


Simpósio Nacional do Gepelip:  
**INTERCULTURALIDADE NAS LITERATURAS  
DE LÍNGUA PORTUGUESA**

Data: 03, 04 e 05 de junho de 2014  
Local: ICHL, UFAM



# ANAIIS

Manaus /Am  
Junho de 2014



## ANAIS

# Simpósio Nacional do Gepelip: Interculturalidade nas Literaturas de Língua Portuguesa – PPGL da Universidade Federal do Amazonas

### *Comissão Organizadora*

Rita Barbosa de Oliveira (UFAM)	Zemaria Pinto (AAL)
Kenedi Santos Azevedo (UFAM)	Andréa Costa de Andrade (UFAM)
Antônio Guimarães Silva Pinto (UFAM)	Giselle Jaime Brandão (UFAM)
Auriclea Neves de Oliveira (UNINORTE)	Iná Isabel de A. Rafael Silva (UFAM)
Carlos Antônio M. Guedelha (UFAM)	Ingrid Karina Morales Pinilla (UFAM)
Cássia Maria B. do Nascimento (UFAM)	Isadora Santos Fonseca (UFAM)
Elaine Pereira Andreatta (UFAM)	Karina Lobo Magalhães Castro (UFAM)
Francisca de Lourdes S. Louro (ESBAM)	Maria da Luz Soares da Silva (CMM)
José Benedito dos Santos (UFAM)	Maria Yonar M. dos Santos (UFAM)
Keyla Cirqueira Cardoso (UFAM)	Pedro Ferreira Teixeira (UFAM)
Kigenes Simas Ramos (UFAM)	Rodrigo Nascimento Feitoza (UFAM)
Lajosy Silva (UFAM)	Sideny Pereira de Paula (UFAM)
Lileana Mourão Franco de Sá (UFAM)	Sylvia Beatriz Ramos Iwami (UFAM)
Marcos Frederico Krüger Aleixo (UEA)	Thays Freitas Silva (UFAM)
Maria do Socorro da S. Jatobá (UFAM)	Yasmin Serafim da Costa (USP)
Maria Luiza Germano de Souza (UFAM)	Catarina Lemes Pereira (UFAM)
Nícia Petreceli Zucolo (UFAM)	Matthews Carvalho Rocha Cirne (UFAM)

**Layout:** Raimundo Heberton Lima de Castro

*Apoio:*





Copyright© 2014 Universidade Federal Do Amazonas

Reitora: Profa. Dra. Márcia Perales Mendes  
Silva

Vice-Reitor: Prof. Dr. Hedinaldo Narciso  
Lima

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação -  
PROPESP

Pró-Reitor: Prof. Dr. Gilson Vieira Monteiro

Pró-Reitoria de Extensão e Interiorização -  
PROEXTI

Pró-Reitor: Prof. Dr. Luiz Frederico Mendes  
dos Reis Arruda

Editora da Universidade Federal do  
Amazonas - EDUA

Diretora: Profa. Dra. Suely Oliveira Moraes  
Marquez

Instituto de Ciências Humanas e Letras -  
ICHL

Diretora: Profa. Dra. Simone Eneida Baçal  
de Oliveira

Programa de Pós-Graduação em Letras -  
PPGL

Coordenadora: Profa. Dra. Maria Luiza de  
Carvalho Cruz-Cardoso

Departamento de Língua e Literatura  
Portuguesa - DLLP

Chefe: Profa. Me. Lúcia Helena Ferreira da  
Silva

Coordenadora: Profa. Dra. Raynice  
Geraldine Pereira da Silva

Grupo de Estudos em Literaturas de Língua  
Portuguesa - GEPELIP

Líder: Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro  
Barbosa de Oliveira

Vice-líder: Prof. Dr. Marcos Frederico  
Krüger Aleixo

Local: Auditório Rio Negro  
Dias 03, 04 e 05 de junho de 2014

Av. Gal. Rodrigo Otávio Jordão Ramos, 3000,  
Coroado, Campus Universitário, Setor Norte,  
CEP: 69077-000, Manaus/AM

Catálogo na Fonte

Anais do Simpósio Nacional do Gepelip: Interculturalidade nas Literaturas de Língua Portuguesa – PPGL da Universidade Federal do Amazonas.

626 p.

ISBN: 978-85-7401-777-8

1. Pesquisa em Linguagem e Literatura I. Título



## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>PROGRAMAÇÃO GERAL</b>	
<b>ATIVIDADES CULTURAIS</b>	<b>9</b>
<b>MINICURSOS</b>	<b>10</b>
<b>SESSÕES DE COMUNICAÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>EXPOSIÇÃO DE BANNERS</b>	<b>18</b>
<b>COMUNICAÇÕES</b>	
<b>A PERFORMANCE DAS CONTADORAS DE HISTÓRIAS DE FORMAÇÃO SUPERIOR: UMA VIVÊNCIA COM O GRUPO GRIOT DE CONTADORES DE HISTÓRIAS</b> Adrine Motley Santana	20
<b>A CRÍTICA LITERÁRIA DE BENEDITO NUNES E A ESTÉTICA NA LITERATURA DE CLARICE LISPECTOR</b> Andréa Costa de Andrade Nelson Matos de Noronha	32
<b>HAICAI AMAZONENSE: NÍVEL TEMÁTICO E VOCABULAR</b> Cacio José Ferreira	44
<b>“ÓRFÃOS DO ELDORADO” E A NARRATIVA DE UM MITO</b> Carla Mara Matos Aires Martins Adriane Felipe Rodrigues	55
<b>A VOZ INSUBMISSA DO SIRVENTÊS MEDIEVAL COMO RESÍDUO NA POESIA POLÍTICA DE THIAGO DE MELLO</b> Carlos Henrique Peixoto de Oliveira	62
<b>O CORPO IDEOLÓGICO DO POEMA: UM RECINTO DE LUTA EM LUIZA NETO JORGE</b> Carolina Alves Ferreira de Abreu	72
<b>FANZINES EM MANAUS E AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO POÉTICAS</b> Caroline de Assis Campos Pinagé Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque	83
<b>O GROTESCO COMO ELEMENTO RESIDUAL NA POESIA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO</b> Cássia Alves da Silva	92
<b>VOZES MULTICULTURAIS EM MACUNAÍMA</b> Catarina Lemes Pereira	103
<b>O CSO E O DEVIR CAVALO EM GS:V</b> Daniela Cardoso Moraes	113
<b>MUHURADA EM INTERFACES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA</b> Débora de Lima Santos	121
<b>UMA FAMÍLIA EM MOLDURAS: FOTOGRAFIA E MEMÓRIA COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA NA OBRA “ARQUIPÉLAGO DA INSÔNIA” DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES</b> Dilce Pio Nascimento	133
<b>QORPO-SANTO E BERNARDO SANTARENO: GÊNERO, SEXUALIDADE E DUALISMO</b> Elaine Pereira Andreatta	143



<b>A MEMÓRIA AMAZÔNICA NA GEOGRAFIA LÍRICA DE ASTRID CABRAL</b> Enderson de Souza Sampaio	153
<b>CRÔNICAS MANAUARAS: PARA ALÉM DOS AFETOS JORNALÍSTICOS</b> Esteban Reyes Celedón	160
<b>LIBERTAÇÃO SOCIOPOLÍTICA DE CABO VERDE NA POESIA DE GABRIEL MARIANO E VERA DUARTE</b> Everton Vasconcelos Pinheiro Rita Barbosa de Oliveira	169
<b>À LUZ DE UMA HISTÓRIA REINVENTADA: MEMÓRIA E MONUMENTO NA TESSITURA POÉTICA DE LUIZ BACELLAR</b> Fadul Moura	180
<b>NAEL, SUJEITO EMBLEMÁTICO, DO ROMANCE DOIS IRMÃOS DE MILTON HATOUM</b> Francisca de Lourdes Souza Louro	190
<b>O OTELO DE DOM CASMURRO</b> Francisco Guaracy Andrade da Silva	205
<b>A REPRESENTAÇÃO DO DIABO NO TEATRO MEDIEVAL E SEUS ASPECTOS RESIDUAIS NO AUTO DE NA FESTA DE SÃO LOURENÇO, DO PADRE JOSÉ DE ANCHIETA</b> Francisco Wellington Rodrigues Lima	223
<b>PÓS-COLONIALISMO, LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA PÓS-COLONIAL</b> Giselle Brandão Jaime	238
<b>A SIMBOLOGIA DO AZUL NA POESIA DE ERNESTO PENAFORT</b> Hervelyn Tatyane dos Santos Ferreira Rita Barbosa de Oliveira	247
<b>COM MILTON HATOUM EM/‘NA GARGANTA DO DIABO’</b> Huarley Mateus do Vale Monteiro	257
<b>MANAUS NA BELLE ÉPOQUE: PARIS DOS TRÓPICOS NO PORTO DE LENHA</b> Iná Isabel de Almeida Rafael Silva Carlos Antônio Magalhães Guedelha	265
<b>O COMPLEXO DA AMAZÔNIA E AMAZONAS PÁTRIA DA ÁGUA: UMA ANÁLISE COMPARADA NA PERSPECTIVA DA COMPLEXIDADE MORINIANA</b> Ingrid Karina Morales Pinilla Cássia Maria Bezerra do Nascimento	281
<b>POÉTICA DAS ÁGUAS – A IMAGINAÇÃO MATERIAL NA TEORIA DE GASTON BACHELARD</b> Isadora Santos Fonseca Rita Barbosa de Oliveira	293
<b>A CONSTRUÇÃO DO HERÓI CULTURALEM <i>UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA</i>, DE MIA COUTO</b> José Benedito dos Santos	305
<b>DESALIAENAÇÃO COLONIAL PELO ATO DE VIOLÊNCIA EM “JUDAS ASVERO” DE EUCLIDES DA CUNHA</b> Josué Gomes Vieira	319
<b>PASSOS INSÓLITOS NAS TRILHAS DO REALISMO ANIMISTA: UMA LEITURA DE A CONFISSÃO DA LEOA, DE MIA COUTO</b> Karina Lobo Magalhães Castro Lileana Mourão Franco de Sá	331



<b>NOTAS SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DE MANOEL DE BARROS</b> Keyla Cirqueira Cardoso Nunes	343
<b>DA SUJEIÇÃO DA NATUREZA A NATUREZA DO SUJEITO: UMA LEITURA DO SUJEITO MODERNO NOS ESCRITOS AMAZÔNICOS DE EUCLIDES DA CUNHA E NO POEMA COBRA NORATO DE RAUL BOPP</b> Kigenes Simas	355
<b>“JOGO DE DADOS”, DE ERASMO LINHARES: A FICCIONALIZAÇÃO DA DITADURA</b> Leandro Harisson da Silva Vasconcelos Carlos Antônio Magalhães Guedelha	366
<b>A DANÇA DAS PERSEGUIÇÕES</b> Lileana Mourão Franco de Sá	376
<b>IMIGRAÇÃO JAPONESA NO AMAZONAS: INTEGRAÇÃO CULTURAL E SOCIAL</b> Linda Midori Tsuji Nishikido	388
<b>A REPRESENTAÇÃO DA MARGINALIDADE, DO EXERCÍCIO DE PODER E DA MANIFESTAÇÃO DO NIILISMO NA PEÇA O ABAJUR LILÁS DE PLÍNIO MARCOS</b> Márcio Azevedo da Silva	408
<b>EXPERIÊNCIAS COM O MITO: BAÍRA, O HERÓI BURLÃO</b> Maria da Luz Soares da Silva	416
<b>“AGOURO”: UM OLHAR INUSITADO PARA A TEMPORALIDADE</b> Maria das Graças Vieira da Silva	430
<b>PABLO NERUDA: TEORIA E POESIA POLÍTICA</b> Maria Leidiane Silva de Souza Cassia Maria Bezerra do Nascimento	439
<b>OS RESÍDUOS DA PICARESCA ESPANHOLA NO <i>AUTO DA COMPADECIDA</i></b> Maria Milene Peixoto de Oliveira	451
<b>O TEATRO DOS VAMPIROS: O EMBATE ENTRE O EU E O MUNDO NO BRASIL DA ERA COLLOR</b> Maria Yonar Marinho dos Santos	463
<b>A TRADUÇÃO COMO PLAGIOTROPIA NA POESIA DE ANA HATHERLY</b> Matthews Carvalho Rocha Cirne	474
<b>UM BREVE HISTÓRICO DA CRÍTICA PSICANALÍTICA NA VISÃO DE TERRY EAGLETON, ÉLISABETH RALLO E MARCELLE MARINI</b> Pedro Ferreira Teixeira	488
<b>FACES DE CLARICE LISPECTOR</b> Pedro Thiago Santos de Souza	499
<b>O SENTIDO DO SAGRADO EM <i>LIÇÃO DE ALICE</i>, DE ASTRID CABRAL</b> Pollyanna Furtado Lima	511
<b>DEMOCRATIZAÇÃO DA ARTE E ANARQUISMO A PARTIR DA OBRA PÁSSARO DE CINZA DE FARIAS DE CARVALHO</b> Raissa Floriano Batista	528
<b>TODOS OS NOMES: UMA INDIVIDUALIDADE</b> Rodrigo Nascimento Feitoza	538
<b>RESÍDUOS CAVALEIRESCOS EM <i>O SERTANEJO</i></b> Romildo Biar Monteiro Elizabeth Dias Martins	547



**LILITH E EVA EM MARGARIDA LA ROCQUE, A ILHA DOS DEMÔNIOS**

Sideny Pereira de Paula

Lileana Mourão Franco de Sá

560

**O REAL E O FANTÁSTICO: TERRITÓRIOS LIMÍTROFES OU ZONA DE  
EXPERIMENTAÇÃO COM A LINGUAGEM?**

Sônia Maria Vasques Castro

572

**A FICCIONALIZAÇÃO DO RIO NA CONTÍSTICA DE ARTHUR ENGRÁCIO**

Thays Freitas Silva

Carlos Antônio Magalhães Guedelha

584

**O SHABAT EM UM CONTO DE SAMUEL RAWET**

Werner Vilaça B. Borges

596

**MINICONTO, MICROCONTO, NANOCONTO, CONTOS SÃO?**

Zemaria Pinto

605

**BANNERS**

**617**

Brenda Trindade, Isabella Martins e Lileana Mourão Franco de Sá

Dayna Assis e Rita Barbosa de Oliveira

Izabely Barbosa Farias e Cássia Maria B. do Nascimento

Márcio Fernandes

Micaelly Jerônimo Rocha e Rita Barbosa de Oliveira

Páscoa Maria Duarte e Rita Barbosa de Oliveira

Rossemberg da Silva Freitas e Cássia Maria B. do Nascimento

Suzane Kamilly Moreira Patricio e Cássia Maria B. do Nascimento





## APRESENTAÇÃO

Coordenadora, Vice-coordenador e Organizadores

Desde a segunda metade do século XX e após a descolonização dos países da África e da China, as publicações, em língua portuguesa, de livros de poesia e de ficção de autores africanos e chineses vêm juntar-se às de escritores brasileiros e portugueses. Se nas duas últimas nacionalidades mencionadas são escritas em língua materna, nos dois continentes primeiramente citados, as obras constituem-se desse modo como estratégia dos intelectuais para dar visibilidade à riqueza cultural dos povos que neles habitam. A pesquisa na área da literatura acompanha esse movimento por meio da abordagem de obra e/ou de autor específico, bem como de determinado número de obras e/ou escritores de um ou mais países.

Assim, os estudos organizados por Afrânio Coutinho e os publicados individualmente por Antonio Candido, Alfredo Bosi, Otto Maria Carpeaux, Wilson Martins, Marcos Frederico Krüger Aleixo, Benedito Nunes, Joaquim Ferreira, António José Saraiva e Óscar Lopes, Jorge de Sena e António Sérgio, com os quais se faz representar tantos outros conceituados e mais recentes críticos das literaturas brasileira e portuguesa, somam-se estudos sobre as literaturas africana e chinesa escritas em língua portuguesa, em cuja variedade consta os de Laura Padilha, Maria Lúcia Lepecki, Carmen Tindó Secco, Rita Chaves, Maria Teresa Salgado, Simone Caputo e Silvio Renato Jorge. O Simpósio Nacional do GEPELIP segue o espírito investigador desses intelectuais com o propósito de reunir, na Universidade Federal do Amazonas, número significativo de participantes do Brasil, que tenham interesse na pesquisa literária, para promover a discussão científica a respeito das acima mencionadas literaturas.

O evento é financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM) através do Programa de Apoio à Realização de Eventos Científicos e Tecnológicos no Estado do Amazonas (PAREV) e da Pró-Reitoria de Extensão e Interiorização da UFAM (PROEXTI) e tem por objetivo promover debates e reflexões em torno da Interculturalidade nas Literaturas de Língua Portuguesa, entendendo, deste modo, Interculturalidade como a intersecção entre duas ou mais culturas de forma horizontal e sinérgica, favorecendo, assim, a integração e a convivência entre povos e nações, sem deixar anular sua diversidade. O evento abrigará professores, alunos e pesquisadores que tenham como enfoque colaborar com os estudos sobre a literatura produzida no Brasil, Portugal, Macau e nos países africanos de língua portuguesa por meio de Grupos Temáticos, Comunicações individuais, painéis e como ouvintes. Os trabalhos apresentados devem ser norteados pelos seguintes eixos temáticos: 1) Interfaces poéticas; 2) Abordagens do Mito; 3) Convergências na Dramaturgia; 4) Interculturalidade na prosa de ficção; 5) Teoria Literária e novas perspectivas; 6) A formação da Crítica Literária; 7) A Amazônia em perspectiva; 8) Estudos sobre o Fantástico.



## PROGRAMAÇÃO GERAL

### DIA 03/06/2014

12h30-13h50: **Credenciamento**

14h00-14h10: **Abertura**

Local: Auditório Rio Solimões (ICHL)

## ATIVIDADES CULTURAIS

### DIA 03/06/2014

14h15-14h55: **Recital Fio de Linho da Palavra**

Local: Auditório Rio Solimões (ICHL)

### DIA 04/06/2014

14h15-14h55: **Recital Vida Ribeirinha encenado pelo Grupo Complexa**

Local: Auditório Rio Solimões (ICHL)

### DIA 05/06/2014

14h15-14h55: **Coral Canta Floresta**

Local: Auditório Rio Solimões (ICHL)

19h10-20h45: **Peça Teatral As realidades da África**

Local: Auditório Rio Solimões (ICHL)

20h45-21h15: **Lançamento de Livros**

21h30: **Encerramento**

## CONFERÊNCIAS

### DIA 03/06/2014

15h00: **Poesia pra quê?**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Domingues de Oliveira (UNESP)

**Resíduos históricos do imaginário feminino em Portão de ferro,  
de Raquel Naveira**

Prof<sup>a</sup> Doutoranda Mary Nascimento da Silva Leitão (UFC)

16h10 (Sessões de comunicação)

18h00: **A ficção e o teatro de Márcio Souza**

Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo (UFAM/UEA)

**A trajetória lírica de Astrid Cabral**

Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha (UFAM)



**DIA 04/06/2014**

15h00: **Diz-me como escreves, dir-te-ei quem és: (des)construções do mito da criação literária**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut (UC)

**O último canto: tudo quanto pensei sobre Camões mas nunca tive tempo para escrever**

Prof. Dr. Mauricio Matos (UEA)

16h10 (Sessões de comunicação)

18h:00: **Afeto e erotismo em duas vozes poéticas**

Prof. Dr. Gabriel Arcaño Santos de Albuquerque (UFAM)

**Poesia, zona de abrigo?**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tatiana Pequeno da Silva (UFF)

**DIA 05/06/2014**

15h:00: **Os arquivos do futuro: uma perspectiva amazônica**

Prof. Dr. Allison Marcos Leão (UEA)

**Franjas da memória: testemunhos poéticos de Astrid Cabral**

Prof.<sup>a</sup> Doutoranda Nícia Petreceli Zucolo (UFAM)

16h10 (Sessões de comunicação)

18h:00: **Comparatismo literário e nossas relações comunitárias**

Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior (USP)

## MINICURSOS

**DIA 03/06 e 04/06**

**Local:** Sala 3 (Bloco de Letras do ICHL)

16h10-17h50: **A crônica: do jornalismo à literatura**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Auricléa Oliveira das Neves (UNINORTE).

**Ementa:**

O curso pretende abordar a crônica com forma narrativa de estilo híbrido que transita entre o jornalismo e a literatura. Para tanto, serão analisadas algumas crônicas de dois autores contemporâneos: Lya Luft, que apresenta seus trabalhos em revistas semanais e Milton Hatoum que publicou, em 2013, “Um solitário à espreita”, coletânea de crônicas publicados em locais diversos, nos últimos dez anos. A popularidade dessa narrativa breve reside na possibilidade de ser apresentada em suportes variados, como suplementos literários, livros, revistas, jornais, blogs ... mas, independentemente do espaço de publicação, o valor do cronista está em elaborar um texto artístico, que ultrapasse a informação, a circunstancialidade, a efemeridade jornalística e o promova ao “status” de literário.

**Dia 04/06 e 05/06**

**Local:** Sala 4 (Bloco de Letra do ICHL)

16h10-17h50: **Poesia Política: o Golpe de 1964 nos versos dos poetas brasileiros**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cássia Maria Bezerra Nascimento (UFAM).

**Ementa**

A poesia existe como relação indissociável da realidade, assim temos a poesia política, engajada, comprometida ou insubmissa: uma constituição autônoma de um ser (um eu) inconformado, que ora grita, ora sussurra para a sociedade. O ano de 1964 é um marco doloroso na História do Brasil, por isso é possível identificar suas feridas na Poesia Política de Affonso Romano de Sant'Anna, Ferreira



Gullar, Joel Rufino dos Santos, Roberto Pontes, Pedro Lyra e Thiago de Mello.

**DIA** 04/06 e 05/06

**Local:** Sala 3 (Bloco de Letras do ICHL)

19h10-20h50: **Entre sombras e castelos: uma viagem do gótico ao fantástico**

Profª Esp. Anay Cardoso Miranda (UNINORTE)

Profª Esp. Cláudia de Socorro Simas Ramos (SEMED)

Profª Mestranda Sideny Pereira de Paula (PPGL/UFAM)

Profª Mestranda Sylvia Beatriz Ramos Iwami (PPGL/UFAM)

**Ementa:**

O gênero gótico, sua origem e trajetória. A presença do gótico na arquitetura, nas artes plásticas, na música, na moda e sua influência no comportamento de alguns grupos sociais. O surgimento da moderna narrativa fantástica em Mary Shelley, Bram Stoker, Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. História do fantástico na literatura brasileira.

**Dia** 04/06 e 05/06

Local: Sala 4 (Bloco de Letras do ICHL)

19h10-20h50: **Clube da Madrugada, 60 anos**

Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha (UFAM)

Profª Mestranda Iná Isabel de Almeida Rafael Silva (UFAM)

Profª Mestranda Thays Freitas Silva (UFAM)

Graduando Enderson de Souza Sampaio (UFAM)

Graduando Leandro Harisson da Silva Vasconcelos (UFAM)

**Ementa:**

Antecedentes: Manaus no ciclo da borracha. Clube da Madrugada: origem e significado histórico. Poetas e ficcionistas representativos. Apresentação de textos  
Objetivo: Apresentar aos cursistas o Clube da Madrugada, no que tange à sua origem, significado histórico, autores representativos e textos diversos, como forma de divulgar a literatura produzida sob os influxos do Clube na efeméride dos 60 anos de sua criação.

**SESSÕES DE COMUNICAÇÃO**

**Dia 03/06/2014**

<b>GT INTERFACES POÉTICAS</b>		
<b>Local:</b> Sala 7 (Bloco de Letras do ICHL)		
Coordenação: Prof <sup>a</sup> Me. Maria Luiza Germano (UFAM)		
Horário	Autores	Título
16h10	Adrine Motley Santana (UFPA)	A PERFORMANCE DAS CONTADORAS DE HISTÓRIAS DE FORMAÇÃO SUPERIOR
16h30	Caroline de Assis Campos Pinagé (UFAM)	FANZINES EM MANAUS E AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO POÉTICAS
16h50	Tiago José Cavalcanti Atroch (UFAM) Maria Yonar Marinho dos Santos (UFAM)	TEATRO DOS VAMPIROS: O EMBATE ENTRE O EU E O MUNDO NO BRASIL DA ERA COLLOR
17h10	Maria das Graças Vieira da Silva (UFAM)	“AGOURO”: UM OLHAR INUSITADO PARA A TEMPORALIDADE
17h30	<b>Debate</b>	
<b>Local:</b> Sala 8 (Bloco de Letras do ICHL)		
16h10	Pollyanna Furtado Lima (SEMED)	O SENTIDO DO SAGRADO EM <i>LIÇÃO DE ALICE</i> , DE ASTRID CABRAL
16h30	Hervelyn Tatyane dos Santos Ferreira (UFAM)	A SIMBOLOGIA DO AZUL NA POESIA DE ERNESTO PENAFORT
16h50	Matthews Carvalho Rocha Cirne (UFAM)	A TRADUÇÃO COMO PLAGIOTROPIA NA POESIA DE ANA HATHERLY
17h10	Thays Coelho de Araujo (UFAM)	POR UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA CRÔNICA <i>PORTA PARA O QUINTAL</i> DE LUIZ BACELLAR
17h30	<b>Debate</b>	

<b>GT COMPLEXIDADE E RESIDUALIDADE LITERÁRIAS</b>		
<b>Local:</b> Sala 10 (Bloco de Letras do ICHL)		
Coordenação: Prof <sup>a</sup> Dr <sup>a</sup> Cássia Maria Bezerra do Nascimento (UFAM)		
Horário	Autores	Título
16h10	Cássia Alves da Silva (UFC)	O GROTESCO COMO ELEMENTO RESIDUAL NA POESIA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO
16h30	Claudia Maria De Serrão Pereira (UFAM)	A AMAZÔNIA EM ESTUDOS COMPLEXOS E RESIDUAIS EM DOIS IRMÃOS
16h50	Maria Leidiane Silva de Souza (UFAM)	PABLO NERUDA: TEORIA E POESIA POLÍTICA
17h10	Carlos Henrique Peixoto de Oliveira (UFC)	A VOZ INSUBMISSA DO SIRVENTES MEDIEVAL COMO RESÍDUO NA POESIA POLÍTICA DE THIAGO DE MELLO
17h30	<b>Debate</b>	



<b>Local:</b> Sala 11 (Bloco de Letras do ICHL)		
16h10	Daniela Cardoso Moraes	O CSO E O DEVIR-CAVALO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS
16h30	Francisco Wellington Rodrigues Lima (UFC)	A REPRESENTAÇÃO DO DIABO NO TEATRO MEDIEVAL E SEUS ASPECTOS RESIDUAIS NO AUTO DE NA FESTA DE SÃO LOURENÇO, DO PADRE JOSÉ DE ANCHIETA
16h50	Ingrid Karina Morales Pinilla (UFAM)	O COMPLEXO DA AMAZÔNIA E AMAZONAS PÁTRIA DA ÁGUA: UMA ANÁLISE COMPARADA NA PERSPECTIVA DA COMPLEXIDADE MORINIANA
17h10	Maria Milene Peixoto de Oliveira (UFC)	OS RESÍDUOS DA PICARESCA ESPANHOLA N' O AUTO DA COMPADECIDA, DE ARIANO SUASSUNA
17h30	Romildo Biar Monteiro (UFC)	RESÍDUOS CAVALEIRESCO EM O SERTANEJO
17h50	<b>Debate</b>	

<b>COMUNICAÇÃO COM TEMA LIVRE</b>		
<b>Local:</b> Sala 05 (Bloco de Letras do ICHL)		
16h10	Juliana Florentino Hampel (USP)	O EMBATE ENTRE DISCURSOS ANCESTRAIS, DE ORDEM E DE LOUCURA EM O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS, DE LÍDIA JORGE
16h30	Pedro Thiago Santos de Souza (UFAM)	FACES DE CLARICE LISPECTOR
16h50	Sideny Pereira de Paula (UFAM)	LILITH E EVA EM MARGARIDA LA ROCQUE, A ILHA DOS DEMÔNIOS
17h10	Carolina Alves Ferreira de Abreu (UFAM)	O CORPO IDEOLÓGICO DO POEMA: UM RECINTO DE LUTA EM LUIZA NETO JORGE
17h30	Everton Vasconcelos Pinheiro (UFAM)	LIBERTAÇÃO SOCIOPOLÍTICA DE CABO VERDE NA POESIA DE GABRIEL MARIANO E VERA DUARTE
17h50	<b>Debate</b>	

<b>GT ABORDAGENS DO MITO NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA</b>		
<b>Local:</b> Sala 7 (Bloco de Letras do ICHL)		
Coordenação: Prof <sup>a</sup> Dr <sup>a</sup> Maria do Socorro Jatobá (UFAM)		
Prof. Me. José Benedito dos Santos (SEDUC)		
Horário	Autores	Título
19h10	Maria do Socorro Jatobá (UFAM)	NARRATIVA POÉTICA E MEMORIA NA ILIADA DE HOMERO



19h30	Alex de Araujo Neiva (USP/FAPESP)	O MITO PESSOA E O DIA TRIUNFAL: DE AUTOR À PERSONAGEM
19h50	Juliana de Souza Gomes Nogueira (UFBA)	A MEMÓRIA DO MITO E A REINVENÇÃO DA LINGUAGEM EM CONCEIÇÃO PARANHOS E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN
20h10	José Benedito dos Santos (SEDUC)	A CONSTRUÇÃO DO HERÓI CULTURAL EM <i>UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA</i> , DE MIA COUTO
20h30	Maria da Luz Soares da Silva (UFAM)	EXPERIÊNCIAS COM O MITO: BAÍRA, O HERÓI BURLÃO
20h50	<b>Debate</b>	

<b>COMUNICAÇÃO COM TEMA LIVRE</b>		
<b>Local:</b> Sala 8 (Bloco de Letras do ICHL)		
Hora	Autores	Título
19h10	Cacio José Ferreira (UFAM)	HAIKAI AMAZONENSE: NÍVEL TEMÁTICO E VOCABULAR
19h30	Fabio Fadul de Moura (UEA)	À LUZ DE UMA HISTÓRIA REINVENTADA: MEMÓRIA E MONUMENTO NA TESSITURA POÉTICA DE LUIZ BACELLAR
19h50	Josué Gomes Vieira (PPGSCA/UFAM)	DESALIENAÇÃO COLONIAL PELO ATO DE VIOLÊNCIA EM “JUDAS ASVERO” DE EUCLIDES DA CUNHA
20h10	Kaoru Tanaka de Lira Ferreira (UFAM) Linda Midori Tsuji Nishikido	IMIGRAÇÃO JAPONESA NO AMAZONAS: INTEGRAÇÃO CULTURAL E SOCIAL
20h30	<b>Debate</b>	

**Dia 04/06/2014**

<b>GT INTERCULTURALIDADE NA PROSA DE FICÇÃO</b>		
<b>Local:</b> Sala 7 (Bloco de Letras do ICHL)		
Coordenação: Prof <sup>a</sup> Me. Nícia Petreceli Zucolo (UFAM/USP)		
Mestranda Yasmin Serafim (USP)		
Horário	Autores	Título
16h10	Yasmin Serafim da Costa (USP) Marlise Vaz Bridi (USP/UPM)	NO LIMITE DOS CORPOS: UMA COMPARAÇÃO ENTRE NOVAS CARTAS PORTUGUESAS E SALA DE ARMAS
16h30	Catarina Lemes Pereira (UFAM)	VOZES MULTICULTURAIS EM MACUNAÍMA



16h50	Kigenes Simas (UFAM)	DA SUJEIÇÃO DA NATUREZA A NATUREZA DO SUJEITO: UMA LEITURA DO SUJEITO MODERNO NOS ESCRITOS AMAZÔNICOS DE EUCLIDES DA CUNHA E NO POEMA COBRA NORATO DE RAUL BOPP
17h10	Kenedi Santos Azevedo (UFAM)	“AQUI O MAR ACABA E A TERRA PRINCIPIA”: UMA VIAGEM PELA LISBOA DAS OBRAS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES, AL BERTO E JOSÉ SARAMAGO
17h30	<b>Debate</b>	

**GT FRESTAS, GUMES E AVESSOS: AS NARRATIVAS DE EXPRESSÃO FANTÁSTICA**

**Local:** Sala 8 (Bloco de Letras do ICHL)

Coordenação: Profª Drª Lileana Mourão Franco Sá (PPGL/ UFAM)

Horário	Autores	Título
16h10	Lileana Mourão Franco de Sá (UFAM)	A DANÇA DAS PERSEGUIÇÕES
16h30	Karla Menezes Lopes Niels (UERJ)	O FANTÁSTICO NO ROMANTISMO BRASILEIRO: ALVARES DE AZEVEDO E FAGUNDES VARELA
16h50	Karina Lobo Magalhães Castro (UFAM)	PASSOS INSÓLITOS NAS TRILHAS DO REALISMO ANIMISTA: UMA LEITURA DE A CONFISSÃO DA LEOA, DE MIA COUTO
17h10	Sônia Maria Vasques Castro (UFAM)	NOS LIMITES DA LINGUAGEM: DIMENSÕES DO FANTÁSTICO E EXPERIMENTALISMO EM SÓBOLOS RIOS QUE VÃO
17h30	<b>Debate</b>	

**COMUNICAÇÃO COM TEMA LIVRE**

**Local:** Sala 10 (Bloco de Letras do ICHL)

Hora	Autores	Título
16h10	Huarley Mateus do Vale Monteiro (UERR)	COM MILTON HATOUM EM/“NA GARGANTA DO DIABO”
16h30	Werner Vilaça Batista Borges (UFAM)	O SHABAT EM UM CONTO DE SAMUEL RAWET
16h50	Débora de Lima Santos (UEA)	MUHURAIDA EM INTERFACES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA
17h10	Jamerson Eduardo Reis Silva (UEA)	MONSTRUOSIDADE E COLONIZAÇÃO EM MURAIDA, DE HENRIQUE JOÃO WILKENS
17h30	<b>Debate</b>	



**GT CONVERGÊNCIAS NA DRAMATURGIA**

**Local:** Sala 7 (Bloco de Letras do ICHL)  
 Coordenação: Prof. Dr. Lajosy Silva (PPGL/ UFAM)  
 Profª Me. Elaine Pereira Andreatta (CMM)

Horário	Autores	Título
19h10	Lajosy Silva (UFAM)	DRAMATURGIA E DIVERSIDADE NA OBRA DE NEWTON MORENO
19h30	Elaine Pereira Andreatta (CMM)	QORPO-SANTO E BERNARDO SANTARENO: GÊNERO, SEXUALIDADE E DUALISMO
19h50	Francisco Guaracy Andrade da Silva (UNICEL)	O OTELO DE DOM CASMURRO
20h10	Márcio Azevedo da Silva (UFAM)	A REPRESENTAÇÃO DA MARGINALIZAÇÃO, PROSTITUIÇÃO E EXERCÍCIO DE PODER NA PEÇA O ABAJUR LILÁS DE PLÍNIO MARCOS
20h30	<b>Debate</b>	

**Dia 05/06/2014**

**GT TEORIA LITERÁRIA E NOVAS PERSPECTIVAS**

**Local:** Sala 7 (Bloco de Letras do ICHL)  
 Coordenação: Profª Drª Auricléa Oliveira das Neves (UNINORTE)  
 Profª Me. Zemaria Pinto (AAL)

Horário	Autores	Título
16h10	Zemaria Pinto (AAL)	MINICONTO, MICROCONTO, NANOCONTO, CONTOS SÃO?
16h30	Dilce Pio Nascimento (UEA)	UMA FAMÍLIA EM MOLDURAS: FOTOGRAFIA E MEMÓRIA COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA NA OBRA “ARQUIPÉLAGO DA INSÔNIA” DE ANTÔNIO LOBO ANTUNES
16h50	Rodrigo Nascimento Feitoza (UFAM)	TODOS OS NOMES: UMA INDIVIDUALIDADE
17h10	Isadora Santos Fonseca (UFAM)	POÉTICA DAS ÁGUAS – A IMAGINAÇÃO MATERIAL NA TEORIA DE GASTON BACHELARD
17h30	<b>Debate</b>	

**GT AMAZÔNIA EM PERSPECTIVA**

**Local:** Sala 8 (Bloco de Letras do ICHL)  
 Coordenação: Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha (UFAM)  
 Profª Me. Maria Sebastiana de Moraes Guedes (UFAM)

Horário	Autores	Título
16h10	Thays Freitas Silva (UFAM)	A FICIONALIZAÇÃO DO RIO NA CONTÍSTICA DE ARTHUR ENGRÁCIO
16h30	Iná Isabel de Almeida Rafael Silva (UFAM)	MANAUS NA BELLE ÉPOQUE: PARIS DOS TRÓPICOS NO PORTO DE LENHA



16h50	Leandro Harisson Da Silva Vasconcelos (UFAM)	“JOGO DE DADOS”, DE ERASMO LINHARES: A FICCIONALIZAÇÃO DA DITADURA MILITAR NO BRASIL
17h10	Enderson de Souza Sampaio (UFAM)	A MEMÓRIA AMAZÔNICA NA GEOGRAFIA LÍRICA DE ASTRID CABRAL
17h30	<b>Debate</b>	

**Local:** Sala 10 (Bloco de Letras do ICHL)

16h10	Esteban Reyes Celedón (UFAM)	CRÔNICAS MANAUARAS: PARA ALÉM DOS AFETOS JORNALÍSTICOS
16h30	Anastacia Helena Diel (UEA)	RETRATOS DO CABOCLO NA DICÇÃO POÉTICA DE ALFREDO SAUNIER
16h50	Jamesley Almeida de Souza (UNINORTE)	CHUVA BRANCA: O RETRATO CULTURAL DA SOCIEDADE AMAZÔNICA BRASILEIRA NA OBRA DE PAULO JACOB
17h10	Raissa Floriano Batista (UFAM)	DEMOCRATIZAÇÃO DA ARTE NO AMAZONAS A PARTIR DA OBRA PÁSSARO DE CINZA, DE FARIAS DE CARVALHO
17h30	<b>Debate</b>	

**GT A FORMAÇÃO DA CRÍTICA LITERÁRIA**  
**Local:** Sala 11 (Bloco de Letras do ICHL)  
 Coordenação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Francisca de Lourdes Souza Louro (ESBAM)  
 Prof<sup>a</sup> Mestranda Keyla Cirqueira Cardoso (SEDUC/UFAM)

Horário	Autores	Título
16h10	Francisca de Lourdes Souza Louro (ESBAM)	NAEL, SUJEITO EMBLEMÁTICO, DO ROMANCE DOIS IRMÃOS DE MILTON HATUOM
16h30	Keyla Cirqueira Cardoso Nunes (SEDUC)	NOTAS SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DE MANOEL DE BARROS
16h50	Giselle Brandão Jaime (UFAM)	PÓS-COLONIALISMO, LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA PÓS-COLONIAL
17h10	Andréa Costa de Andrade (UFAM)	A CRÍTICA LITERÁRIA DE BENEDITO NUNES E A ESTÉTICA NA LITERATURA DE CLARICE LISPECTOR
17h30	Pedro Ferreira Teixeira (UFAM)	UM BREVE HISTÓRICO DA CRÍTICA PSICANALÍTICA NA VISÃO DE TERRY EAGLETON, ÉLISABETH RALLO E MARCELLE MARINI
17h50	<b>Debate</b>	

**EXPOSIÇÃO DE BANNERS**

**Dia: 05/06/2014**

**Local:** Hall do ICHL

**Horário:** 20h45-21h15

Brenda Grazielle Silva Trindade (UFAM) Isabella Marques de Cervinho Martins (UFAM)	O ESTROPIADO – O FANTÁSTICO EM BENJAMIN SANCHES
Evellyn Arévalo Monarcha (UFAM)	CLUBE DA MADRUGADA – LITERATURA E ESTILÍSTICA
Carla Mara Matos Aires Martins (UEA)	“ÓRFÃOS DO ELDORADO” E A NARRATIVA DE UM MITO
Dayana Dias Assis (UFAM)	LITERATURA E MITO: O CICLO DA VIDA NA POESIA DE ANA MARQUES GASTÃO
Greiciane Saraiva Sena (UFAM)	“TRÊS ESTÓRIAS DA TERRA”, DE ERASMO LINHARES: FLAGRANTES DOS SERINGAIS AMAZÔNICOS
Izabely Barbosa Farias (UFAM)	LITERATURA E FORMAÇÃO DA INTELIGÊNCIA HUMANA: UMA ANÁLISE DA PRESENÇA OU AUSÊNCIA DA LITERATURA EM ESCOLAS DE MANAUS
Loyanne Araujo de Souza (UFAM)	A LITERATURA AMAZONENSE NA EDUCAÇÃO BÁSICA
Márcio Fernandes Conceição (UFAM)	REVISTA ORPHEU 1: HISTÓRIA
Micaelly Jeronimo Rocha (UFAM)	A MULHER NOS POEMAS DE OLINDA BEJA
Páscoa Maria Pereira Duarte (UFAM)	TRADIÇÃO ORAL E “POESIA CIBERNÉTICA”
Rossemberg da Silva Freitas (UEA)	AS FACES DE LILITH E EVA EM INÊS DE CASTRO
Suzane Kamilly Moreira Patricio (UFAM)	AMOR DE MULHERES NA LITERATURA: ESTADO DA ARTE DE SAFO DE LESBOS ATÉ OS DIAS ATUAIS



Anais do Simpósio Nacional do Gepelip:  
**Interculturalidade nas Literaturas de Língua Portuguesa.**  
Universidade Federal do Amazonas – Manaus, junho 2014



# COMUNICAÇÕES



## **A PERFORMANCE DAS CONTADORAS DE HISTÓRIAS DE FORMAÇÃO SUPERIOR: UMA VIVÊNCIA COM O GRUPO GRIOT DE CONTADORES DE HISTÓRIAS**

Adrine Motley Santana (UFPA)

### **RESUMO**

20

Antigamente a narração de histórias ocorria em meio a grupos sentados ao redor de uma fogueira e, dentre eles, um narrador de histórias aquecendo o povo ali presente com seu hálito vivo contando as histórias que passavam de geração em geração. Eram chamados de xamãs, griot, bardos... No século XXI, esta prática transformou-se e os espaços onde atuam são diferenciados como escolas, hospitais, praças públicas, universidades, entre outros. São denominados narradores contemporâneos ou urbanos, por assumirem uma nova identidade e profissionalizarem esta prática. Desse modo, esta pesquisa propõe estudar a performance das narradoras de histórias, formadas em uma instituição pública de ensino superior, Universidade do Estado do Pará, no período de 2000 a 2005, que fizeram parte dos grupo *Griot*. As mulheres envolvidas nesse grupo, o qual fiz parte, buscavam por meio do corpo e da voz, propagar as narrativas estudadas e ouvidas, tanto em verso como em prosa, no projeto de extensão do qual fizeram parte. Essa pesquisa também propõe compreender um dos elementos da performance de que fala Paul Zumthor, o repertório, o qual incluía poemas de autores paraenses. Assim sendo, este trabalho que perpassa o campo das Poéticas Oraís visa perceber de que forma o conhecimento vivenciado no período de cinco anos em uma universidade influencia na prática que essas contadoras exercem hoje, seja como professoras ou contadoras de histórias.

**Palavras-Chave:** narrativas orais, narradoras, performance, repertório e ensino superior.

### **ABSTRACT**

Formerly storytelling occurred amid groups sitting around a campfire and among them, a storyteller warming the people present there with his living breath telling the stories that passed from generation to generation. Were called shamans, griots, bards... In the twenty-first century, this practice became places where they operate and are differentiated as schools, hospitals, public plazas, universities, among others. Contemporary or urban storytellers are called, because they assume a new identity and professionalize the practice. Thus, this research proposes to study the performance of the narrators of stories, formed at a public institution of higher education, Universidade do Estado do Pará, in the period 2000-2005, which were part of the Griot group. The women involved in this group, which I was part, sought through the body and voice, spread the narratives studied and heard, both in verse and in prose, the extension project of which were part. This research also proposes understanding of the elements of that speech Paul Zumthor performance, repertoire, which included poems by Para authors. Thus, this work that pervades the field of Oral Poetics aims to understand how the knowledge experienced in the period of five years at a university in practice that these influences exert counting today, either as teachers or storytellers.

**Keywords:** oral narratives, narrators, performance, repertoire and higher education.

### **INTRODUÇÃO**

“ABRE-TE SÉSAMO!”

As tecnologias como a internet, os jogos eletrônicos, o twitter e outros meios



conseguiram alcançar um grande espaço na sociedade contemporânea. Nesse sentido, muitas dúvidas começaram a surgir: o livro vai acabar? E as histórias orais vão continuar?

Dessa forma, como narradora de histórias da contemporaneidade, resolvi realizar um trabalho de pesquisa na área das Poéticas Oraís, pois diante de tantas tecnologias se faz necessário estudar uma das tecnologias que se perpetua, talvez, até como resistência a grandes inovações, a voz humana na figura do narrador. Sendo assim, faz-se necessário recorrer a Paul Zumthor, um estudioso da oralidade que estudou o uso da voz em contadores, trovadores da Idade Média. Apesar de o estudo retratar outro contexto, ele é sempre citado e referendado quando se diz respeito a Poéticas Oraís.

Neste contexto, esta pesquisa, em andamento, propõe estudar a performance das narradoras de histórias formadas em uma instituição pública de ensino superior no período de 2000 a 2005, uma vez que na Universidade do Estado do Pará existe, desde 1999, o grupo de Contadores de Histórias GRIOT, do qual também fui participante, e que por fazer parte deste projeto, formei-me juntamente com os outros integrantes narradora de histórias profissionais.

Desse modo, estudar essas pessoas que contam histórias e que passaram pela experiência do ensino superior tendo a possibilidade de ouvir narrativas, como também de lê-las à luz da teoria, torna o tema interessante, assim como busca estudar um novo perfil de narrador de histórias, aquele que vivendo e atuando em espaços urbanos tem a chance de procurar na letra e na voz o alimento para suas performances.

É notório que existe nas universidades brasileiras, inclusive na UFPA, estudos acerca de contadores das comunidades rurais, como os já estudados pelo IFNOPAP (Imaginário das Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense, projeto da UFPA, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões). No entanto, pouco se sabe desse contador urbano e a pesquisa, em questão, propõe estudar a relação existente entre o conhecimento adquirido na academia e em formações continuadas, com o momento da performance.

Por que então, estudar as mulheres? O interessante a ser pontuado é que enquanto narradora de histórias, e pesquisadora da área, descobri nos textos de Ana Maria Machado e Marina Warner, que os principais agentes difusores das narrativas foram as mulheres que durante seus afazeres domésticos, teciam belas histórias, tanto pela voz quanto pelo bordado que faziam. A mão e a voz eram suas armas, para subverter



uma ordem machista já estabelecida.

## 1. OS NARRADORES DE HISTÓRIAS “ESTÃO DE VOLTA”

No livro *O Banquete dos Deuses* (2000) há um trecho que diz: “Que minhas mãos tratem com dignidade tudo o que criaste e que meus ouvidos estejam atentos à tua voz.” Relembrar um dos ensinamentos que o autor do livro em questão, Daniel Munduruku, aprendeu em sua comunidade é perceber a importância que um narrador exerce perante um povo com a função de manter presente as tradições e ensinamentos daquele local, assim como realizar a ponte entre o mundo do sagrado e as pessoas.

A proposta feita por Daniel Munduruku faz-nos remeter a tempos longínquos em que os homens sentavam ao redor de uma fogueira e ouviam atentos as narrativas que corriam de boca em boca relatando experiências e conhecimentos a serem guardados na memória e no coração das gerações futuras.

Essas histórias, por sua vez, espalharam-se como um sopro, encantando milhares de pessoas no mundo inteiro. Contudo, o ato de narrar histórias foi quase deixado de lado pela sociedade moderna, tempo do esquecimento de tradições, principalmente no universo infantil, como crianças jogando bola nas ruas, as brincadeiras populares, as cantigas de roda, as rodas de verso e a narração de histórias. Nesse contexto, eis que surge uma questão: os narradores ficarão apenas no passado e só serão lembrados pela ação da memória?

A resposta à pergunta parece ainda não ter solução. Dessa forma, nesse contexto em que a tradição do narrar histórias é imagem apenas formada no imaginário de gerações passadas, nasce à preocupação em voltar a torná-la presente. Assim, é possível acreditar que entre o “Era uma vez” e o “Viveram felizes para sempre”, existe um universo de histórias que vem se perpetuando na imaginação de diferentes povos e, pela sua magia são capazes de encantar crianças, jovens e adultos. Sendo assim, este trabalho retrata a necessidade de manter viva a tradição do narrar e ouvir histórias.

Para que esta tradição se perpetue entra em cena a figura do narrador que de acordo com Walter Benjamim (1993) há dois tipos: *o narrador sedentário e o narrador viajante*. O narrador sedentário é aquele que permanece em sua terra, transmitindo aos ouvintes, conhecimentos arcaicos contidos em sua cultura, fala de acontecimentos ligados a sua comunidade, envoltos em uma atmosfera maravilhosa, que encanta a platéia. Figura sempre próxima, a quem sempre se pode recorrer, e que conhece



intimamente seu público.

O narrador viajante é aquele que traz no corpo as maravilhas vistas e vividas em terras e mares distantes, desconhecidos (ou não) daquela comunidade a qual esta narrando. Narrativas fantásticas, que desfilam diante dos olhos e dos ouvidos do povo.

Outro estudioso do assunto é Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), que diz que a técnica de narração do conto popular deve obedecer a três pontos importantes. O primeiro ponto refere-se ao ambiente, que deve possuir uma atmosfera de tranquilidade, sem grandes agitações, favorecendo assim o envolvimento do ouvinte com o conto. Em seguida, ressalta que é válido fazer uso de fórmulas iniciais com o intuito de criar expectativas nos ouvintes acerca do que vai ser contado. Por fim, ele destaca a necessidade de que a narrativa seja viva e envolvente, na qual, a voz do contador vai sendo modificada a fim de expressar melhor algumas passagens, contribuindo para dar ênfase aos momentos em que se quer passar idéias de continuidade, altura e distância.

Alguns autores, sabendo da relevância da oralidade, buscam fazer suas transcrições de acordo com a fala, dentro de suas possibilidades, porém as perdas são inevitáveis, mesmo que sejam pequenas, uma vez que o oral faz uso de uma liberdade, a qual reforça a magia do conto, e que dificilmente pode ser sentida no escrito. A magia da performance está inscrita na espontaneidade do oral.

Desta forma, é possível se observar que com o passar do tempo as narrativas tendem a se interpenetrarem, enriquecendo-se e sofrendo assim redefinições, com base em repetições, cancelamentos, esquecimentos e substituições de elementos, consolidando, deste modo, um incessante movimento de interações verbais, que contribui para enriquecer a memória popular.

As palavras faladas contem o hálito, elemento vital, que desaparece dela quando escrita (...) certos conhecimentos milenares só podem ser transmitidos em uma troca interpessoal, para que haja a força da vital entre duas ou mais pessoas. (PRIETO, 1999, p. 38).

A preocupação torna-se relevante pelo fato de que o homem que narra guarda na memória fatos e acontecimentos de seu povo para poder repassá-los a gerações posteriores. Sendo assim, a memória associada à linguagem, exerce um papel fundamental, uma vez que é por meio delas que os conhecimentos se tornam de domínio coletivo, perpetuando-se historicamente.





A partir da idéia de memória individual e coletiva, presentes na História a discussão se enriquece com os pensamentos de Maurice Halbwachs que apresenta no livro *A memória coletiva*, a afirmação de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo.

Normalmente um grupo mantém relações com outros grupos. Muitos acontecimentos e também muitas idéias resultam de semelhantes contatos. Às vezes essas relações ou esses contatos são permanentes (...) Por outro lado, basta que alguns membros da família deixem a cidade e passem a viver em outra para que tenham menos facilidade para lembrar o que retinham somente porque estavam presos ao mesmo tempo em duas correntes convergentes de pensamento coletivo, enquanto no presente estavam sujeitos quase exclusivamente à ação de uma delas. Não obstante, como apenas parte dos membros de um desses grupos está compreendida no outro, e vice-versa, cada uma das duas influências coletivas é mais fraca do que se exercida sozinha. Realmente, não é o grupo inteiro – a família, por exemplo, é apenas uma fração dele – que pode ajudar um dos seus a recordar essa ordem de lembranças. É preciso que estejamos ou que encontremos condições que permitam combinar melhor a ação dessas duas influências para que a lembrança reapareça e seja reconhecida. (2003, p. 52)

O agente que procura condições para fazer o povo da comunidade recordar as lembranças perdidas na História é o narrador que em comunidades ágrafas é responsável por guardar na memória acontecimentos coletivos como a história de reis, rainhas, ensinamentos e experiências vividas no local para recontar às gerações futuras e assim manter as tradições. O contador de histórias passa a ser então, um guardião de memórias, um arquivo vivo da tradição de um povo. De acordo com Pierre Nora, o que existe são locais de memória porque não há mais meios de memória.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento (...). Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. (1993, p. 09 -13)

Dessa maneira, o narrador que pode ser considerado o grupo vivo, citado por Nora, está sujeito à ação da lembrança e do esquecimento, ou seja, constituído por restos, cacos, vestígios que juntos corroboram com a necessidade de se manter presente a História. Todavia, como dito anteriormente, a memória de um contador de histórias, não se constitui em uma faculdade linear, isto é, nem tudo que é captado pelo olhar e/ou



escuta, fica registrado na ordem em que acontecem.

Nos estudos de Jerusa Pires Ferreira (2003) a ação da memória se processa de acordo com sistemas internos de cada narrador. Nela ficará registrado somente aquilo que tiver algum significado para ele, algo que lhe desperte a curiosidade, que tenha íntima relação com sua história de vida, que lhe cause indignação ou esteja reforçando suas concepções. Desse modo, não é certo afirmar que o contador de histórias guarda, na memória, tudo o que lhe penetra pelos sentidos; na verdade, tudo é captado parcialmente, alguns retalhos ficam, outros se perdem no grande emaranhado que compõe a colcha cultural, na qual estamos envolvidos

Como já foi relatado, o contador de histórias era peça-principal para montar o quebra-cabeça de um povo. Principalmente em sociedades que não dispunham de um sistema de escrita e que para manterem a tradição necessitavam da voz de um narrador. No entanto, surge a dúvida: E quando as sociedades são bem desenvolvidas e as relações entre as pessoas e as coisas é matéria líquida, a vida é líquida, como propõe Bauman(2007)?

Nesse caso, surge outro contador de histórias, não mais somente interessado em manter as tradições orais como também, corresponder aos anseios de uma sociedade. A arte de narrar se transforma acompanhando as características históricas, sociais e culturais dos novos tempos. O contador de histórias agora recorre a conhecimentos acadêmicos que irão corroborar em suas atuações. É aquele que estuda, planeja, frequenta cursos para enriquecer o momento da performance. Sendo assim, os percursos de aprendizagem diferem da forma de aprender dos narradores tradicionais.

Na tese de doutorado de Vivian Munhoz encontramos a evolução da função narrativa. Segundo a autora, na década de 70 do século XX, as cidades assistiram ao movimento de valorização e de retorno da arte de narrar histórias. Ela ultrapassa os muros das escolas e das bibliotecas, aparecendo em teatros, hospitais, centros culturais, eventos... A arte da narração ressurgiu como ofício e os eventos ligados a este tema não pararam de acontecer.

Sendo assim, percebeu-se que o ato tradicional do narrar converteu-se em performance artística. Por falar em performance, relembremos os estudos de Zumthor acerca do tema. Considera-se que a definição do termo performance, passa necessariamente pela presença viva da voz humana, pela valoração que dá ao engajamento físico e emocional do corpo humano num acontecimento artístico oral



e gestual. Para ele, a percepção plena do poético passa pelo corpo e a realização da performance ocorre no âmbito das práticas poéticas orais.

Na tese de Doutorado de Juliana Leal encontramos várias concepções de performance, mas a que se assemelha ao trabalho do grupo pesquisado é

Dessa visão decorreriam para Renato Cohen os fundamentos da definição de performance como uma linguagem de experimentação artística que, ao se inclinar a uma aproximação mais estreita com a vida, se esquivaria de representá-la. Lançaria-se, ao contrário, à prática ou ao exercício de resignificação e releitura do mundo a partir do uso livre e desierarquização de uma multiplicidade de códigos artísticos. Como consequência disso o real seria reelaborado e a obra de arte ganharia consistência ontológica própria, o que forçaria o envolvimento da audiência na elaboração de sentidos e textualizações para aquilo que, num primeiro momento, transita para ela apenas no âmbito do sensitivo e do emotivo por ser experiência estética de caráter mítico, um vivenciamento do real, nos termos de Cohen. (2002, p. 35)

## **2. GRUPO GRIOT: POR UMA POÉTICA DA VOZ.**

Após termos conhecimento desse novo contador eis que apresento uma parte da história do grupo que será objeto de estudo para esta pesquisa. Tendo em vista, essa maravilha que envolve o ato de contar e ouvir histórias, é que em 1999 um grupo de alunos do Curso de Formação de Professores, resolveu compartilhar do sonho de uma professora – pesquisadora que tinha certeza que era possível formar leitores a partir dos contos populares. Estamos falando da Prof. Ms. Renilda Bastos e oito alunos: Núbria, Dia, Rita, Aluísio, Edilena, Fernanda, Luciléia e Sheila que formaram assim o Grupo de Contadores de História da UEPA.

Com o intuito de nutrir o imaginário, a fim de compor seu repertório de memória, o grupo promove ainda hoje, já na segunda formação de integrantes, constantes estudos teóricos acerca do tema, bem como, leituras em grupo de histórias e poemas, uma vez que se trabalha tanto textos em prosa quanto em verso. Buscar esta incessante “nutrição” da memória necessita de uma entrega quase que total a um trabalho voluntário, que tem como objetivos principais: levar a arte da palavra a todas as pessoas e por meio dela, incentivar o gosto pela leitura. Isso por que, tanto a voz quanto a letra são indispensáveis para o enriquecimento do imaginário humano.

No ano de 2000, outras duas alunas da UEPA (Adrine Motley e Ana Cláudia



Moscoso) entraram para o grupo de contadores. A coordenadora do grupo disse que possuíamos dentro de nós, uma veia de Sherazade, que precisava ser exercitada.

Para quem pensa que contar histórias, tanto em prosa quanto em verso, é algo fácil. A realidade diz o oposto! O sucesso do contar está na identificação do narrador com a história ou poema, como afirma Eduardo Galeano (1997, p. 10), no *Livro dos Abraços*: “Decorar ou recordar é voltar a passar pelo coração”. Sendo assim, para o contador o que fica na memória é apenas o que está em seu coração.

Desta forma, não é simplesmente falar, é falar dando vida ao texto, é se deixar levar pelas linhas pronunciadas, encantar-se para depois encantar. O narrador nada mais faz do que emprestar seu corpo ao texto, pois desta forma, para que todo esse encantamento se cumpra, é necessário que exista todo um trabalho de voz e gestos, que no grupo é feito a cada encontro, pois como diz Heloísa Prieto (1999, p. 41): “Decorar uma narrativa, ou um poema, é uma forma de possuí-los.”

Contudo, para que conseguíssemos êxito nesta entrega, não foi nada fácil, uma vez que nenhum de nós poderia ser considerado “amante da leitura”, leitores ávidos por livros. Líamos, relativamente pouco, e tínhamos preconceito com as histórias, pois como muitos, achávamos que contar e ouvir histórias, era algo apenas para crianças, servindo para diverti-las ou niná-las. Quanto aos poemas, tínhamos contato mais próximo com os poemas de amor, que usávamos para diferentes fins.

Como se pode notar não foi um caminho fácil de ser trilhado, mas o ato de fazer voltar a passar pelo coração, as memórias de infância, nos encheu de prazer e vimos pelos estudos teóricos o quanto é rico e complexo o campo da Literatura Oral.

Estimulados pelos contos nos tornamos leitores assíduos, buscando nos mais diversos autores, subsídios para, da melhor forma possível, desenvolver nosso trabalho. Vários livros de contos e poesias passaram e, ainda, passarão por nossas mãos, servindo para ampliar nossa coletânea de textos armazenados na memória. Servindo também, para que cada um de nós escolhesse seus autores e histórias preferidas.

O trabalho continuou, e no ano de 2001, pode-se dizer que este aumentou bastante, uma vez que aumentaram os números de convites para apresentações fora dos muros da Universidade. Porém, o grupo perdeu muitos componentes devido ao término do curso. A partir de então, o grupo constituiu-se somente de mulheres: Adrine, Ana Cláudia, Alessandra, Andréa, Dia, Rita e Simone, o que nos leva a pensar em tantas



mulheres tecelãs que conhecemos em nossas andanças por meio dos textos.

Nos encontros às terças-feiras e em alguns eventos como a Semana Acadêmica, Chá com Letras, Simpósio de Formação de Professores, Auto do Natal... éramos um pouco como Sherazade, tecelã das noites. Nas escolas, éramos como Penélope, tecelã dos dias, à espera de Ulisses. Éramos Ananse, que mesmo depois de ser encantada por Palas Atenas, continuou tecendo. O tempo passava e nos tornamos mulheres tecelãs de linhas, de letras, de palavras no labirinto da vida para nos lembrarmos de Ariadne.

Após diversas aventuras vividas, o grupo no final de 2001, começa a ser visto como um Projeto de Extensão aos olhos da Universidade. Os membros do grupo passam a ser bolsistas desse projeto. Foi nesse momento que nos nomeamos o antes, Grupo *de contadores de histórias da UEPA* como *Griot*. Este nome foi escolhido com a colaboração da Prof. Ms. Josebel Akel Fares, uma autêntica “matinta”, que por ser madrinha do grupo, acaba por proteger todos nós contadores.

Após muitas pesquisas, ela juntamente com a coordenadora do grupo, chegaram ao termo *Griot*, uma vez que dentre tantos grupos de contadores existentes no Brasil, a maioria destes homenageia nossos irmãos indígenas, e elas resolveram homenagear nossos irmãos negros, pois este termo é de origem francesa que designa os homens-memória de tribos africanas que guardam na mente a história dos seus antepassados.

Um novo ano se inicia, e 2002 começa com a agenda lotada. Os compromissos aumentaram porque os convites para apresentações ultrapassaram os muros do CCSE, o que obrigou, por muitas vezes, o grupo a se subdividir para contemplar todos os eventos.

Além dos membros que ainda encontraram-se vinculados à Universidade, estão duas ex-alunas do Curso de Formação de Professores (Dia Favacho e Rita Gomes), que no ano de 2002 faziam especialização, e que não saíram do grupo, por acreditarem que o projeto para ter sucesso em seus objetivos, precisa de todos aqueles que acreditam nele. Ambas são remanescentes da primeira formação do grupo em 1999.

O repertório sempre era variado, mas sempre priorizando as histórias em verso. Constan nos arquivos do grupo três repertórios. Um com a temática *Mulheres* que comunicou as obras de Chico Buarque, Pixinginha e Caetano Veloso. Outro sobre *Lendas em verso*, no qual o grupo colocou em cena versos de poetas importantes das Letras Brasileiras/Paraenses (Antonio Tavernard, Waldemar Henrique e João de Jesus Paes Loureiro). A pesquisa feita, pelo grupo, recaiu nesses três poetas paraenses que



souberam transformar imagens, que habitam na alma do povo, em poemas. O terceiro denominou-se *Leitura, Leitores & CIA* e os autores estudados foram Carlos Drummond de Andrade, Lygia Bojunga, Clarice Lispector e Daniel Pennac.

Atualmente em 2014 o *GRIOT* está na segunda formação de contadores de histórias e a maior parte dos integrantes são mulheres. O interessante a ser ressaltado é que todas as mulheres que fizeram parte da primeira formação continuam narrando histórias não mais no grupo em questão, a não ser em participações especiais, mas em espaços diferenciados levando a arte de narrar a diversos públicos e espaços semeando a semente que um dia foi plantada em nós.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“FECHA-TE SÉSAMO!”

Entrelaçada pelos fios desta pesquisa, ainda em andamento, observa-se o quanto a oralidade é importante para a perpetuação das tradições de um povo. São contos, lendas, mitos, fábulas, entre outros. Todos juntos, formam uma teia de narrativas, presentes no mundo todo. Eis que estas narrativas se tornam vivas no corpo do contador, figura secular, que guarda na memória as tradições de um povo, repassando-as, constantemente às novas gerações por meio da voz, estimulando assim a cadeia da tradição a se manter sempre ativa.

O ato de contar e ouvir histórias, como podemos perceber, é impregnado de beleza e complexidade, uma vez que os contos se constituem em documentos históricos, e o contador de histórias com sua memória que mais parece um grande arquivo, acaba por revelar em suas entrelinhas, realidades de culturas passadas e ensinamentos de vida, que, mescladas com uma boa dose de fantasia, formam o passaporte perfeito para um mundo desconhecido.

A viagem para os mais longínquos lugares e épocas, tem início assim que o contador pronuncia o “Era uma vez...” Uma atmosfera mágica se instaura e só dispersa após o “E foram felizes para sempre”. O desejo de levar a palavra a todos àqueles que querem ouvi-la, é incessante em todo narrador de histórias, ajudando a tecer esta “colcha de retalhos” que tem envolvido a todos nós, desde sempre.

Por fim, podemos afirmar que, cada um de nós é responsável por continuar tecendo esta teia de narrativas que envolvem a humanidade, desde épocas remotas até os dias atuais. Contar histórias é um momento fantástico que proporciona prazer, e aumenta a compreensão de mundo dos indivíduos, contribuindo assim para sua formação como sujeitos do mundo.



Vamos ouvir e contar histórias, a fim de manter sempre nutrido o imaginário humano. Portanto, entrou por uma porta e saiu pela outra quem quiser que conte outra!

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: Gostosuras e Bobices*. São Paulo: Scipione, 1997.

BASTOS, Renilda do Rosário Moreira Rodrigues. *Itinerário Poético do “Era uma Vez” ao Agora*. 1999. Dissertação de Mestrado – Orientadora Prof. Dr. Maria do Socorro Simões, Centro de Letras – UFPA.

BASTOS, Renilda e FARES, Josebel. Dois singulares e um plural: diálogos sobre poéticas orais IN: *Múltiplos Olhares*. UEPA, 2004.

BAUMAN, Zygmund. *Vida líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. RJ: Jorge Zahar, 2007.

BENJAMIM, Walter. *Obras recolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: *Obras escolhidas*. v. 1. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2001.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2006.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

GALEANO, Eduardo. *O Livro dos Abraços*. 5ª Ed. Porto Alegre: L&PM, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

LEAL, Juliana Helena Gomes. *Literatura e performance: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer*. Belo Horizonte: 2012.

MACHADO, Ana Maria. *Texturas: Sobre Leituras e Escritos*. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 2001.

MUNDURUKU, Daniel. *O Banquete dos Deuses: Conversa Sobre a Origem da Cultura Brasileira*. São Paulo: Angra, 2000.

NORA, Pierre. *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. Tradução de Yara Aun Khoury. São Paulo, (10) dez. 1993.

PAIVA, Aparecida Et Alli. *No Fim do Século: a Diversidade – O Jogo do Livro Infantil e Juvenil*. Autêntica. 2000.

PATRINI, Maria de Lourdes. *A renovação do conto: emergência de uma prática oral*. São Paulo: Cortez, 2005.

PRIETO, Heloisa. *Quer Ouvir uma História?* – Lendas e Mitos no Mundo da Criança. São Paulo: Angra, 1999.

ROCHA, Vivian Munhoz. *Aprender pela arte a arte de narrar: educação estética e artística na formação de contadores de histórias.* São Paulo, 2010.

VERNANT, Jean Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos.* São Paulo: EDUSP, 1973.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre conto de fadas e seus narradores.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral.* Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Editora Hucitec. São Paulo: 1997.





## **A CRÍTICA LITERÁRIA DE BENEDITO NUNES E A ESTÉTICA NA LITERATURA DE CLARICE LISPECTOR**

Andréa Costa de Andrade (PPGSCA-UFAM).  
Nelson Matos de Noronha (PPGSCA-UFAM).

### **RESUMO**

32

A literatura tem papel central nos estudos sobre estética que ainda é a preocupação da filosofia da arte. Uma das preocupações encontra-se na determinação da natureza da arte e o como esta pode ser interpretada. No Brasil, destacamos o filósofo e crítico literário paraense, Benedito Nunes que nos estudos sobre estética na crítica literária não incorre uma mera observação do outro, que apenas avalia ou atribui um crivo, mas num modo de ver a obra ou arte como se apresenta, o como esta fala sobre si mesma e revela-se. Assim, conceber a definição sobre a estética como uma propriedade necessária e suficiente daquilo que está a ser definido, distingue a obra de todo o resto, permitindo uma dialogação entre a literatura e a crítica literária. Observar as relações entre o “eu” com o “outro”, enseja avaliar a arte do ponto de vista estético e os processos que envolvem a crítica literária e sua produção do conhecimento, considerando princípios de objetivação e subjetivação decorrentes do discurso literário. Neste estudo, objetivamos refletir sobre as contribuições de Benedito Nunes para aproximar a estética da crítica literária, exemplificando a escrita de Clarice Lispector, suas propriedades necessárias e suficientes adequadas à arte e por que razão uma obra pode ser considerada boa ou melhor do que outra. Logo, a teoria estética é importante em si mesma e, igualmente em relação aos fundamentos quer da apreciação quer da crítica de arte, a estética, também é a teoria acerca da natureza da arte na literatura.

**Palavras-Chave:** Estética, crítica, filosofia, dialogação, literatura.

### **RESUME**

La Literatura tiene un papel central en los estudios de la estética que sigue siendo la preocupación de la filosofía del arte. Una preocupación es determinar la naturaleza de la técnica y cómo esta puede ser interpretada. En Brasil, se incluye el filósofo y crítico literario, Benedito Nunes, nacido en Pará, sus estudios sobre la estética en la crítica literaria no incurre en una mera observación del otro, o que sólo evalúa asigna un enigma, sino una forma de ver el trabajo o el arte en su forma actual, las conversaciones acerca de sí misma y que se revela por sí solo. Por lo tanto, el diseño de una definición operativa de la estética como una condición necesaria y suficiente de lo que se está definiendo, es que distingue el trabajo del resto con propiedad, permitiendo un dialogo de la literatura y la crítica literaria. Sí embargo, la relación entre el "yo" con el "otro", es que intenta evaluar el arte estético, los procesos que implican en la crítica literaria y la producción de conocimiento, teniendo en cuenta los principios de objetividad y subjetividad derivada del discurso literario. En este estudio, tuvimos como objetivo pensar sobre las contribuciones de Benedito Nunes para con la estética de la crítica literaria, lo que es posible ilustrar en las obras de Clarice Lispector y sus propiedades necesarias y suficientes, una vez que una obra puede ser considerada buena o mejor que otra. Así, la teoría estética es importante en sí misma y también para las fundaciones de la apreciación de la crítica del arte. La estética es también la teoría sobre la naturaleza del arte en la literatura.

**Palabras-Clave:** Estética, crítica, filosofía, diálogo, literatura.



## INTRODUÇÃO

Desde a década de 60, Benedito Nunes vem marcando sua presença como um dos mais criativos ensaístas brasileiros, com a edição de obras como “A Filosofia Contemporânea” (1967) e “O mundo de Clarice Lispector” (1966). Nestas obras, em que se projeta competente intérprete e historiador da filosofia e crítico de arte em sentido mais amplo, já ficam bem claros seus objetivos de tornar evidentes os vínculos profundos da arte com os sistemas de pensamento, na verdade, a própria arte percebida, como exercício de pensamento e visão filosófica do mundo e da existência.

A busca incansável de possíveis respostas para o papel do trabalho de pensar, ou melhor, filosofar propõe uma proximidade das relações entre a filosofia e arte, pensamento e linguagem, história e verdade. É a partir do diálogo entre o discurso conceptual/crítico e literário metafórico/poético que se poderiam abrir novas possibilidades de expressão do ser ou de um neutro que surge através da crítica, assumindo um lugar privilegiado que convoca a reflexão filosófica e que aproxima a filosofia contemporânea e a literatura.

Neste estudo procuramos tão somente focalizar certos temas e situações, constantes em Clarice Lispector que podem ser compreendidos à luz de categorias comuns à filosofia da existência, quando em “O Drama da Linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector” (1989) por Benedito Nunes.

### 1. A CRÍTICA LITERÁRIA DE BENEDITO NUNES

Para Benedito Nunes (2009), as leituras de filósofos e escritores, a maioria dos quais poetas se alternava num vai e vem constante entre imagem e ideia, entre percepção e conceito.

[...] o filosófico e o poético e, portanto, entre ideia e imagem, entre conceito e percepção, que presidiu minha própria formação intelectual. Tendo sido em Filosofia e Literatura autodidata metódico e sistemático, tal movimento entrosou, para mim, sobre um fundo neutro de regulares estudos universitários em Direito concluídos em 1952, quando ainda não existiam, em nosso meio, nem faculdades de Filosofia nem centros de Ciências ou de Letras, as duas sobreditas irmãs adversas. Na maturidade, tal entrosamento constituiria tema preferencial do meu hibridismo crítico (NUNES, 2009, p. 26).

Mas, por que a paixão de Benedito Nunes por Clarice Lispector? Em *A Clave do Poético* (2009) um dos últimos trabalhos de Bené, ele faz um relato sobre seu caminho



na crítica e conta que em um dos encontros, em Belém, com Clarice Lispector, publicou *O drama da linguagem* (1989), que é uma crítica ao conjunto das obras dessa escritora, e tece um comentário:

[...] ela me disse antes do cumprimento de praxe: “Você não é um crítico, mas algo diferente, que não sei o que é”. No momento, perturbou-me essa afirmação. Hoje posso ver como foi certo, além de encomiástico, o aturdido juízo de Clarice. Ela percebia, lendo o que sobre ela escrevi, que o meu interesse intelectual não nasce nem acaba no campo da crítica literária (NUNES, 2009, p. 23).

Benedito percebeu que na expressão “algo diferente” a que Clarice se referia, em parte se referia para qualificá-lo. Respondeu então, “não sou um duplo, crítico literário por um lado e filósofo por outro. Constituo um tipo híbrido, mestiço das duas espécies. Literatura e Filosofia são hoje, para mim, aquela união convertida em tema reflexivo único, ambos os domínios em conflito, embora inseparáveis, intercomunicantes. Mas nem sempre foi assim [...]” (NUNES, 2009, p.24).

A alternância de conceitos permite atualizar-se sempre com o que é moderno. Logo, se nossas concepções podem ser atualizadas assim como a ciência também o é, porque então a arte não poderá ser avaliada do ponto de vista científico?

A obra de arte é fornece o laço a ser conhecido pelo leitor, que é o próprio objeto, através da sua subjetividade. Entendermos estas contradições, liga o sujeito com o objeto e proporciona a compreensão da realidade. Ora, “[...] o mundo do texto só é real na medida em que é fictício e a subjetividade do leitor colocam-se em suspenso e potencializam o mundo manifestado pelo texto [...]” (RICOEUR, 1977, p.58).

Em *O Drama da Linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector* (1989), preocupamo-nos mais em caracterizar a atitude criadora da romancista e a concepção-do-mundo, marcadamente existencial, que com essa atitude se relaciona, do que analisar a estrutura da criação literária propriamente dita. Ao ensaiar sobre o mundo ficcional de Clarice Lispector, Benedito Nunes, de forma inovadora para os nossos padrões de crítica literária, propõe uma prospecção filosófica em que se ressalta o tema da náusea e da angústia e que vai recorrer a dois filósofos contemporâneos envolvidos com essa temática, Heidegger e Sartre, a quem retorna permanentemente.

As obras ficcionais de Clarice Lispector focalizam temas e situações que podem ser compreendidos à luz de categorias comuns à filosofia da existência, a partir de dados



que fornecem os temas propostos pela autora. A concepção-do-mundo de Clarice Lispector é marcadamente existencial e com essa atitude se relaciona, analisando a estrutura da criação literária propriamente dita e a filosofia abre novas possibilidades de dialogação que podem conduzir a inovação semântica no mundo do texto. E o grande mérito de Benedito Nunes é apresentar a intersubjetividade do vivido. A história verdadeira é uma construção do ficcional, mesmo que tenha a ficção uma estreita relação com a realidade (ECO, 1994, p. 113).

Em *O Drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1989), Benedito Nunes comenta sobre as principais obras da autora, dentre estas, recorremos a quatro romances da autora: *Laços de família* (1960); *A maçã no escuro* (1961); *Perto do coração selvagem* (1963); e *A paixão segundo G.H* (1964). Portanto, qualquer que seja a posição filosófica da escritora demonstra grande afinidade com o existencialismo, uma vez que através de suas obras interpreta a realidade. As histórias contadas são típicas do cotidiano, justificando um impulso extra artístico. O mal-estar da angústia, medo, insegurança, abandono são algumas das situações referidas nos romances de Lispector, tornando-se uma forma emocional que arrebatava o corpo e se manifesta em uma reação orgânica definida. Logo, há familiaridade com cotidiano e a proteção das formas habituais de linguagem.

Para Heidegger, por exemplo, a angústia em *Ser e Nada*, seria a forma de como sentimos o medo. Mas, têm-se medo de algo definido, de um ser particular (intramundano). Já na angústia não se sabe a causa ao certo do porque a temos. Eis que o sentimento humano da existência instala-se numa penosa experiência de isolamento metafísico, pois o homem através de sua realidade de ser existente, não suportando as vicissitudes da vida, refugia-se no mundo e passa atuar nele de modo impessoal, protegido por palavras e interesses fugidios, como é o caso do escritor.

Assim o mal-estar da angústia difere-se do medo. O primeiro provém da insegurança desnudada como puro ser-aí (*Dasein*), como possibilidade que nada o sustenta e estar abandonado, entregue a si mesmo. “O homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo [...]. Sua personalidade social recua. O círculo protetor da linguagem esvazia-se, deixando lugar para o silêncio” (Nunes, 1966, p.10). Sartre faz desse mesmo sentimento a tradução da irremediável liberdade da consciência que contamina com o seu “nada” o ser em geral (*En-soi*), à medida que a liberdade originária, dimensiona o ser em si sob forma de “realidade”. “A ameaça da angústia provém do risco inerente à liberdade



reconhecida e assumida. [...] é a liberdade a garantia do sentido da existência, a angústia, que implica o reconhece-la e assumi-la totalmente, pode conduzir à vertigem de ser livre e responsável [...]” (NUNES, 1966, p.17).

## 2. OS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

A Ana do conto de *Laços de família* (1960) é mulher de vida organizada e angustia-se ao ver um cego que masca chicletes. Sua degradação interior é profunda; cai-lhe do colo o saco de tricô das compras, o embrulho dos ovos desparrama-se no chão. Ana entra em crise, momento que já era por ela esperado. A angústia cresce, a emoção agrava-se, tomando conta de seu corpo. É um mal-estar (respiração opressa e outros sintomas) que surge do mundo para sujeitar a consciência ao descontrole do corpo. O mundo para Ana se torna um mal-estar, vários anos ruíam, as gemas escorriam e por um momento, a falta dos sentidos deixava-a ir, mas não sabia para onde. Ana, então, se agarrou ao banco da frente como se fosse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram (Lispector, *Laços de Família*, p.27).

Em *A maçã no escuro* (1961), encontramos outro exemplo, o personagem Martim. Trata-se de um homem que se impõe a obrigação de não pensar, mas de ser. Um dos momentos decisivos de sua experiência de renovação, no caminho da conquista de si mesmo está na descoberta e na tentativa de assimilação dos elementos sensíveis, brutos e penumbrosos da vida num curral de vacas. Martim encontra no sórdido fecal uma forma de vida ativa, de matéria operante, que segue curso impassível. Coisas afins se mesclam numa mistura hostil e repulsiva.

Por nojo, o homem que repentinamente se tornara de novo abstrato como uma unha quis recuar; enxugou com o dorso da mão a boca seca como um médico diante de sua primeira ferida. No limiar do estábulo, no entanto, ele pareceu reconhecer a luz mortíça que exalava do focinho dos bichos. Aquele homem já vira esse vapor de luz evoluindo-se de esgotos em certas madrugadas frias. E vira essa luz se emanar de lixo quente. Vira-a também como uma auréola em torno do amor de dois cachorros; e seu próprio hálito era essa mesma luz (Lispector, *A maçã no escuro*, p.104-105).

No final deste livro, o herói fracassa no debate contra o passado que não consegue desfazer e entra num novo estado de náusea. Martim numa esperança absurda, impessoal, nega a sua própria esperança, absorvido pelos crimes do passado (Lispector, *A maçã no escuro*, p.91).

*A paixão segundo G.H.* (1964), o desencadeante da náusea é uma barata que a personagem narradora vê no quarto da empregada, saindo de dentro de um banal guarda-roupa. Condensam-se, pouco a pouco, em torno desse inseto, sentimentos contraditórios que vão crescendo. A comum aversão das donas-de-casa por baratas, o simples nojo físico, o medo, e até o súbito interesse despertado pelo inseto caseiro, dão lugar a uma estranha coragem, misto de curiosidade e de impulso sádico-masoquista, com que G.H., fechando a porta do guarda-roupa sobre o animal, perpetra o ato decisivo. Um nojo violento revolve-lhe o estômago e seca-lhe a boca diante do espetáculo da barata trucidada. A mulher, então, começou a ver, verdadeiramente, pela primeira vez a sua vítima e vendo-a, descobriu o ser que nela havia a matéria organizada em cascas, antenas, olhos, crua, viscosa, repelente que escorreu como uma pasta do corpo esmagado e que de imediato, diante de tudo isso, passou a sentir náusea. A barata participava de sua mesma existência, nua, ancestral, inumana e possuíam a mesma identidade.

Como chamar de outro modo àquilo horrível e cru, matéria prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama-era lama, e nem sequer lama já seca, mas lama ainda úmida e viva era um lugar onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes da minha identidade (Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, p.57).

Em *A maçã no escuro* (1961), o estado nauseante associa-se ao descortínio instintivo que coloca Martim no plano reificado e orgânico da natureza. Em *A paixão segundo G.H.* (1964), o mesmo estado nauseante significa “desorganização” completa do ser social da enigmática personagem. Os sentimentos comuns não socorrem o personagem como no conto de *Laços de família* (1960), para reter G.H. à beira do abismo do Ser. Assim, o aprofundamento da náusea, como revelação do ser é uma união mística com a realidade de difícil expressão, tal efeito é nota marcante em *A paixão segundo G.H.* (1964), que narra uma experiência espiritual contraditória, onde o sacrifício e o sacrilégio se confundem e a redenção reside na anulação da personalidade e o amor à entrega do Eu, não éticas, que tem um lado sombrio e diabólico, outro luminoso e divino.

Aqui já podemos discernir o valor a náusea, da angústia e do medo para Clarice Lispector. Que pelo lado sartreano, confere aos seus personagens uma liberdade fundamental, porque a náusea revela o absurdo e nesse sentido, deriva única e exclusivamente da liberdade e é sustentado pelos nossos atos. Para Lispector, “a náusea não só interfere na liberdade, como



dela se apossa, chegando a destruí-la” (NUNES, 1966, p.24).

O estado nauseante para a romancista é uma via de acesso à existência imemorial do Ser em seu nome, na qual as relações sociais e culturais e o pensamento, inutilmente recobrem sem conseguir superá-lo, interessando, o lado da náusea, ou seja, o reverso da existência humana, ilimitado, caótico e originário.

A maior descoberta da personagem em *A paixão segundo G.H.* (1964) é que o mundo não é humano, e de que não somos humanos. Essa é a revelação humilde e arrasadora de G.H. a qual poderia ser uma réplica à afirmação sartreana de que vivemos num mundo essencialmente humano. A função espiritual nesta obra não adere a o absurdo da existência revelada pela náusea, nem se entrega ao ser indiferenciado e repugnante e sedutor que domina a personagem G.H., há uma mágica atração com que o absurdo que enleia o espírito e confirma o caráter fáctico da existência.

Outra obra de Clarice Lispector é *Perto do coração selvagem* (1963), originalmente escrita em 1943, quando a autora tinha 20 anos de idade, o livro tem como protagonista Joana que narra sua história em dois planos: infância e início da vida adulta. O que diferencia esta obra das demais é que na época, a literatura brasileira era dominada por tendências regionalistas, com personagens contando as dificuldades da realidade social do país no momento. E a crítica literária se surpreendeu com este romance e diga-se como os outros trabalhos de Clarice Lispector, por sua problemática de caráter existencial, completamente inovadora e por seu estilo solto, fragmentário e oculto. Este estilo de escrita se tornou marca característica da autora e está presente em todos seus trabalhos. Alguns críticos associaram o estilo literário introspectivo de Clarice Lispector, ao de Virginia Woolf e de James Joyce, mas ela afirmou não ter lido nenhum destes autores antes de lançar este seu primeiro romance.

*Perto do coração selvagem* (1963) provocou reações entusiásticas de alguns críticos, fora considerada "a maior novela já escrita por uma mulher em língua portuguesa", dizia o poeta Lêdo Ivo. Houve uma exacerbação do momento interior de tal modo intensa, que, a certa altura de seu itinerário, a própria subjetividade entrava em crise. O espírito estava perdido no labirinto da memória e da autoanálise, reclamava um novo equilíbrio, transcendendo do plano psicológico para o metafísico. A autora revela a consciência sobre o olhar psicológico, mas que a incomoda, portanto é só um instrumento que transpassa. A prosa discorre com fluidez sobre a visão de mundo da protagonista, Joana, e sua interação com os



demais personagens, fato que incluiu Clarice Lispector na Geração de 45.

A amoralidade diante da maldade e o instinto na condução da trama, enseja certa dose de auto martírio. A história de Joana, a protagonista, não é a Virgem d'Orleans, mas a personagem de Clarice Lispector que estreia nesta obra marcou a ficção brasileira em 1944. O conto é inovador e provocou *frisson* nos redutos da literatura.

### **3. A TÉCNICA ESTILÍSTICA DE CLARICE LISPECTOR NA CRÍTICA DE BENEDITO NUNES**

Para Benedito Nunes (1995), a técnica estilística de Clarice Lispector imbrica a subjetividade com a objetividade, alternando os focos literários e o tempo cronológico, dando lugar ao psicológico, recorrendo à técnica do *flashback*. Joana, a personagem, se expressa por fluxos de consciência, contrapondo suas experiências de menina e adolescente às de adulta, mergulhando ora no passado, ora no presente, segundo o fio condutor de sua memória.

*Perto do coração selvagem* (1963) deve ser estudada com cuidado, com minúcias, a personagem principal e os demais coadjuvantes também, que incluem: O pai, prematuramente falecido e motivador das brincadeiras de infância; a tia amedrontada com as travessuras da jovem, a quem apelidava de víbora; o tio fazendeiro, amoroso com Joana e atoleimado perante as reclamações da mulher; o professor confidente e orientador, sua paixão da puberdade; Otávio, o moço que se casa com Joana ao romper o noivado com Lígia, de quem posteriormente se torna amante; Lígia, grávida de Otávio, conta tudo à Joana; o homem sem nome, sustentado pela mulher, participante silencioso do romance clandestino e sem compromisso com Joana. A leitura é sequencial, ora a protagonista tem um viés, ora outro, conforme o momento "real" ou onírico. O cenário é mesclado e Joana, menina, mulher e amante desfila na vida dos personagens, espalhando o seu veneno de "víbora" (como diria sua tia), com ironia e respostas ardis diante dos fatos. A leitura remete o leitor a tentar adivinhar o que a autora preparou páginas seguintes, sendo possível a surpresa e por fim o tapa com luva de pelica.

Analisando estes contextos fictícios é possível que, tanto o autor como o crítico literário invista em sua própria subjetividade no empreendimento da leitura, uma vez que o encontro desses sujeitos, em diferentes perspectivas, constitui a via pela qual o crítico deve empreender o exame da obra e que se faz no correr da leitura. Não obstante, é necessário todo o rigor na análise crítica, que é a chave da interpretação e da





capacidade do leitor de promover sua criticidade. Fala-se aqui da apreciação estética tanto quanto o conhecimento da realidade que é oferecido pela obra literária, mas que requer também, a expressão da ética. Pois, uma e outra, a estética e a ética, requerem para a produção de seus efeitos, o encontro do “eu” e do “outro”, do autor e do leitor.

Elaborar uma reflexão sobre aquilo que é verdadeiro numa obra de ficção possibilita identificar o esforço inabalável do crítico literário em construir um processo de subjetivismo aplicável a regras lógicas que autorizam de forma acadêmica e científica, a aceitação de conclusões de raciocínio. A interpretação do verdadeiro, da realidade imediata, da coisa manifesta para a consciência é experimentada pelos sentidos. “ Esta totalidade é a ideia que não corresponde apenas à unidade ideal e subjetiva do conceito, mas também à sua objetividade que, sem apresentar a menor oposição ao conceito, o relaciona consigo próprio [...]” (HEGEL, 2000, p.130).

O Drama da Linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector (1989), Benedito Nunes trabalha na fronteira entre a literatura e a filosofia, possibilitando reflexionar sobre a organização da subjetividade (imitação-idealização-identificação) na modernidade através da crítica literária. Uma vez que, arte propõe uma reflexão sobre o modo como pensamos e sua utilidade e sua repercussão na sociedade atual, que estamos inseridos e assim, uma autocrítica possibilitaria impulsionar uma crítica dialética da cultura a partir da observação do interior da sociedade e suas inter-relações com a crítica estruturada como modelo.

Não obstante o Drama da Linguagem, parte do olhar filosófico e estético utilizado pela autora, em que os dramas das personagens das obras em estudo parecem espelhar os dramas humanos, Nunes observa que a ficção de Lispector insere-se no contexto da filosofia existencialista. A obra destaca aspectos que “não podem deixar de repercutir na concepção de mundo relacionada com a temática existencial que se projeta, nos diversos escritos da autora” (Nunes, 1995, p. 15), ou “uma latitude metafísico-religiosa: o problema do ser e do dizer” (Nunes, 1995, p. 57) quando se refere ao romance: *A maçã no escuro* (1961).

Benedito Nunes por meio de um inegável aparato filosófico e literário aborda a obra de Clarice Lispector por sua temática da existência e é levado ao “excesso de paixão pela obra de Clarice”.

Ao comentar sobre obra de Clarice, Benedito Nunes reconhece o romance “A paixão segundo G.H.” como a narrativa em que mais se encontra o que chama de drama da linguagem. Neste romance, G.H., uma escultora amadora, tenta transpor em palavras



a um interlocutor imaginário, a experiência do dia anterior, já distanciada, resultando numa espécie de fracasso e G.H. entra na área do silêncio em seu relato.

G.H. fracassa separando-se da linguagem comum pela realidade silenciosa que nenhuma palavra exprime. A paixão da linguagem terá o seu reverso na desconfiança da palavra, e o empenho ao dizer expressivo, que alimenta essa paixão, transformar-se-á numa silenciosa adesão às próprias coisas (NUNES, 1995, p. 112).

Enfatiza-se que, “[...] assim como o mundo do texto só é real na medida em que é fictício, da mesma forma devemos dizer que a subjetividade do leitor advém a ela mesma na medida em que é colocada em suspenso, irrealizada, potencializada, da mesma forma que o mundo manifestado pelo texto [...]” (RICOEUR, 1977, p.58). O crítico literário investe sua própria subjetividade no empreendimento da leitura, no encontro com o autor. Este encontro constitui a via pela qual o crítico deve empreender o exame da obra e que se faz no correr da leitura. Não obstante, é necessário todo o rigor na análise crítica e que é a chave da interpretação e da capacidade do leitor de promover sua criticidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto de vista da crítica à arte está no olhar. O olhar, por sua vez, deriva de um sentimento originário que reduz o outro à condição de objeto. Por trás do olhar do outro há uma consciência. Enfim, crivar uma obra de arte, permite a dilatação dos limites avaliativos, que incluem critérios estéticos e éticos, principalmente quando se considera a literatura como algo belo, prazeroso, de outro lado, a ética, o deontológico regula a capacidade avaliativa do crítico. A resposta para nossa curiosidade, talvez esteja no encadeamento das ideias, avaliadas pela crítica literária, e a prazerosa leitura das obras de Benedito Nunes poderiam então, apontar os grandes problemas que inquietam o pensamento contemporâneo e que envolvem a interpretação filosófica e a crítica na literatura.

Destacamos aqui a importância da obra de Clarice Lispector na Literatura Brasileira, o que tornar possível a dialogação em torno da compreensão desta autora, principalmente no que se relaciona ao diálogo entre Literatura e Filosofia. Se a arte imita a vida ou vida imita a arte é algo que sempre vai nos inquietar a consciência. Mas, é possível afirmar que a arte se trata da reprodução e transformação de toda experiência, não somente a representação do belo que diz respeito ao estético, mas de um



comportamento mimético, fictício, por vezes regressivo, que provoca mudanças na forma de ver o mundo real. No entanto, quem fala o texto é a própria linguagem, com seus significantes e significados, em constante dialogação intersubjetiva entre autor-leitor, e porque não dizer entre autor e crítico literário.

Trabalhar a auto avaliação é ser híbrido, como se referia a Benedito Nunes, a ilustre Clarice Lispector. A cognição de subjetivação e objetivação na crítica é a engenharia do pensamento literário e o grande mérito de Benedito Nunes é apresentar a subjetividade do vivido. Logo, o artista tem relação com sua realidade, com a ideologia vivida em sua época, contudo é uma relação que não deixa de ser complexa. O texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho (Eco, 1994, p.9). A busca de aproximação com o real encontra-se na modernidade, que mesmo que seja do século passado, sempre se adequa a realidade atual vivenciada. A interpretação, assim como a crítica literária necessita de parâmetros conceituais, categorias: linguísticas, conceituais, filosóficas ou outras. Para Nunes (1995) estas categorias ou critérios dependem do tipo de linguagem do autor, do olhar como este artista interpreta a realidade, uma vez que a interpretação tem haver com o contato com aquela realidade.

A literatura permite através do seu conteúdo uma crítica da sociedade, ou melhor, faz ver o que nos é negado pelas representações que circundam o nosso dia a dia. E a crítica literária a uma obra que não tem teor de verdade não pode ser vista como científica, nem tampouco como uma obra de arte, uma vez que sua função social se propaga através do teor de verdade que se liga a função da arte. Logo, a arte necessita de uma análise imanente, no intuito de despertar a consciência, captando todas as nuances do que se quer expressar e só através da linguagem se torna possível vislumbrar a obra de arte. Eis a função social da crítica literária.

## REFERÊNCIAS

**ECO**, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

**HEGEL**, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: A ideia e o ideal/ Estética: o belo artístico ou o ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

**HEIDEGGER**, Martin. *Ser e tempo* (Protocolo do Seminário sobre a conferência). São Paulo: Nova Cultural, 2000.

**LISPECTOR**, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* 1ª edição. Rio de Janeiro: ROCCO,

1998.

\_\_\_\_\_. *Laços de família*. 1ª edição. Rio de Janeiro: ROCCO, 1998.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. 1ª edição. Rio de Janeiro: ROCCO, 1998.

\_\_\_\_\_. *A maçã no escuro*. 1ª edição. Rio de Janeiro: ROCCO, 1998.

**NUNES, Benedito.** *A clave do poético*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

43

\_\_\_\_\_. *O Drama da linguagem: Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. *O mundo de Clarice Lispector (ensaio)*. Série Torquato Tapajós. Vol. VI. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

**RICOEUR, Paul.** *Interpretação e ideologias*. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.



## **HAICAI AMAZONENSE: NÍVEL TEMÁTICO E VOCABULAR**

Cacio José Ferreira (DLLE-UFAM)

### **RESUMO**

No Japão há diversos estilos e formas que expressam o encantamento da linguagem usada na poesia. O *haikai* ou *haiku* é considerado o mais popular na construção do gênero poético japonês e perpassa gerações, tempos literários e grandes escritores, como Matsuo Bashō. No Amazonas, Aníbal Beça e Luiz Bacellar destacaram-se na produção de poesia baseado no estilo nipônico, porém com características peculiares da Amazônia. Dessa forma, o objetivo desta comunicação é analisar o *haikai* amazonense, dos autores mencionados, no nível temático e vocabular, além de mostrar como a poesia encanta e constrói vínculos com povos de diferentes lugares. O som, a vibração, o rio de cores díspares, a floresta enraízam na essência do *haikai* amazonense? Assim, esse estilo de poesia curta torna-se longo o bastante para levar aos outros a impressão de quem nós somos, um pequeno conteúdo da história de nossas vidas que, ainda que não sejam eternas, alongam-se no caminho. Dessa forma, atento ao contexto do universo poético, buscou entender as construções de Beça e Bacellar baseadas em um estilo oriental, mas em um contexto tipicamente brasileiro.

**Palavras-Chave:** *haikai*, Luiz Bacellar, Anibal Beça, poesia, Amazonas.

### **ABSTRACT**

In Japan there are many styles and forms that express the charm of the language used in poetry . The *haiku* is considered the most popular style in the construction of the Japanese poetic genre and crosses generations, literary times and great writers, like Matsuo Bashō. In the Amazon, and Luiz Anibal Beça Bacellar excelled in the production of poetry based on the Nipponese style, but with peculiar features of the Amazon. Thus, the objective of this communication is to analyze the Amazon *haiku*, the authors mentioned, thematic and lexical level, and show how poetry enchants and builds ties with people from different places. Is the sound, the vibration, the river of disparate colors, the forest rooted in the essence of *haiku* Amazon? Thus, this style of short poetry becomes long enough to bring to others the impression of who we are, a small content of the story of our lives, that even if they are not eternal, lengthen the path. Thus, attention to the context of the poetic universe, sought to understand the constructs of Beça and Bacellar based on an oriental style, but in a typically Brazilian context .

**Keywords:** *haiku*, Luiz Bacellar, Anibal Beça, poetry, Amazonas.

O Japão, no quesito poesia, é *haiku*<sup>1</sup>. Não importa se é do século XII, ou se amplia no inquieto século XV, ou ainda se expressa a decadência, o horror e a beleza da prosperidade econômica do século XX. É poesia que permanece e oferece ao mundo o encanto poético que “entrelaça o mundo humano e o da natureza, conjungando o tradicional e o contemporâneo na vertente poética”<sup>2</sup>. Dessa maneira, a característica singular de compor “despido de roupagens atrapalhantes”<sup>3</sup> espalha pelo mundo.

Segundo a tradição japonesa, o abarcar o mundo “sem compor demais”<sup>4</sup> é um dos caminhos necessários para escrever um *haikai*. Entrementes, o *haiku* não é nem



masculino nem feminino, mas uma poesia constituída com a natureza humana.

Sabe-se, entretanto, o tradicionalismo hierárquico construído na cultura japonesa nasceu na mitologia da criação do Japão e que se propagou na figura da Família Imperial. Ainda assim, o espaço de construção do *haikai* foi preenchido por homens e mulheres. Há registros históricos de poetisas e discípulas de Matsuo Bashō, cuja as composições poéticas eram dignas de respeito e admiração pelo mestre maior do gênero.

Na questão estética, o *haiku*, de acordo com a potulação de Rousseau, no *Discurso sobre as ciências e as artes*, define bem o que se deve expressar: o que há de verídico deve mostrar-se nu, despojado de qualquer adereço. A verdade consite em ficar desvelado, e não oculto, despido. A verdade revelada no poema haicaísta é despojada de adornos e sempre calada e “continua latente, como um foco vazio”<sup>5</sup>, assim como o poema composto por Bashō, em 1684.

Bruma e chuva  
Fuji escondido; mas vou  
contente!

Kiri - shigure  
Fuji wo minu hi zo  
Omoshiroki!

No *haikai* acima, o monte Fuji revela toda a sua fulgência por meio de uma ausência. O resplendor do seu existir continua intocável, porém é oculto. A bruma e a chuva são acentuadas como elementos principais que escondem o grande monte. Todavia, um elemento não supera o outro. Reina a harmonia entre os dois elementos: um visível e outro invisível. Um se entrelaça ao outro e gera uma amplitude de sentidos sem adornos.

Conforme mencionado no início do artigo, a poesia haicaísta, simples e grandiosa, começou a despertar o interesse de vários poetas no mundo. Teve grande apoio e divulgação por Wenceslau de Moraes<sup>6</sup>, Paul Louis Couchoud<sup>7</sup>, René Sieffert, Donald Keene, Kenneth Yasuda, Octavio Paz, Kuni Matsuo, entre outros. Assim, o *haikai* tradicional construiu os alicerces de apoio e divulgação, cultivando uma legião de admiradores em terras *longínquas*. E o Brasil? Como aconteceu a inserção so *haiku* em terras tupiniquins? Segundo Goda, Shuhei Uetsuka<sup>8</sup>, produziu o *haikai* a seguir, momentos antes de chegar ao Porto de Santos.

A nau imigrante  
chegando: vê-se lá no alto  
a cascata seca<sup>9</sup>

Nesse universo de encantamento pelo desconhecido, novas possibilidades e



proximidades do cais, o *haikai* aporta-se no Brasil junto com o *Kasato Maru* e seus tripulantes. O desembarque do poema japonês, composto por poucas palavras, aconteceu em brasileiras no momento da chegada dos imigrantes japoneses e esse contexto de novidades revelou inúmeras imagens para o tecer de novos versos e composições.

Em 1908, o navio *Kasato Maru* trouxe centenas de imigrantes japoneses para o Brasil em busca da terra prometida e junto com eles a originalidade do *haiku*, traduzindo a sensibilidade do belo e a leveza da alma do povo japonês. No entanto, a poesia do *haikai* surgiu no contexto da literatura brasileira em 1919, no prefácio do livro *Trovas Populares Brasileiras*, de Afrânio Peixoto. Anos depois, em um artigo do mesmo escritor, assim o definiu: “forma elementar de arte, mais simples que a nossa trova popular (...). São tercetos breves, versos de cinco, sete cinco sílabas, ao todo dezessete sílabas”<sup>10</sup>. Entretanto, escritores e poetas brasileiros já conheciam o estilo do *haikai*. Aluísio de Azevedo, por exemplo, era vice-cônsul do Brasil no Japão, em 1897. Apesar de ser o início dos estudos no cenário literário sobre o estilo poético tradicionalmente nipônico, entregava, assim, ao povo tupiniquin o “buquê de flores silvestres? Ou adereço de preciosas jóias? Ambas as coisas, a um só tempo”<sup>11</sup>. Dessa forma, a brevidade, porém profunda, dos versos que compõem tal estilo de pensar e compor poesia, revela a magnitude de sentidos. Assim, para Octavio Paz,

devemos partir do princípio de que o *hai-kai* precisa ser compreendido em conexão bastante profunda com o budismo zen. O *zen*-budismo se origina no início da entrada do budismo no Japão que ocorre no século VI. Este pensamento tende a uma vida simplificada e, dentro dela, o que se deve procurar realmente é estimular o bem sem pensar na recompensa, qualquer que ela seja (“ação sem mérito”). (...) Um *hai-kai* pode ser grave ou alegre, religioso ou satírico, amoroso, burlesco, encantador, melancólico, porém deverá implicar sempre no mais alto sentimento poético. A natureza se acha sempre em todo *hai-kai* (PAZ, 1987, p. 8/9).

Nesse emaranhado de significados da poesia japonesa, tendo neles a máxima do sentimento poético, as composições são favorecidas pela língua japonesa por ser rica em onomatopeias, aliterações e jogos de palavras que também são combinações isólicas de sons. Dessa forma, permite a construção exata de todo *haikai*: versos de sete e cinco sílabas. A forma clássica consiste em um poema curto – *waka* ou *tanka* – de trinta e uma sílabas, dividido em duas estrofes: a primeira de três versos (5, 7 e 5 sílabas) e a segunda de dois (ambos de 7 sílabas). Todavia, como adotar os recursos específicos de criação do *haikai* no contexto brasileiro dentro das possibilidades linguísticas oferecidas pela língua portuguesa?



Tal questionamento será analisado, não no universo brasileiro, mas na especificidade do lugar e das imagens do cenário amazônico. Assim, os livros de *haikai* “*Folhas da Selva*”, de Anibal Beça, e “*Satori*”, de Luiz Bacellar, serão analisados a seguir, observando o nível temático e vocabular empregados na construção do *haikai*. Nesse ínterim, é importante reforçar o cenário do Amazonas e o olhar do poeta, pois a “a linguagem tende a dar sentido a tudo que vemos e uma das missões do construtor da poesia é fazer a crítica do sentido. É fazê-la com as palavras, instrumentos e veículos do sentido”<sup>12</sup>.

Em *Folhas da Selva*, Anibal Beça consegue tecer em palavras o aguaceiro do inverno da Amazônia e o *zen*<sup>13</sup> que a primavera deste solo pode expressar. São "pequenos versos que expressam um mundo e penetra na alma"<sup>14</sup>. A abóboda celeste prolongada na sinfonia da natureza, alterna com a bulha da cidade o ranger da água do rio que quebra o silêncio e propaga, em forma de poesia, a simplificação de uma mitologia narrada em bocas da escrita.

Seis horas da tarde –  
sons de cigarras prolongam  
os sinos do templo.<sup>15</sup>

Assim, a limpidez do simples, narrado na escrita poética, às seis horas da tarde, enfatiza a preparação do mundo para o anoitecer. Natureza e homem se fundem para contemplar as dobras de um tempo uno, mas que divide entre partes claras e escuras. Dessa forma, Beça constrói em seu universo poético, a cosmogonia da vida.

Outro poeta do *haikai*, cheio de feitiços sobre encantamento com o ser das coisas, no estado do Amazonas, é Luiz Bacellar. Ele é um representante primeiro do estilo e da irreverência métrica da poesia de descendência nipônica. Assim como Beça, revela, por meio de sua criação poética, os mistérios mais recônditos da vida e o fluir da eternidade, principalmente na obra usada como referência e análise: *Satori*<sup>16</sup>. O próprio substantivo que nomeia a obra já designa uma aproximação com a espiritualidade da natureza e a iluminação que habita todas as formas de existência.

Para Rogel Samuel<sup>17</sup>, ao escrever o prefácio de *Satori*, o *haikai* significa que o tempo está com o poeta. Com essa mobilidade sobre os espaços, os mistérios do mundo, as ressonâncias filosóficas e espirituais, a simplicidade que constrói a apreensão do tempo e a relação do homem com o universo. Postula, ainda, que o *haikai* a seguir tem uma apuração da linguagem que revela a vida, a eternidade em apenas um momento.





Tarde de sol  
o armador da rede  
range devagar<sup>18</sup>

O universo amazônico do poema acima é apresentado pelo tecer do anoitecer e ranger da rede que sustenta um corpo sedento por repouso, pelo alimentar da mente ao fechar os olhos. “Há similaridade entre a tarde de sol, o armador de rede, o som emitido pelo ranger e os três incluídos e o tempo presente, e o tempo devagar (...). É a vida amazônica inteira”<sup>19</sup>.

Anibal Beça, enfatiza, dessa maneira, o existir permanente por meio dos eventos e elementos que constituem o cenário da natureza. A lua aparece em diversas descrições: lua crescente, oculta, saída da lua, lua bulha, lua no blecaute, lua cheia, bicos da lua, lua de verão, a lua também se banha, mesma lua, luas redondas, lua amarela, luz da lua, lua de foice, primavera lua. Porém, cada uma enfatiza um querer alimentado apenas pelas ressonâncias de sua luz, ou seja, a simplicidade.

Da mesma forma, o cenário poético é sacudido pelas mais diversas determinações do vento: vento de candura, sensuais, vento na calçada, que assovia, embalo do vento, o vento nas folhas secas, vento de outono, o vento que já sopra fino. Assim, a poética verga períodos, escalando o vento como autor das mudanças. Ele é capaz de sacudir as folhas do buritizal e intensificar o frio das madrugadas chuvosas. Nesse sentido, age como uma espécie de lapidação da alma, do encontro do “eu”, do entender do mundo pelo balançar, ainda que por uma brisa leve, do sentimento do ser.

Rajada de vento –  
acompanhando as folhas,  
uma borboleta<sup>20</sup>.

O anseio de liberdade contemplada na poesia de Walt Whitman<sup>21</sup>, em as *Folhas de Relva*, que preconiza a liberdade pessoal, surge, com características universais, na poesia haicaísta de Anibal Beça. Ela é inebriada pela terra amazônica e pela liberdade ao transitar por espaços que ressoam ecos sentidos apenas na alma. “Pétalas do ipê, tapete roxo no chão – o monge passeia”<sup>22</sup>. Portanto, “ter os sentidos aguçados para perceber a poesia da natureza não nos faz melhores, mas nos faz conscientes de nosso papel de seres humanos”<sup>23</sup>.

Nesse universo de imagens poéticas, palavras típicas do cenário amazônico que



adornam os *haikai* de Beça. Carapanãs, o roxo açai, japiim amazônico, o chibé, peixe-boi, o igarapé, o uiaua, tucumã, poraquê e andirás criam contornos que lentamente se juntam aos cascos silvestres fugindo do fogo. Em síntese, agrupam às tonalidades necessárias de outras palavras para a composição do *haikai*.

A flauta representa o transitório no mundo no universo de Beça. Pelos furos desse instrumento musical passa o vento e as essências de um tempo determinado, ou seja, algo que existe apenas para completar a natureza até o nascimento de uma nova fase. Assim, o bambu é o elemento usado na construção da flauta. Segundo Chevalier,

a retidão inigualável do bambu, a perfeição do *élan* em direção ao céu, o espaço vazio entre seu nós representam a vacuidade do coração. Também pode ter uma relação muito próxima com a caligrafia (...). Os iecuanas, aparentados com os caraíbas, utilizavam-no como instrumento de música sagrada: na língua desse povo, é chamado de *uana*<sup>24</sup> (...). Essa *uana*, entendido em seu sentido mais amplo, seria para os iecuanas a árvore cósmica ou árvore da vida (CHEVALIER, 2008, p. 118).

Nessa união de elementos da natureza ou de símbolos, *Folhas da selva* leva o leitor a realizar um exercício espiritual entre as florestas poéticas embutidas na palavras, forças metafísicas e sentimentos do *haikai* amazonense.

Outro fator que merece destaque, é a homenagem realizada para alguns *haijin*<sup>25</sup> de diversas épocas. Matsuo Bashō, Goulart Gomes, Guilherme de Almeida, o lusitano Wenceslau de Moraes e Millôr Fernandes. As homenagens aparecem em *Folhas da selva* por meio de *haikai*, conforme se observa nos exemplos a seguir.

Espeto no sol –  
O mastro do barco reinventa  
abano do *haijin*<sup>26</sup>.

Canta o bem-ti-vi  
E o **amigo** japonês saudoso –  
**Hototogisu**<sup>27</sup>.

No luar de agosto  
O camaleão da ria –  
Rosto de **Bashō**<sup>28</sup>.

Também é importante mencionar as divisões que acontecem no livro *Folhas da selva*. Elas acontecem a partir de nomeações japonesas, como: *Renga* – solo de verão, Curto *haibun*, *Haibun* do Curari – grande verdes veredas da várzea, *Senryu*, Poetrix. Cabe ressaltar, ainda, que tais designações estão muito bem sintonizadas com o *haikai*.



*Renga*, por exemplo, tornou-se a base para a moderna poesia haicaísta. Bashō foi um dos poetas que sustentou tal estilo. Já o *haibun*, é mistura de prosa e *haikai* – verso livre, que também é contemplado em *Folhas da selva*:

Na pausa das tarefas descí ao quintal, ameno refúgio, onde renovo meu ânimo para prosseguir catando as folhas que vão ficando pelo caminho. Quem sabe, irão se ajuntar àquelas outras do meu *manyōshū* da selva (BEÇA, 2006, 165).

Nesse caminho poético ocorre pequenas variações, mas podem ser consideradas como parte integrante do estilo da poesia do *haiku*. Nesse viés, outra divisão aparece: *Senryū*. Esse estilo trata-se do verso mais humorístico, das fraquezas humanas, enquanto que o *haiku* expressa a natureza, a vida, o homem. O exemplo a seguir ilustra tal forma:

Zipzap da pedra  
Assusta o sabiá –  
Ploft... caca no guri<sup>29</sup>.

É impossível esgotar a multiplicidade de sentidos que o *haikai* possui em seus poucos versos. No entanto, há uma tessitura de temas e vocábulos para criar a semântica ao gosto do escritor. Assim, analisando também o trabalho de Luiz Bacellar, em *Satori*, percebe-se a percepção do instante na vastidão do mundo. Diferentemente de Beça, que preza mais a natureza amazônica na composição dos versos, Bacellar experimenta um universo mais vasto, externo às terras tupiniquins, porém com a mesma simplicidade necessária para a construção do *haikai*.

Os elementos da natureza, que compõem a poesia de Bacellar, parecem repetir uma melodia cantada pelas musas. Eles encadeiam ações que se complementam: o relâmpago, o trovão, o vento, o chuvisco, a noite, o som do vento, o sol acende, reflete o sol, negro *iceberg*, chuva de janeiro, o barulho da água, rajadas de chuvas, lenço de nuvens e teia orvalhada. Pedços de *haikai* tecem outros gestos poéticos em uma mesma sinfonia: lua cheia, lua vaidosa, foice da lua.

Terras distantes ou o universo amazônico (em menor quantidade em *Satori*) são sintetizadas no estilo poético de Luiz Bacellar. O Japão é enfatizado várias vezes por meio de designações, tais como: *bonsais*, *bonsekis*, *samurai*, *Fuji*, *Buda*, laço de *obi*. Como já mencionado, *Satori* – a verdade da poesia, a resplandência que não se traduz – abarca o espaço de cidades como Londres, Roma, Nova York, Bruxelas, Paris, São Paulo pelo contexto da simplicidade, transformando em poesia algo que passa despercebido por olhos



desavisados. Assim, aproximando o belo da amazônia e do mundo, *Satori* exala poesia:

Pé de meia só  
num galho sobre o **igapó**<sup>30</sup>:  
ninho de japó.

À sombra do **Fuji**<sup>31</sup>  
no platô à flor das nuvens  
dois monges meditam.

Ah, o *Satori*  
Matsuo **Bashō**, San-  
to, me baixou na cuca<sup>32</sup>

Além de *Satori* explorar diversos lugares para compor um só extrato da poesia, faz uma homenagem, assim como *Folhas da selva*, ao *haijin* Matsuo Bashō. Tal realidade expressa a importância do haicaísta japonês também no cenário poético do *haiku* no Brasil.

Ainda com relação à poesia de Bacellar, há traços da poesia *Senryu* (que possui um caráter poético que preza o humor), apesar de não ser mencionado, assim como ocorre em *Folhas da selva*. A exemplificação a seguir confirma os traços poéticos de humor:

**Tengato Nakama**  
Não é *ninja* e nem  
**Tengato Nomuro**<sup>33</sup>.

Os trocadilhos que se assemelham a nomes japoneses revelam a intenção de humor dos versos. A palavra *ninja* revela essa habilidade de não se revelar em um primeiro momento. Pela sonoridade pode-se entender da seguinte forma: “tem gato na cama/ tem gato no muro”. Tal façanha é uma das características do *haikai*, principalmente da variação produzida no Brasil<sup>34</sup>.

Portanto, o *haikai* produzido na Amazônia revela uma natureza peculiar, mas não deixa de revelar a universalidade da poesia. Ao contrário, intensifica, diante das inúmeras imagens amazonenses, o gênero poético japonês. Nesse sentido, Anibal Beça e Luiz Bacellar aproveitam as ressonâncias da poesia nipônica e mergulham na água límpida do igarapé. Quando à superfície tornam, a totalidade poética se resume em versos. O som, a vibração, o rio de cores díspares, a floresta enraízam na essência do *haikai* amazonense e revelam quem somos, eliminando a dualidade sujeito-objeto.



## NOTAS EXPLICATIVAS

1 Goda postula que o *haiku* é chamado de *haikai*, mas sua grafia varia muito. É escrito, também, como *haikai*, *hai-kai*, *hai-cai*, *hokku*.

2 FREIRE, Luiza. Tanka séculos IX a XI. Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

3 ALMEIDA, Guilherme. Estado de São Paulo, 1937.

4 Assim pensava Matsuo Bashō, o *Shakespeare da poesia nipônica*.

5 NAKAGAWA, Hisayasu. *Introdução à cultura japonesa: ensaio de antropologia recíproca*. São Paulo, Fontes, 2008.

6 Em *Relance da alma japonesa* (1926), fez uma apresentação do *haikai* que fugiu por completo ao registro do exotismo pitoresco.

7 Em *Le haikai – Les épigrammes lyriques du Japon*. Paris: La Table Ronde, 2003, p. 25, Couchoud definiu o *haikai* como uma poesia japonesa em três versos, ou antes em três pequenas partes de frase, a primeira de cinco sílabas, a segunda de sete, a terceira de cinco: dezessete sílabas ao todo. É o mais elementar dos gêneros poéticos. [...] Um *haikai* não é comparável nem a um dístico grego ou latino, nem a um quarteto francês. Não é tampouco um “pensamento”, nem um “dito espiritual”, nem um provérbio, nem um epigrama no sentido moderno, nem um epigrama no sentido antigo, isto é uma inscrição, mas um simples quadro em três pinceladas, uma vinheta, um esboço, às vezes um simples registro (*touche*), uma impressão.

8 Encarregado de conduzir para o Brasil os primeiros imigrantes japoneses.

9 *Karetai o miagete tsukinu iminsen*.

10 GOGA, Masuda. *O haikai no Brasil*. São Paulo, Editora Orinto, 1986.

11 Poesia utilizada por Benedicto Ferri de Barros no prefácio do livro *O haikai no Brasil*.

12 PAZ, Octavio, 1987, p. 22.

13 De acordo com Claudio Miklos, o *zen*, ao lidar como a técnica contemplativa em seus meios usuais, tenha correto entendimento dos mecanismos gerais que atuam no processo de consciência. Seja caminhando ou sentado em concentração *zazen* (*japonês, literalmente “meditação sentada”*), seja criando uma obra de arte *zen*, ele está procurando exercitar a mente para apreender melhor a “verdadeira” natureza do Eu, e libertar a mente dos seus condicionamentos e ilusões. Desta forma, é possível flexibilizar nossa identidade e projeções pessoais de tal modo que tenhamos margem para captar as coisas em um grau mais profundo de realidade, sem as rédeas do intelecto egoísta.

14 HIGGINSON, William, 1989.

15 BEÇA, Anibal, 2006, p. 45.

16 é um termo japonês muito usado no Budismo para designar iluminação. A palavra significa literalmente “compreensão”.

17 Dr. em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.



- 18 BACELLAR, Luiz, 2002, p. 40.
- 19 Rogel Samuel in *Satori*, 2002, p. 18.
- 20 BEÇA, Anibal, 2006, p. 65.
- 21 Poeta americano, modernista, **1819-1892**. Dedicou-se a cantar o povo norte-americano por meio da poesia e acreditava na iniciativa individual e na liberdade pessoal.
- 22 BEÇA, Anibal, 2006, p. 52.
- 23 Zemaria Pinto – prefácio do livro as *Folhas da selva*, de Anibal Beça, p.12.
- 24 Espécie de clarineta.
- 25 Poeta de *haiku* (俳人 = *haijin*).
- 26 Poeta do haikai (grifo meu).
- 27 Pássaro, espécie de cuco, que anuncia a primavera no Japão (grifo meu).
- 28 Mestre maior do haikai japonês (grifo meu).
- 29 BEÇA, Anibal, 2006, p. 186.
- 30 BACELLAR, 2002, p. 73 (grifo meu).
- 31 BACELLAR, 2002, p. 107 (grifo meu).
- 32 BACELLAR, 2002, p. 23 (grifo meu).
- 33 BACELLAR, 2002, p. 86 (grifo meu).
- 34 Este trabalho não discutirá a diferença entre o *haikai* brasileiro e japonês.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Guilherme. *Jornal O Estado de São Paulo*, 1937.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Japão*. Brasília, FUNAG, 2011.
- BECCELLAR, Luiz. *Satori*. Manaus, Travessia, 2002.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa, Edições 70, 1979.
- BASHO - BUSSON- ISSA. *O livro dos haikais*. Tradução de Olga Savary. São Paulo, Aliança Cultural Brasil-Japão/ Massao Ohno Editores, 1987.
- BEÇA, Anibal. *Folhas da Selva*. Manaus, Valer, 2006.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.
- COUCHOUD, Paul-Louis. *Le haïkai – Les épigrammes lyriques du Japon*. Paris, La Table Ronde, 2003.
- FRANCHETTI, Paulo. *O haikai no Brasil*. Alea, volume 10, número 2, julho – dezembro, 2008.
- FREIRE, Luiza. *Tanka séculos IX a XI*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
- GOGA, Masuda. *O haikai no Brasil*. São Paulo, Editora Oriente, 1986.
- GUERREIRO, Lucineide et al. *763 contos, causos e poesia do campo amazonense*. Manaus, Sepror, 2009.
- HIGGINSON, William J.; HARTER, Penny. *The Haiku handbook: How to write, share and teach haiku*. Tokyo/Japan, Kodansha Publishing, 1989.
- HOFFMANN, Yoel. *Japanese Death Poems*. Tokyo/Japan: Charles E. Tuttle Company, 1998.
- KOKINWAKASHU. *Poesia clássica japonesa*. Espanha, Editora Trotta, 2008.
- MIKLOS, Claudio. *A Arte Zen e o Caminho do Vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte*. Rio de Janeiro, UFF, 2010.
- NAKAGAWA, Hisayasu. *Introdução à cultura japonesa: ensaio de antropologia recíproca*. São Paulo, Fontes, 2008.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo, Hucitec, 1997.



## “ÓRFÃOS DO ELDORADO” E A NARRATIVA DE UM MITO

Carla Mara Matos Aires Martins (UFAM)  
Adriane Felipe Rodrigues (UFAM)

### RESUMO

55

Desde muito tempo a humanidade vem mantendo em seu imaginário um lugar ideal que seria destino de paz, felicidade e riqueza para bravos e justos. “Eldorado” é um dos famosos nomes pelos quais essa terra idílica é conhecida. Este trabalho pretende resgatar as origens do mito do Eldorado, procurando entender como este passou a fazer parte do imaginário universal. A pesquisa também visa abordar o modo como um mito pode ser recontado por uma narrativa moderna através da análise do romance “Órfãos do Eldorado”, do escritor Milton Hatoum. Relata-se que a pesquisa é de natureza qualitativa com procedimentos técnicos bibliográficos e documentais.

**Palavras-Chave:** Mito. Eldorado. Literatura. Milton Hatoum.

### ABSTRACT

For a very long time, human beings have been believing in ideal places that would be a destination of peace, happiness and wealth for the braves and the righteous. “Eldorado” is one of the famous names used to call this idyllic land. This paper intends to rescue the origins of Eldorado, an attempt to find out how it has become part of the beliefs of people from many places in the world. The research will also analyze the way a myth was retold with a modern approach in Milton Hatoum’s “Orphans of Eldorado”. This is a qualitative research, which included the use of library data and documental analyzes as research technics.

**Keywords:** Myth. Eldorado. Literature. Milton Hatoum.

### INTRODUÇÃO

A obra *Órfãos do Eldorado* faz parte de uma coleção de livros lançada pela editora escocesa *Canongate* chamada *The Myths/ Os Mitos*. Segundo esclarecimento da própria editora, o propósito da coleção é o de recontar Mitos de forma contemporânea e memorável. Para esse intento foram chamados alguns consagrados escritores de vários países.

Ainda segundo informação fornecida pelo site da Editora, Mitos referem-se, numa tradução livre, a “estórias atemporais que refletem e moldam nossas vidas – que exploram nossos desejos, nossos medos, nossas esperanças e projetam narrativas que nos fazem lembrar o que é ser humano”.

Para a realização deste trabalho foram pesquisadas várias definições de Mito e sempre deparou-se com esse seu conceito de produto da mente humana. Nesse sentido, é possível então perceber o Mito também como um Produto Cultural.





Como apontam Oliveira e Lima (2006), o Mito pode ser visto como uma resposta dos homens, desde tempos primitivos, para aquilo que têm dificuldade de entender, uma tentativa de explicar o mundo a seu modo, ou seja, influenciados pelo seu modo de ver o mundo, o que está diretamente ligado ao contexto cultural em que estão inseridos.

Diante dessas constatações surgiu o interesse de analisar a presença de um Mito numa narrativa contemporânea enfatizando as origens desse Mito e, assim, valorizando seu surgimento como produto de uma Cultura.

A presente pesquisa foi realizada por meio de uma abordagem Qualitativa, o que incluiu consulta bibliográfica a artigos científicos com temática relevante e análise documental da obra *Órfãos do Eldorado*.

## 1. A ORIGEM DO MITO

Para análise da origem histórica do Eldorado, recorre-se aos estudos de Langer (1997), para quem o nascimento do mito do Eldorado remonta à década de 30 de 1500, quando surgiram relatos acerca da existência de um lugar, inicialmente denominado “País de Meta”, que seria muito rico em ouro e pedras preciosas.

O referido autor aponta a influência da cultura pré-colombiana Chibcha (ou Muisca) na composição do mito do Eldorado. Um costume em particular dos indivíduos dessa cultura foi fundamental: quando um novo chefe assumia o poder, este era coberto com resina e envolto em ouro em pó. Com o corpo todo reluzente, ele era levado em uma canoa até o meio de uma lagoa salgada e mergulhava para retirar do corpo o ouro, que permanecia ali no fundo do lago, enquanto seus súditos também depositavam oferendas preciosas na água. Ao ouvirem sobre esse costume através do depoimento de um índio, os espanhóis, com a mentalidade já influenciada por tradições europeias que transmitiam o apego a riquezas e conferiam ao ouro encanto e poder extraordinário, tornando-o símbolo de perfeição e imortalidade, iniciaram uma incessante procura pelas dádivas que o Novo Mundo prometia.

Sebastião Bacalcázar, um dos pioneiros nessa busca, nomeou o lugar que deveria conter as riquezas almeçadas de “Província del Dorado”, em 1534. Induzido pelo imaginário dos conquistadores, o Eldorado acaba por transformar-se num lugar cada vez maior e com mais riquezas, talvez uma cidade ou um país. Apesar de inicialmente ter sido procurado nas terras entre o Peru e Colômbia (localização do povo Chibcha),



acabou sendo associado a qualquer região ainda inexplorada cuja existência contivesse algum rumor de riqueza ou mistério. Vendo-se diante das novidades e características inóspitas das terras recém “descobertas” da América, não era difícil para os navegantes acreditar que a qualquer momento topariam com a terra maravilhosa do Eldorado. O interior das florestas tropicais era para eles o lugar mais provável para obterem sucesso em sua empreitada, a floresta amazônica, principalmente.

Mais tarde, nas últimas décadas do século XVI, o manuscrito *Relación de Martinez*, supostamente surgido de confissões feitas por Johannes Martinez, antigo mestre de munições de Diego Ordaz, abandonado na floresta por traição, revelou um Eldorado definitivamente constituído como uma cidade.

Visto por alguns especialistas como invenção do conquistador Domingo de Vera, que queria impressionar um general, o relato de Johannes teria sido feito em seu leito de morte depois que ele vivera sete meses na cidade dourada de Manoa, aonde fora levado pelos índios, uma verdejante cidade ilhada por um lago e cheia de detalhes preciosos. A descrição dessa cidade possui mais que nunca elementos do imaginário já consolidado na mentalidade europeia, remetendo inclusive ao paraíso perdido da tradição judaico-cristã, a cidade de ouro puro murada por jaspe, tal como descrita no livro bíblico do Apocalipse como recompensa para os justos e puros foi então projetada pelos conquistadores no Eldorado terrestre.

Langer (1997) aponta ainda um texto datado de 1596 do corsário inglês Walter Raleigh como o mais famoso sobre a cidade dourada. Diferente de Martinez, o texto de Raleigh não relata seu contato com a fabulosa cidade, e sim informações que ele garante terem sido obtidas diretamente da população local. O Eldorado toma a forma de um riquíssimo império que abrange toda a região norte da Amazônia com a cidade de Manoa como sua capital de ouro. Raleigh não chega a fornecer a localização exata da cidade, mas apresenta um registro detalhado dos povos indígenas que seriam súditos desse império, como as lendárias guerreiras Amazonas e os descabeçados, homens sem cabeça com os olhos nos ombros e a boca na metade do peito, seres já citados e relacionados a tesouros ocultos em relatos anteriores de conquistadores.

O mistério da localização da Manoa de Raleigh acabou contribuindo para o crescimento de sua popularidade, pois cada um que lesse ou ouvisse sobre seu relato poderia interpretá-lo como quisesse e, assim, de certa forma, criar sua própria versão do mito, o que acabou ajudando na sua incorporação ao imaginário coletivo de vários



povos, por vezes sendo relacionado e também incorporado a mitos referentes a lugares com características maravilhosas já existentes nessas sociedades.

As cidades encantadas sul-americanas sobreviveram no pensamento erudito até meados do século XVIII, quando as novas fronteiras foram desbravadas pelos modernos exploradores, iniciando sua contestação científica. Porém, em sua grande maioria, transformaram-se através do folclore e das tradições nas cidades perdidas e encantadas mantidas pelo imaginário popular até nossos dias (LANGER, 1996).

De acordo com o dicionário da língua portuguesa Michaelis, além de sua definição mística, “Eldorado” pode basicamente definir um “lugar cheio de delícias e riquezas”, como um adjetivo para um lugar, imaginário ou não, onde se espera alcançar sucesso e fortuna, o que configura uma prova do quanto a ideia de Eldorado foi absorvida pelo popular. Sua imagem esteve por muito tempo associada à região amazônica e essa ideia ainda resiste no pensamento tanto de habitantes locais quanto de estrangeiros.

Acima de tudo, porém, observa-se que o Eldorado caracteriza-se como um Mito multicultural e pode-se dizer que sua origem deu-se a partir de um choque cultural entre conquistadores e o “novo mundo” descoberto por eles. Quando se viram diante de relatos acerca de um ritual típico daquele povo até então desconhecido, eles o interpretaram e compreenderam da forma que lhes parecia mais lógica.

## **2. O ELDORADO NA NARRATIVA DE MILTON HATOUM**

O romance *Órfãos do Eldorado* é até então o último publicado por Hatoum e trata-se de uma relato memorialista narrado em primeira pessoa pelo protagonista, Arminto Cordovil. O relato é dirigido a um desconhecido que parou sob a sombra de um jatobá. Enquanto descansa e bebe água, este descobre como o homem, agora tido como louco pelas pessoas da cidade, depois de um passado de grande prosperidade, passou a viver numa tapera, atormentado pelas lembranças e por sua paixão obsessiva pela órfã Dinaura.

Na obra a abordagem do Mito se dá em meio a reminiscências e ocorrências históricas. O Eldorado, em nome ou ideologicamente, se faz constante. Não à toa o protagonista pondera que este parece atado ao seu destino.

Após a leitura e reflexão sobre a obra, percebeu-se que o Eldorado possui várias possibilidades de associação. Pode referir-se tanto à Amazônia como um todo, lugar em que se localiza a narrativa, com suas riquezas, delícias e elementos peculiares que



muitos consideram fantásticos, quanto à Cidade Encantada que povoa o imaginário das personagens e se apresenta relacionada a crenças indígenas em seres encantados, ao mesmo tempo em que mantém seu caráter universal de lugar ideal, onde a paz e a felicidade plena podem ser alcançadas.

Sobre a representação desse mito em sua obra, Milton Hatoum escreve o seguinte no posfácio do livro:

Muitos nativos e ribeirinhos da Amazônia acreditavam – e ainda creditam – que no fundo de um rio ou lago existe uma cidade rica, esplêndida, exemplo de harmonia e justiça social, onde as pessoas vivem como seres encantados.

[...] ao ler os relatos de conquistadores e viajantes europeus sobre a Amazônia, percebi que o mito do Eldorado era uma das variações possíveis da Cidade Encantada, que, na Amazônia, é referida também como uma *lenda*. Mitos que fazem parte da cultura indo-européia, mas também da ameríndia e de muitas outras. Porque os mitos, assim como as culturas, viajam e estão entrelaçados. Pertencem à história e à memória coletiva. (HATOUM, 2008, p.106)

No enredo, *Eldorado* também é o nome da embarcação mais importante da companhia de Amando Cordovil, pai do protagonista, um cargueiro fabricado no estaleiro alemão Holtz com o qual ele esperava realizar rotas cada vez mais ambiciosas, transportando para todo o mundo as riquezas amazônicas. O naufrágio dessa embarcação sela de uma vez por todas o destino de seu filho, pois junto com ela se perde a fortuna da família. Bem antes disso, um outro *Eldorado* também naufragou levando consigo a vida de outro Cordovil na costa da Guiana Inglesa. Arminto descobre o túmulo de Cristóvão A. Cordovil em Belém, o qual seu pai costumava sempre visitar e o autor deixa implícito tratar-se do avô do protagonista.

A personalidade misteriosa da amada de Arminto, Dianura, faz surgir na cidade de Vila Bela boatos que dão conta de uma origem mística para a moça. De acordo com uma das estórias, ela é uma cobra sucuri que desejava devorar Arminto e depois arrastá-lo para a cidade no fundo do rio onde vivia. Por causa de seu jeito calado e sempre melancólico, o próprio Arminto conclui que ela é uma das que acreditam na existência da cidade encantada submersa e sonha em encontrar ali sua felicidade. Depois que a jovem desaparece da cidade repentina e misteriosamente sem deixar rastros, os boatos de que ela teria encontrado ou voltado para a terra encantada só aumentam.

No desfecho da narrativa, Arminto acaba descobrindo que *Eldorado* seria o nome do lugar, uma vila de leprosos aonde Dianura teria ido de verdade, uma ilha



perdida em meio ao arquipélago das Anavilhanas, em meio a uma natureza grandiosa. O Eldorado real que Arminto encontra aproxima-se um pouco de suas descrições místicas.

No fim do atalho vimos o lago do Eldorado. A água preta, quase azulada. E a superfície lisa e quieta como um espelho deitado na noite. Não havia beleza igual. Poucas casas de madeira entre a margem e a floresta. Nenhuma voz. [...] Os sons dos pássaros só aumentavam o silêncio. [...] Aquele lugar tão bonito, o Eldorado, era habitado pela solidão (HATOUM, 2008, p. 102).

É aí que se conclui o propósito do texto, tal como relatado anteriormente, a tarefa assumida pelo escritor de fazer uma releitura, o resgate de um mito. Tem-se o mito do Eldorado sempre presente na narrativa de diversas maneiras e depois o autor faz com que o protagonista parta em busca de seu próprio Eldorado. Ainda que seja só o nome de uma ilha onde foram se refugiar alguns doentes, aquele é o lugar em que ele espera encontrar a felicidade plena no reencontro com sua amada. Ao chegar ao “verdadeiro” Eldorado dentro do Eldorado amazônico, encontra um lugar lindo, mas que aparenta abandono e solidão.

A incerteza deixada pelo autor quanto ao resultado da busca de Arminto, se ele encontrou ou não o que procurava no Eldorado, remete às buscas incessantes de todos que sonharam com o paraíso perdido na Terra. A subjetividade do mito apresentado por Hatoum continua a submetê-lo à interpretação de quem o lê. Cada leitor pode encontrá-lo na narrativa à sua maneira e assim também compreendê-lo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observa-se que o resgate histórico das origens do Mito do Eldorado foi bastante relevante por trazer à luz seu surgimento a partir de uma Cultura, ou melhor, de um choque entre Culturas.

Quando os conquistadores europeus depararam-se com os relatos acerca do uso de ouro e outros metais preciosos pelos povos das terras recém-descobertas, suas mentes logo passaram a acreditar que estavam prestes a comprovar a existência de lugares fantásticos e repletos de tesouros, como já imaginados. Depois as narrativas acerca da localização desse lugar idílico pareceram encontrar eco e transformarem-se em contato com outras Culturas e gerações.

No que tange à análise realizada sobre a obra, percebe-se que narrativa do Mito do



Eldorado empreendida por Milton Hatoum é capaz de apresentar-se de forma única para cada um que a lê e assim seu principal trunfo é justamente o de fazer surgir a reflexão.

Também estudando a configuração do Mito na obra de Hatoum, Varela e Guidio (2011) destacam essa questão, alegando que “o mito literalizado adquire aspectos próprios da linguagem literária, e talvez o mais relevante seja a capacidade de sugestão” (p.40).

Os leitores que pararem para refletir a respeito do título e do papel do Eldorado na trama podem ou não vir a deparar-se ou concordar com o que aqui se acredita ser seu aspecto mais marcante, de acordo com o que foi estudado de sua origem e com o que se viu representado na obra. Esse aspecto está relacionado ao fato de o Mito parecer espelhar a constante crença de seres humanos, em diversos contextos culturais, na existência de um lugar ideal, onde felicidade, paz e riqueza podem ser alcançadas, refletindo assim sua constante busca por um meio de fugir dos sofrimentos e mazelas de sua natureza.

## REFERÊNCIAS

HATOUM, Milton. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LANGER, Johnni. O Mito do Eldorado: **Origem e Significado no Imaginário Sul-Americano (Século XVI)**. São Paulo: Revista de História da FFLCH-USP, nº 136, 1997.

OLIVEIRA, Sebastião Monteiro; LIMA, Antonia Silva de. **O Mito na Formação da Identidade**. Faculdade de Educação da UFAM - Manaus: Revista Dialógica, V. 1, 2006.

VARELA, Fátima do Nascimento; GUIDIO, Milena C. M. S. **A Configuração do Mito em Órfãos do Eldorado**. Revell – Revista de Estudos Literários da UEMS. Ano 2, Vol. 1, 2011.



## **A VOZ INSUBMISSA DO SIRVENTÊS MEDIEVAL COMO RESÍDUO NA POESIA POLÍTICA DE THIAGO DE MELLO**

Carlos Henrique Peixoto de Oliveira (UFC)

### **RESUMO**

62

A consciência de homens que nunca se aquietam perante as injustiças sociais sempre gerou a denúncia e a discussão de determinadas práticas da sociedade. Entre tantas armas, muitos desses homens tomaram da palavra para fazer dela o seu instrumento de luta. A Literatura, com sua força transformadora, deu voz àqueles que queriam mostrar ao mundo a sua posição de incômodo frente a uma sofrida realidade. No Brasil, Thiago de Mello é um, entre outros poetas, que faz da sua poesia um modo de intervenção social. Mas não é só da atualidade a prática de fazer crítica social por meio da poesia. Na Idade Média, um modo poético insumido já ecoava no canto dos trovadores: o sirventês. Os trovadores não produziram apenas cantigas de amor e de amigo. Pela força da poesia, denunciaram as mazelas e más práticas da sociedade em que estavam inseridos, como a tirania de reis e de senhores feudais, a avarizia de comerciantes e de artesãos, a conduta desregrada de certos religiosos, etc. O trabalho ora desenvolvido busca investigar a presença da mentalidade insumida do sirventês medieval na poesia de Thiago de Mello. Lançando mão da Teoria da Residualidade, desenvolvida pelo pesquisador Roberto Pontes, esse estudo procura identificar, na produção poética do poeta amazonense, características que remanesceram do modo poético medieval de viés político, o sirventês, e que, por isso, apresentam-se residuais.

**Palavras-Chave:** Sirventês. Thiago de Mello. Residualidade. Poesia Insumida.

### **RESUMEN**

La conciencia del hombre nunca se ha callado frente a las injusticias sociales, ya que siempre han generado las quejas y las discusiones de ciertas prácticas de la sociedad. Entre tantas armas, muchos de estos hombres tomaron la palabra para convertirla en su herramienta de lucha. La Literatura, con su poder transformador, dio voz a los que querían mostrar al mundo su incómoda posición frente a una realidad dolorosa en la cual se vive. En Brasil, Thiago de Mello es uno de estos poetas, entre tantos otros poetas, que hace de su poesía como una forma de intervención social. Sin embargo, esta práctica no se trata sólo de algo de la actualidad. En la Edad Media, una forma poética de insumición ya se hacía eco en los cantares de los trovadores: el sirventés. Los trovadores no sólo producían canciones de amor y de amistad. Por la fuerza de su poesía, denunciaban a los males de la sociedad y a las malas prácticas que se insertaban en ella, como la tiranía de los reyes y señores feudales, la codicia de los comerciantes y artesanos, la conducta rebelde de ciertos religiosos, etc. El trabajo desarrollado en este presente documento tiene por objeto investigar la presencia de la mentalidad rebelde de los sirventeses medievales encontrados en la poesía de Thiago de Mello. Apoyándose en la Teoría de Residualidad, desarrollada por el investigador Roberto Pontes, este estudio busca identificar, en la producción poética de este poeta amazonense, las características que vienen de la forma poética medieval de carácter político, los sirventeses, y que, por lo tanto, se presentan de forma residual.

**Palabras-Clave:** Sirventés. Thiago de Mello. Residualidad. Poesía Insumida.



## INTRODUÇÃO

A liberdade parece ser uma das maiores vocações do gênero humano. Homens de todos os tempos e de todas as sociedades sempre a valorizaram como um dos grandes bens que um indivíduo pode possuir. Diante de vários fatos históricos tão conhecidos (a escravidão, as guerras, os regimes totalitários, as ditaduras, as perseguições políticas), em que esse bem foi negado a muitos, vimos que, mesmo sob a opressão, a vontade e a luta por libertação estiveram constantes nos espíritos oprimidos.

Entre tantas armas empunhadas nas lutas contra a opressão e as injustiças sociais, a Literatura foi uma funda de grande valia, que arremessou palavras de combate, de força, de defesa, de verdade. Em vez de canhões e de armas de fogo, muitos homens tomaram da palavra para fazer dela o seu instrumento de luta. Esse sentimento de revolta, de insatisfação frente a uma sofrida realidade, fez com que vários poetas investissem sua poesia de um espírito insurreto, político, de intervenção social, ou seja, fizeram de sua voz poética um canto insubmisso. Foram poetas de prática política: Alphonse Lamartine (1790-1869); Victor Hugo (1802-1885); poetas mais contemporâneos, como Paul Éluard (1895-1952), Vladimir Maiakovski (1893-1930), Bertold Brecht (1898-1956) e Pablo Neruda (1904-1973); e poetas brasileiros, como Ferreira Gullar, Moacyr Félix, Thiago de Mello e Reinaldo Jardim.

Não é só da modernidade, porém, a prática poética de fala insubmissa. Desde a Antiguidade, na Grécia, o poeta Arquíloco (705-640 a.C.) já manifestava, em seus versos, uma voz contra as más práticas da sociedade em que estava inserido. É da Idade Média, no entanto, de onde herdamos os principais exemplos de poesia insubmissa: as trovas em sirventês, modo poético utilizado pelos trovadores para fazer crítica social.

Os trovadores não produziram apenas cantigas de amor e de amigo, mas também se ocuparam em abordar, em suas trovas, as mazelas da sociedade daquele tempo, como a tirania de reis e de senhores feudais, as querelas entre reinados, a avarizia de comerciantes e de artesãos, a conduta nada santa de alguns membros do clero. Existiram pelo menos quatro tipos de sirventês: a) o moral: poema que aborda a decadência dos costumes; b) o pessoal: crítica direta a um inimigo ou desafeto; c) o político: contra atos que iam de encontro ao interesse vigente ou ao bem comum; d) o literário: contra um trovador que se considerava bom em trovar sem de fato o ser.

A existência de uma poesia de intervenção social, o sirventês, na Idade Média faz-nos crer que a poesia política empregada na modernidade é herdeira dessa modalidade poética tão antiga, pois ambas compartilham de uma mesma *mentalidade*: a insubmissa. De que maneira, porém, está manifestada essa *mentalidade* na poesia atual? Tal qual era em tempos medievos





ou de maneira revigorada?

Propomo-nos, aqui, a investigar a presença da *mentalidade* insubmissa do sirventês medieval na poesia moderna tomando por objeto a poesia do amazonense Thiago de Mello, em cotejo com uma trova do português Gil Peres Conde. Intentamos verificar que essa *mentalidade* apresenta-se, na atualidade, de uma maneira remanescente, *residual*, e não da mesma forma que era encontrada durante a Idade Média.

Para fazer tal análise, lançaremos mão dos conceitos da Teoria da *Residualidade*, sistematizada pelo poeta, professor e pesquisador Roberto Pontes (2006), como também dos aspectos teóricos constados em seu livro **Poesia Insubmissa Afrobrasílusa** (1999a) acerca da poesia de viés político. Sobre os conceitos da teoria citada, reservaremos o próximo tópico para tratarmos deles. Já no que diz respeito às características da poesia insubmissa nas quais se detém o livro há pouco citado, procuraremos expô-las durante a análise dos versos de Thiago de Mello.

## 1. DOS CONCEITOS DA TEORIA DA *RESIDUALIDADE*

A Teoria da *Residualidade* – exposta por Roberto Pontes a vários órgãos de fomento à pesquisa, como o Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), o Grupo de Trabalho (GT) da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), nos quais recebeu bom acolhimento – tem por máxima que nada, em termos de cultura e de literatura, é estritamente original, mas resultado de um processo de transformação pelo qual passam os bens culturais ao longo do tempo, ou seja, tudo traz em si *resíduos* de épocas passadas; são elementos ou fenômenos que remanesceram guardando a essência do que eram anteriormente. Esse *resíduo* guarda em si uma *mentalidade*, a mesma que, agora manifestada sob novo aspecto, mostrou-se naquilo de onde o *resíduo* remanesceu. Assim, o *resíduo* é algo “efetivamente formado no passado, mas que ainda está ativo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente” (WILLIAMS, 1979, p. 125). É importante esclarecer a diferença entre o *residual* e o *arcaico*. Ambos tiveram a sua formação no passado, mas o *residual* está ainda ativo no processo cultural do presente, ele é valorizado, diferente do *arcaico*, que teve seu início e seu fim no passado, de modo que sua retomada e seu uso em tempo presente causam estranhamento.

Roberto Pontes tomou de empréstimo o conceito de *resíduo* do crítico em Literatura Raymond Williams (1979), mas se este se preocupou tão somente em definir o que é *resíduo*, aquele quis estudar como se dá a ocorrência dele em determinado tempo.

Outro conceito bastante importante é o de *mentalidade*. A teoria da *Residualidade*



emprega esse termo da mesma forma como o empregaram os estudiosos da famosa corrente de estudos historiográficos, a *École des Annales*: a *mentalidade* é o modo de pensar, de agir, de sentir etc., manifestado no imaginário de um povo em certo período histórico. A *École des Annales*, da qual fizeram parte eminentes nomes da historiografia moderna, como Marc Bloch, Lucien Febvre, Georges Guby e Jacques Le Goff, propunha um novo modo de se fazer ciência historiográfica: a História Nova. Se antes os historiadores debruçavam-se sobre as planilhas de estatísticas, sobre os documentos oficiais de instituições governamentais, ou se reduziam a história a uma mera luta de classes, com a História Nova eles iriam tomar por objeto de estudo a *mentalidade* de um povo, de uma época, não só a partir dos documentos oficiais, mas também a partir de objetos artísticos. Georges Duby faz referência ao termo *mentalidade*, ao comentar sobre a proposta de Febvre acerca desse novo objeto de estudo:

De maneira mais insistente, Febvre exortava-nos a escrever a história das “sensibilidades”, dos odores, dos temores, dos sistemas de valores, e seu *Rabelais* demonstrava magnificamente que cada época tem sua própria visão do mundo, que as maneiras de sentir e pensar variam com o tempo e que, em consequência, o historiador é solicitado a se precaver o quanto puder das suas, sob pena de nada compreender. Febvre propunha-nos um novo objeto de estudo, as “mentalidades”. Era o termo que utilizava. Pois nós o retomamos (DUBY, 1993, p. 87-88).

Cada tempo e cada sociedade possui seu modo de pensar, de imaginar, de temer, de fantasiar etc. Todos esses comportamentos fazem parte da *mentalidade* sobre a qual o historiador lançará seu olhar para desvendar o espírito de uma época. Isso ele fará averiguando não só documentos oficiais, mas qualquer objeto resultado do gênio criativo de um povo, como um livro, uma pintura, uma escultura, uma vestimenta etc.

A Teoria da *Residualidade* trabalha com o conceito de *mentalidade* porque ele está intimamente ligado ao de *resíduo*. Todo *resíduo* guarda em si uma *mentalidade*. Ela será o elemento compartilhado entre o *resíduo* e aquilo de onde ele se originou.

Outros conceitos utilizados pela Teoria da *Residualidade* são o de *hibridação cultural* e o de *cristalização*. O primeiro refere-se à dinâmica de encontros, de cruzamentos, que há entre as culturas. Esses contatos, no entanto, não ocorrem de maneira nula, sem que existam influências entre si. Eles contribuem com o imbricamento de costumes, com a *hibridação* de aspectos culturais, gerando novos comportamentos. Já o segundo refere-se ao processo de transformação pelo qual passa um bem cultural ao longo do tempo, consequência dos contatos entre as culturas. Diferente do uso corriqueiro do termo *cristalização*, que é tomado por solidificação, por tornar algo estático, seu emprego, na Teoria da *Residualidade*, indica um processo dinâmico. Como a lapidação de um cristal, que na natureza transforma-se por conta



das interferências externas, um bem cultural também se modifica por contato com outros elementos culturais. É assim que ocorre o processo da *crystalização*.

Valendo-nos desses conceitos, mostraremos, no próximo tópico, que a poesia política praticada por Thiago de Mello é um *resíduo* literário e cultural das trovas de sirventês empregadas na Idade Média, pois ambas possuem uma mesma *mentalidade*: a insubmissa.

## 2. THIAGO DE MELLO, UMA VOZ POÉTICA *RESIDUAL* DO TROVADOR

A poesia política, que aqui chamamos de *insubmissa*, é uma modalidade poética pouco estudada pela crítica e pela ensaística literárias, embora sua tradição remonte a tempos longínquos, como a Antiguidade e a Idade Média. Os estudiosos que se lançaram à teorização do ser da poesia fizeram-no apenas tomando-a como matéria do sublime, do filosófico, do passional etc.. Roberto Pontes (1999a), atentando para esse fato, diz-nos que essa “omissão não se justifica, porque a fala insubmissa tem por finalidade não apenas a captação e a interpretação da realidade pelo poeta, mas também a intervenção sobre ela através do agir poético e político” (PONTES, 1999a, p. 25-26). Faz-se importante o estudo da poesia insubmissa porque ela não é apenas o resultado de um transbordamento poético, reproduzidor de uma circunstância, mas porque, além disso, possui um caráter transformador: sua prática intervém sobre a realidade de maneira a torná-la melhor, como também mobiliza os que a leem ou a escutam. A sua importância, além de literária, decorre da sua intensa inserção na vida do ser humano.

Foi por considerar importante a poesia insubmissa que Roberto Pontes escreveu o livro **Poesia Insubmissa Afrobrasilusa** (1999a) e nele quis assentar uma teoria sobre essa prática poética. Os fundamentos necessários para a sua teorização retirou de dois textos memorialísticos do poeta chileno Pablo Neruda: **Confesso que vivi** e **Para nascer Nasci**. É de suma relevância a escolha pelo poeta chileno por ele ter sido, além de poeta de voz insubmissa, um ativo participante das lutas políticas e sociais.

Como falamos na introdução, vários foram os poetas de canto insubmisso; no entanto, fixaremos a nossa análise na poesia do poeta brasileiro Thiago de Mello. A partir de alguns de seus poemas, procuraremos expor as feições do canto poético insubmisso abordadas no livro de Roberto Pontes.

Thiago de Mello não se dedicou apenas à poesia social. Desde a sua estreia nas Letras, o poeta mostrou várias feições. Num primeiro momento, exerceu uma poetização de cunho existencialista, em que fez elucubrações acerca do ser em sua relação com um mundo



fragmentado no pós-guerra, como é comum à geração de 45, da qual o poeta é herdeiro. Exerceu também poesia de caráter regionalista, em que cantou a sua Amazônia. Foi com a implantação do regime militar no Brasil (1964-1985) que Thiago de Mello enveredou por um caminho que resolveu trilhar definitivamente: o da poesia social. A sua inquietação perante a situação de repressão enfrentada pelo seu país motivou-o para o enfrentamento dessa realidade. Thiago de Mello, preso e exilado durante a ditadura, para juntar-se à luta dos muitos irmãos brasileiros pela liberdade, escolheu fazer de sua poesia um grito de insurreição, um grito insubmisso.

Quando falamos de poesia insubmissa, estamos nos referindo a uma poesia comprometida com a vida, acima de tudo. É para fazer valer o direito que cada ser humano tem de viver com dignidade que o poeta levanta a sua voz contra estruturas que oprimem a liberdade do homem, que o exploram, que o escravizam, que lhe tolgem a vida. Essa voz poética indignada com a injustiça é, sobretudo, amiga da verdade. Isso podemos ver no artigo V do poema “Os estatutos do homem”, de Thiago de Mello:

Fica decretado que os homens  
estão livres do jugo da mentira.  
Nunca mais será preciso usar  
a couraça do silêncio  
nem a armadura de palavras.  
O homem se sentará à mesa  
com seu olhar limpo  
porque a verdade passará a ser servida  
antes da sobremesa (MELLO, 2009, p. 103).

O poeta, assumindo o papel de arauto da verdade, intenta, em seu canto, ecoá-la para todos. Para isso, investe-se de autoridade. Falando pelo povo e para o povo, produz uma linguagem categórica e política, emite uma verdade libertadora, inalienável. Eis uma primeira característica da poesia insubmissa: “[...] o tom de luta e libertação. Em outros termos: enfrentamento e livramento da opressão detectada pelo poeta e acolhimento de sua poesia pela coletividade sedenta de verdade” (PONTES, 1999a, p. 30). No artigo VII do mesmo poema, Thiago de Mello reforça o seu canto de justiça e de esperança:

Por decreto irrevogável fica estabelecido  
o reinado permanente da justiça e da claridão,  
e a esperança será uma bandeira generosa  
para sempre desfraldada na alma do povo (MELLO, *op. cit.*, p. 103).

Nesta estrofe vê-se que a poesia insubmissa é aquela que luta por um propósito: o estabelecimento do reinado da justiça, em que a vida e as relações que nela são construídas



são iluminadas pelo clarão da esperança. Ela une o povo sob a bandeira de um movimento que não se coaduna com a injustiça; “é voz que lança claridade e distinção; denuncia e guia” (PONTES, 1999a, p. 36).

Ao mesmo tempo em que denuncia a injustiça, o poeta é solidário com aqueles que a sofrem e, pela poesia, alimenta a esperança dos amigos oprimidos. É o que faz o poema “Estrela de esmeralda e rebeldia”, cujo trecho colocamos a seguir:

Não quero fazer um poema.  
Quero é acender uma estrela  
para entreter a esperança  
do Joel, um companheiro  
que está preso pelo gosto  
de pensar e de dizer; (MELLO, *op. cit.*, p. 141)

Thiago de Mello escreveu este poema em apoio a seu amigo, historiador e escritor Joel Rufino dos Santos, preso político durante a ditadura militar. Nele, o poeta solidariza-se com o amigo, mas também defende a liberdade de pensar, de dizer, de expressar à sociedade as inquietações geradas pela opressão. Além de ser solidário, de não fazer de seu ofício um exercício individualista, de ensimesmamento, o poeta é também um sujeito consciente de seu trabalho; não é alienado. A sua poesia não contorna a realidade, mas entra em confronto com ela, almejando uma mudança. Esse posicionamento é visto no poema “É preciso fazer alguma coisa”, cuja primeira estrofe vemos abaixo:

Escrevo esta canção porque é preciso.  
Se não a escrevo, falho com o pacto  
que tenho abertamente com a vida.  
E é preciso fazer alguma coisa  
para ajudar o homem (MELLO, *op. cit.*, p. 149).

A poesia insubmissa é, então, inquieta: não se contenta com uma realidade ruim. Ela é uma voz revolta, crítica, que atinge inimigos, que age, que luta para transformar a sociedade e para ajudar o homem. Assim, “chegamos a um só resultado: o uso da palavra empenhada e, por consequência, da poesia, enquanto instrumento ou arma” (PONTES, 1999a, p. 42).

Até aqui, pusemos em relevo o canto insubmisso na contemporaneidade, adotando como exemplo a poesia política do amazonense Thiago de Mello. Todavia, esse espírito insubmisso de denúncia social já se fazia presente no canto dos trovadores medievais. Pelo modo poético sirventês, os poetas atingiam seus desafetos, criticavam os maus exemplos, os inimigos políticos, os homens de comportamento mesquinho de um estrato mais alto da sociedade etc. É o que podemos observar na cantiga de Gil Peres Conde, em que o trovador





Como visto, a *mentalidade* insubmissa de fazer crítica social por meio da poesia já era comum em tempos medievais. Esse comportamento poético sirventês mostra-se hoje de forma remanescente, *residual*, na obra poética de Thiago de Mello.

A poesia do poeta amazonense guarda, em sua essência, o espírito irrequieto de intervenção social que as trovas medievais em sirventês continham. Isso acontece por ela ser filha de um processo cultural no qual estão envolvidas as culturas brasileira e a ibérica. Não é por acaso que a tradição poética de viés satírico e político da Idade Média ibérica mantém estreita relação com a poesia social encontrada na Literatura brasileira contemporânea. Como explica a Teoria da *Residualidade*, foi a *hibridação* ocorrida entre as duas culturas que proporcionou a remanescência da *mentalidade* insubmissa trovadoresca na poesia de Thiago de Mello. Essa *hibridação cultural* que ocasionou a existência de um “sirventês moderno” também foi responsável pela moldagem da tradição poética brasileira.

Ora, a transmissão de aspectos culturais de um povo para outro se dá por meio do contato entre eles. Entre as culturas brasileira e portuguesa isso sobrevém desde que as primeiras caravelas aqui aportaram, como frisa Roberto Pontes:

[...] com os primeiros portugueses aqui chegados em a missão de firmar o domínio do Império luso nos trópicos americanos, não vieram em seus malotes volumes d’*Os Lusíadas* nem as *Rimas* de Luís de Camões, publicados em edições *princeps* apenas, respectivamente, em 1572 e 1595. Na bagagem dos nautas, degredados, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica [...], pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso (PONTES, 1999b).

Foi por meio do povo português (como de outros povos europeus que aqui estiveram) que herdamos características de uma Idade Média que não tivemos. Mesmo que o povo lusitano tenha aqui chegado já na Idade Moderna, a *mentalidade* medieval não estava morta àquela época; pelo contrário: por conta da proximidade temporal, ainda tinha extremo vigor. Assim, desde esse período até a contemporaneidade, a *mentalidade* poética insubmissa atravessou os séculos, manifestando-se *residualmente* em cada tempo, moldando-se a cada momento, chegando até nós sob uma nova feição. Ela é, então, consequência de uma longa *crystalização*.

Tendo sido resultado de um complexo processo cultural, a remanescência da *mentalidade* insubmissa do sirventês medieval na poesia moderna, mais particularmente na poesia de Thiago de Mello, constitui-se um *resíduo* vivo, revigorado ao longo dos séculos, e de extrema força na expressão poética moderna, com o qual os poetas de nosso tempo inflamam sua voz e fazem do seu canto uma arma contra as injustiças sociais. Não se trata do resgate de um elemento arcaico, tal qual ele era no passado, mas da existência de uma



essência que permaneceu, *residualmente*, até os nossos dias e que, agora, apresenta-se sob um novo aspecto, de acordo com as demandas do nosso tempo.

## REFERÊNCIAS

CARVALHO, Rómulo de. **O Texto Poético como Documento Social**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

CONDE, Gil Peres. Cancioneiro da Biblioteca Nacional, 1531. *In: Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Disponível em:  
<<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1564&pv=sim>>. Acesso em 07 de novembro de 2013.

DUBY, Georges. **A História continua** / Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 1993.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre a Mentalidade e Imaginário. *In: Signum: Revista da ABREM – Associação Brasileira de Estudos Medievais*, n. 5, 2003 (Homenagem a Jacques Le Goff).

MELLO, Thiago de. **Poemas Preferidos pelo Autor e seus Leitores**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/2006**. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

\_\_\_\_\_. **Poesia Insubmissa Afrobrasilusa**. Fortaleza / Rio de Janeiro: EUFC / Oficina do Autor, 1999a.

\_\_\_\_\_. **Residualidade e Mentalidade Trovadorescas no Romance de Clara Menina**. Rio de Janeiro: Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais. ABREM, 1999b.

WILLIAMS, Raymond. “Dominante, Residual e Emergente”. *In: \_\_\_\_\_*. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1979.





## **O CORPO IDEOLÓGICO DO POEMA: UM RECINTO DE LUTA EM LUIZA NETO JORGE**

Carolina Alves Ferreira de Abreu (CNPq-Letras-UFAM)

### **RESUMO**

Neste trabalho propõe-se fazer um estudo direcionado à abordagem do corpo erótico na poesia da portuguesa Luiza Neto Jorge, no livro *Corpo Insurrecto e Outros Poemas*, organizado por Floriano Martins, ressaltando a temática do corpo do poema em relação ao corpo condicionado social e historicamente, tal como a corporeidade do poema visto como um sujeito, neste caso feminino quanto à identidade, ao sexo, limites no tempo e espaço e relação com os outros. Para isso, utiliza-se como fundamentação teórica as ideias de Georges Bataille no livro *O Erotismo*, bem como as de Octavio Paz, no livro *A Dupla Chama*, os quais discutem a relação do sujeito com o mundo baseada na erotização da linguagem. Complementa-se a base teórica com as ideias de Roland Barthes, no livro *Aula*, que discorre sobre as relações da linguagem como um ato de *despoder*.

**Palavras - Chave:** Luiza Neto Jorge, Poesia Portuguesa do Século XX, Erotismo.

### **ABSTRACT**

This work intends to make a study directed to the erotic body approach in the poetry of the Portuguese Luiza Neto Jorge, in the book *Corpo Insurrecto e Outros Poemas*, organized by Floriano Martins, emphasizing the theme of the poem body in relation to the social body conditioning and historically, as the embodiment of the poem seen as a subject, in this case with the female identity, gender, limits in time and space and relationship with others. For this, it uses, as theoretical basis the ideas of Georges Bataille in the book *O erotismo* as well as the Octavio Paz', in the book *A Dupla Chama*, which discuss the relationship of the subject with the world based on eroticization of language. The theoretical basis are complemented with the ideas of Roland Barthes in his book *Aula*, which discusses the relationships of language as an act of *despoder*.

**Keywords:** Luiza Neto Jorge, Portuguese Poetry of the Twentieth Century, Eroticism.

### **INTRODUÇÃO**

A obra de Luiza Neto Jorge foi construída durante a ditadura imposta a Portugal, pela qual António José Salazar pretendeu difundir a ideia de unicidade ideológica e reeducação política do povo, persuadindo, por meio de propaganda de que estava acontecendo uma revolução nacional. Segundo Fernando Rosas (2000), este contexto de ideal revolucionário proposto pelo Estado Novo, em semelhança com outras realidades totalitárias, estava associado à criação de novos cidadãos portugueses em um regime genuinamente nacionalista. Contra esse ideal, ao artista não bastava apenas o engajamento político partidário. A poesia se “armava” contra o acontecimento histórico vigente e fez disto um ato que pudesse ultrapassar aquela realidade e despertar a respeito dele a consciência do quanto a proposta da ditadura era nociva à sociedade. A quebra do discurso normativo e a inovação da linguagem poética desconstruíram e reconstruíram o ambiente do ser.



A utilização da linguagem erotizada na obra dessa poetisa portuguesa mostrou a necessidade de compreender o corpo e suas dimensões. Por isso, apresenta-se, neste relatório parcial de iniciação científica, um histórico a respeito da representação do corpo da escrita e, assim, tornando a discussão mais bem fundamentada. Também apresenta-se a discussão sobre a reação do ser no espaço e tempo em que habita e constrói diante das convenções estabelecidas no sistema social. Como bem evidenciou Roland Barthes (1977) em *Aula*, a transformação do mundo é inevitavelmente a transformação da linguagem a combater os vícios, ultrapassando e/ou se adequando aos estereótipos que constroem o mundo. A naturalidade desta visão conceitual e rígida mostra como se formam e estabelecem as formas de opressão. Por causa disso e pelo fato de a língua ser o lugar do despoder, Luiza Neto Jorge emprega variadas possibilidades de representar o combate e a transformação: “foi como exercício de despoder que ela se tornou um lugar de invenções, de experimentação e de fruição” (JORGE, 2008, p.10). Complementando: um estado de fruição da língua para o ser, um recinto de luta motivado pela inquietação estética e ética que é construído sob o itinerário da poesia.

Luiza Neto Jorge foi vinculada à Revista *Poesia 61*, junto com Gastão Cruz, Fiama Hasse Pais Brandão, Casimiro de Brito e Maria Tereza Horta (SILVEIRA, 1986), todos jovens poetas que direcionavam o novo fazer poético. No âmbito da escrita dos anos de 1960, o objetivo era repensar a tradição discursiva, estética e contextual, desviando a linguagem para uma multiplicidade de sentidos, ora construindo, ora desconstruindo discursos ideológicos, o que proporcionou uma eficaz renovação literária. Sua produção poética fundamentava-se na revolta manifestada pelas palavras, sob o aspecto de pulsão política, conflito entre o sujeito e as instituições sociais, de modo a associar este embate ao erotismo como prática libertária do próprio corpo. Para a poetisa, o poema é um corpo erotizado, um indivíduo ativo no espaço, e, portanto, capaz de lutar pela liberdade em um ambiente lusitano opressor e ditatorial, e de construir um itinerário artístico conforme muito bem demonstra Alilderson Cardoso de Jesus (2010), ao situar o legado poético de Luiza Neto Jorge: extrema fúria e delicadeza na realização da luta com as palavras e por elas.

Na obra de Luiza Neto Jorge as relações do ser com a escrita são evidenciadas através do corpo do ser em relação constante com o corpo da palavra. Este corpo, por sua vez, ambienta-se historicamente na tentativa de anular as amarras do sujeito que se encontra em um estado de opressão. Este sujeito é, ao mesmo tempo, a própria escrita, que busca inovação estética, social e cultural.



## 1. DISCUSSÃO HISTÓRICA: Reflexões acerca do corpo

Para refletir sobre a realidade histórica do corpo e suas representações no processo de evolução do pensamento e contato social e cultural, é preciso traçar algumas considerações a respeito de como este procedimento complexo tem surgido. O processo histórico do corpo difunde um vasto contorno de como determinada cultura ou sociedade o concebe, partindo das particularidades intrínsecas da realidade, ora realçando, ora anulando estas. Mas o que necessariamente foi este corpo durante sua história? Atrélado a amplos significados, tem-se que, ligado à etimologia, “esse substantivo (corpo) vem do latim *corpus*, *corporis*, resultando na família: corpulência, incorporar, etc” (DAGOGNET, 2012, p.1). O *corpus* proposto neste primeiro momento é o que faz referência ao corpo morto em contraposição à alma. Em outras instâncias, este corpo forma-se a partir do seu sentido material, representando, segundo François Dagognet, uma atividade sólida, tangível dependente de sua forma bem visível. O corpo é ainda composto por uma modalidade mais abrangente: “o corpo de uma doutrina” ou “o corpo central de uma edificação” (DAGOGNET, 2012, p. 2). A história do corpo complementa uma vasta percepção, direcionando, ao longo do tempo modelos, maneiras e referências de como o homem ou a mulher devem se comportar, ou melhor dizendo: “A história do corpo humano é a história da civilização” (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p.24).

Analisar a representação do corpo em algumas épocas é delinear o modo como se imaginou a relação entre os homens, entre esses e o ambiente e as relações ou elementos que condicionam progressivamente estas duas perspectivas, como bem salientam os autores citados há pouco: “É importante salientar que os períodos considerados não se constituem de forma independente uns dos outros, mas vão-se encadeando uns nos outros ao longo do tempo” (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p. 24). Como exemplo tem-se o surgimento dos dogmas da Igreja Cristã, a qual se fundamenta na concepção Criacionista, que designa ser o corpo do homem sagrado, pois foi criado por Deus a sua imagem e semelhança. Este corpo sagrado vive um constante combate com outro corpo distanciado do Deus cristão: o corpo profano. Muito antes na Grécia, de maneira semelhante a esta fundamentação cristã, Platão discorre sobre os “estados de consciência”, propondo a importância de conhecer-se a si mesmo, em detrimento do fato corporal. Depois da Idade Média, concebem-se novas lógicas a respeito de tal proposição. O corpo passa a ser entendido como algo estritamente objetivo, separado da alma e relacionado à razão, como no “corpo-máquina” de Descartes, ou como no conflito entre o desejo e a prática sexual e a moral defendida pela Igreja, analisado por Freud. Essas ideias sobre o corpo provocam a crise do sujeito que quer exercer sua liberdade. Enfim,



referir-se ao corpo como criação à imagem e semelhança de Deus é tratar de uma realidade ainda difundida na cultura ocidental.

## **2. A POESIA PORTUGUESA NA CONTEMPORANEIDADE E O LUGAR DE LUIZA NETO JORGE**

A poesia portuguesa da segunda metade do século XX deu-se em um contexto de inevitáveis críticas dos poetas à opressão e ao autoritarismo. A realidade social e econômica do país se baseava em um sistema conservador que retirava o direito à liberdade. Tal condição levou os poetas a proporem a transgressão desse espaço social, como também a combaterem a tradicional forma de fazer a arte literária. Discorrer sobre essa nova fase poética é fazer um itinerário dos versos de Luiza e dos jovens poetas da *Poesia 61*. Eles ousaram quebrar as estruturas arraigadas na formação da poesia, seja no campo dos costumes linguísticos, seja no processo social estratificado, levando o processo artístico de desorganização discursiva do poema mais além. Na desconstrução da realidade por meio destas duas extremidades existe a necessidade da construção consciente de uma escrita resistente e “insurreccionada” para representar outro lugar para a poesia e ao mesmo tempo para a sociedade portuguesa, nas quais a liberdade de criação e de expressão e de comportamento seja valorizada. A condição da mulher na ditadura constituída pelo Estado Novo por António de Oliveira Salazar provocou o surgimento da voz de Luiza Neto Jorge. Como bem salientou Rosa Maria Martelo, a voz dessa poetisa é “dinamitadora das evidências e do senso comum”, a qual forma uma das maiores obras da poesia portuguesa empenhada do século XX.

A ideia de uma nova identidade poética surgiu em um movimento revolucionário que inter-relacionou o poema e o sujeito, pois deste deriva a experiência do ambiente e a necessidade de redefinição no tempo e lugar evidenciadas nas projeções discursivas pelo movimento de desordem e de força contra o processo histórico da ditadura. Para os poetas da *Poesia 61*, a linguagem é um artefato essencial e útil. Segundo Jorge Fernandes da Silveira:

o poema existe no espaço tenso entre a força da palavra e as contingências histórico-sociais que ameaçam o livre curso da fala. Nos poemas a realidade é um dado que se transforma no espaço da escrita. Transformação que não esquece, contudo, o motivo que faz da liberdade uma necessidade do poema (SILVEIRA, 1986, p.249).

A necessidade de transgressão difundida na força do poema traça, pois, na moderna poesia portuguesa, o plano da desconstrução da autoridade do poder da ditadura em Portugal e em grande parte da Europa. Os poetas do grupo acima referido são oriundos de uma organização que se posiciona pela resistência à imposição ao ser humano de um modelo histórico e que propõem a



este mesmo que assuma suas dimensões de sujeito observador e experiente da sua realidade. Segundo Roland Barthes (1977), as condições de insurreição contra este conceito de poder emergem com a linguagem “ou, para ser mais preciso, em sua expressão obrigatória: a língua” (BARTHES, 1977, p. 6), posto que esta tem a obrigação do dizer, não se consumindo na própria mensagem e estabelecendo um serviço a um poder, seja ele qual for.

Luiza Neto Jorge insere-se nesta perspectiva da linguagem “insurreccionada”, representando um “traço de alarme”, e oriunda do panorama literário de um Portugal efervescente por causa de seus artistas durante a década de 60. Dentre esses intelectuais estão os da *Poesia 61*, grupo sobre o qual Jorge Fernandes da Silveira (1986) ressalta: “Até hoje a crítica portuguesa questiona se houve ou não um grupo poético ou um movimento em torno de *Poesia 61*” (SILVEIRA, 1986, p.15). Este crítico literário afirma que, além de esse grupo ter existido, sua função poética foi de grande importância para o momento de ditadura pelo qual o país passava. A poesia de Luiza Neto Jorge se inclui na proposta desse grupo, no qual a criação de uma linguagem precisa na construção do poema convergia para o embate do ser no campo social, econômico e estético, e na qual era necessário olhar para o presente em contraposição com o passado opressor para reconstruir tanto o espaço da identidade literária e cultural quanto da identidade social.

Luiza Neto Jorge se reconhece como uma mulher que escreve poesia insurreccionada, como uma poetisa que não visa unicamente a necessidade da estética em detrimento da realidade do poeta e do meio no qual vive. Ela visa a construção da poesia em consonância com a construção artística e sociocultural, ou melhor, reconstrução que se fazia necessária. Retomam-se as palavras de Rosa Maria Martelo (2008) a respeito do lugar inquestionável de Luiza na poesia portuguesa contemporânea, porque na sua desordem rebelde no remexer das palavras, inovou através da realidade erótica e por isso transgressora, o fluir da realidade social, política, econômica e cultural.

Dar voz à Luiza Neto Jorge ou salientar este “traço de alarme” procedente de sua personalidade poética é buscar dar voz também a uma tentativa de desconstrução de outras vozes, ou melhor dizendo, de outro corpo que ostenta tais vozes e que evidenciam um discurso opressor. Essa voz pode ser analisada sob a concepção de François Dagognet (2013), quando salienta que a voz é um estar nu para o outro a partir da escuta desta, sendo este outro um realizador do estado desta alma. Encontra-se, pois, a *persona*, o sujeito que se apresenta através de uma voz, que o identifica e o representa. Luiza Neto Jorge é considerada pela crítica literária nesta relação entre o poeta que escreve e fala e o leitor que vê e ouve o poema. A crítica reconhecimento esta *persona* que se difunde na criação poética de Luiza. Assim, a arte literária



rompe com as tiranias e evidencia, através do poema, o seu lugar: uma instância de *despoder*, um lugar libertário da realidade estética.

É também o lugar da libertação erótica da mulher, no caso da poesia de Luiza, pois se pode fazer a analogia da realidade em que vivia a mulher em um espaço patriarcal, na década de sessenta e da ditadura salazarista, que a colocava em situação de inferioridade porque determina os papéis sociais que ela deveria exercer: filha, esposa, mãe e dona de casa. O Salazarismo via a mulher como um indivíduo que deveria se manter fiel a sua “natureza”, sendo sua finalidade social o cuidado com a família e com o lar: “o salazarismo acrescentou que deve ser uma mãe devota à pátria e ocupar-se do ‘governo doméstico’” (COVA; PINTO, 1997, p.72). Ela era vista também como um bem de consumo do marido e artefato de reprodução da força de trabalho

### **3. LUIZA NETO JORGE: O CORPO INSURRECIONADO É O CORPO REVOLTO DO POEMA**

As relações às quais a obra literária está inserida permitem que não se vejam construções separadas sobre a sua difusão. Ou seja, não se toma em sua análise uma única concepção, mas as que abranjam sua estruturação na relação mais conceitual da linguagem em consonância com o que rege tais estruturações no campo social, político, cultural ou das relações humanas. Deve-se evidenciar o vínculo entre texto (poema ou *corpus*) e contexto (lugar) numa associação que vincula o meio externo na construção do meio interno. O primeiro deve ser considerado pela associação com o conteúdo social, ideológico; o segundo, pelo aspecto mais minucioso da língua.

A esse respeito, Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, afirma que uma análise que requer uma interpretação dialética: “percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas.” (CANDIDO, 2006, p.33). Tanto a obra influencia o meio como o meio influencia a obra, a qual se tem a expressividade de fatores socioculturais, que se disseminam para o meio numa constante tentativa de compreensão ou mesmo apreensão de mundo. Como bem explicita Mário Faustino sobre tal associação:

No primeiro caso, a poesia serve à sociedade testemunhando-a, interpretando-a, registrando as diversas fases espaciais e temporais de sua expansão e evolução. Nisso a poesia é como toda a arte: um documento vivo, expressivo, do estado de espírito de certo povo, em dada região, numa época determinada. A poesia, aliás, é incomparável quando registra – com a capacidade condensadora e mnemônica de que só ela é capaz – certas nuances de ponto de vista, de atitude, de sentimento e de pensamento,



individuais ou coletivos, nuanças essas que, muitas vezes, são bem mais expressivas de um povo e de uma época, do que os grandes acontecimentos. (FAUSTINO, 1977, p.33)

É nesta relação que se condiciona a realidade poética sob a qual o artista é um fazedor da arte com funcionalidade revolucionária: “É através da linguagem que o escritor se apropria do mundo e inventa a sua própria realidade” (FACINA, 2004, p.8), e por isso os poemas “são produtos de sua época e de sua sociedade” (FACINA, 2004, p.9). Para que esta ação se faça é preciso um aprofundamento sob a realidade histórica pela qual passa determinada sociedade, não em uma simples observação do que cerca o poeta, mas uma necessidade de “agir sobre eles (seres humanos), experimentando-os para melhorá-los” (FAUSTINO, 1977, p.45). Daí a propensão da literatura como uma arte que tem no mais íntimo lugar da criação o motivo da renovação, seja ela ética ou estética.

Especificamente no movimento de criação de Luiza Neto Jorge há decerto a urgência do discurso artístico de revolução literária e política devido ao autoritarismo de Antonio Salazar em Portugal: “pelas mãos dos poetas, a língua portuguesa na década de 1960 é levada a um grau de tensão quase invisível. Um amplo e variado conjunto de dispositivos de intensidade que iluminavam obscuramente uma realidade intratável” (SERRA, 2010, p.117). Esse efeito da obra conduz ao que afirma Candido (2006) sobre a análise literária: deve-se verificar na constituição da obra o significado presente em um conjunto de elementos que se inter-relacionam entre si ( realidade social e estética).

Luiza Neto Jorge cria na sua poesia a dimensão do erotismo como um aspecto da transgressão a convenções, a imposições, e levanta, dessa maneira, questionamentos sobre uma causa justa, que é o empenho nas reivindicações políticas. O espaço do poema trata das relações construtivas do erotismo que se materializa em um corpo, seja ele o do ser humano ou o da escrita, estando todos simultâneos e sobrepostos, conforme se lê no texto abaixo:

O lugar de repouso  
está por inventar  
A cidade é morna  
o rio vazio  
nem o mar é filho do mundo  
nem o mundo é mar  
nem o meu corpo um chapéu de ilusionar

A cidade é morna  
o espaço baço  
nem caem da face os olhos  
nem se perde o braço  
(JORGE, 2008, p. 61)



Neste poema intitulado “Esta cidade” observa-se a construção de um lugar ambientado por uma realidade caótica e não menos alarmante, que impulsiona a um novo olhar. “A cidade é morna/ o rio vazio”, remonta à perspectiva de um espaço sem identidade, sem novidade e que pode fundar qualquer outro recinto, cuja experiência se construa de modo mais intensificador. Desta forma é que “a poesia deveria reflectir esta atitude, ser esta atitude, explodindo de raiva ou de sarcasmo, rasgando, ferindo, um mundo monstruoso, apesar de apodrecido” (CRUZ, 2010, p. 32). Complementa-se a observação de Gastão Cruz, com outro trecho de um poema de Luiza, no qual ela escreve que existe um “jogo de relâmpagos sobre o mundo/ De só imaginá-la a luz fulmina-me/ na outra face ainda é sombra” (JORGE, 2008, p.16).

O corpo este, por sua vez, intensificado pelas relações sustentadas, em constantes embates que fazem deste um corpo atuante em que “o corpo sublevado é um corpo não ressurrecto, pois a sua ressurreição suporta a perda de intensidade” (SERRA, 2010, p.118). Formado pelas instâncias em que se vive, este lugar reforça a necessidade do corpo de sublevação, massificado pelas propostas ideológicas do Estado Novo sob as quais a “essencialidade portuguesa” (ROSAS, 2000, p.4), que se tratava de “reeducar” os portugueses sob um conceito de nação regenerada pelo liberalismo. A ditadura de Salazar prega tais ideias, como também a família como uma forma de integridade da nação em “bons costumes”.

O corpo humano, ascensor de uma identidade enquanto ser vivo, está relacionado à sua estadia e feitoria sobre o espaço em que se está condicionado, ou sobre o outro, como também nas desconstruções ou construções discursivas nas quais se pode realizar. O poema situa-se paralelamente a esta definição, como um indivíduo ativo no espaço em que está direcionada sua atuação. De resto, pode-se adaptar ainda tal conceito como uma busca pela identidade feminina que passa pela afirmação do corpo e da sexualidade. Consta Alilderson Cardoso: “Por essas e por outras razões, quando tento falar a partir do ‘corpo de Luiza Neto Jorge’, penso no quanto é importante e, diria, urgente não reduzir a poesia que dele nasce a um breve passeio pelo bosque dos desejos eróticos.” (CARDOSO, 2010, p.60).

Nesta relação, segundo Octávio Paz (2001), o erotismo e a poesia se inter-relacionam sob a realidade de que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal, complementados por uma oposição: “A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora” (PAZ, 2001, p.12). A poesia erotiza a linguagem e o mundo, uma vez que seu modo de ação é erotismo; o erotismo é o sexo em ação, interrompendo a finalidade da função sexual.





No poema “O poema”, pode-se evidenciar tais construções, no qual o corpo tem a necessidade de fincar no mundo, gritando-o pela garganta:

Esclarecendo que o poema  
é um duelo agudíssimo  
quero eu dizer um dedo  
agudíssimo claro  
apontado ao coração do homem

Falo  
com uma agulha de sangue  
a coser-me todo o corpo  
à garganta (JORGE, 2008, p.41)

A importância da matéria escrita neste poema é visível, quando se tem o esclarecimento do poema como um duelo ao mundo externo e formidável, como também a necessidade de divulgá-lo ao outro, “apontado ao coração do homem”. Nas condições sexuais, “Falo”, na concepção de órgão sexual, mas também de um enunciado, um grito diante de um lugar reprimido pelas autoridades salazaristas, à censura, ao corpo estabelecido e moldado como um templo divino, através de “uma agulha de sangue / a coser-me todo o corpo / à garganta”. Este corpo que grita e ecoa a liberdade se expõe nu atravessando as barreiras da moral que o impulsionava ao pudico.

O corpo, predisposto como um elemento sexual é rebelde, pela forma violenta como confronta a si próprio, ao outro ou ao meio. Este corpo, cuja estrutura se consolida de forma diversa, está paralelo à linguagem, também construída de múltiplos sentidos muitas vezes subentendidos. Assim como também se inscreve enquanto sujeito numa adaptação erótica que compara a atividade escrita à atividade sexual. Sua poética caracteriza-se, portanto, pela sutil forma de transgressão, bem como a (des)continuidade e violência da qual o corpo (escrita) está propício a representar como um aspecto ora universal, ora individual da consciência do sujeito. Bataille pondera: “A poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade” (BATAILLE, 1987, p. 18).

Em “O corpo insurrecto” podemos evidenciar algumas dessas relações propostas por Bataille. A princípio, a poeta desmistifica o corpo como uma matéria que viola ou que é violada: o “corpo é insurrecto”: “Sendo com o seu ouro, aurífero,/ o corpo é insurrecto./ Consume-se, combustível,/ no sexo, boca e reto.” Mas também afirma este como algo infrator de si próprio, como um elo com a identidade subjetiva ou com algo mais universal feito o espaço em que se ambienta: “O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão.” (BATAILLE, 1987, p. 20). Há na primeira estrofe este conceito de corpo, e na



segunda uma premência ao ato sexual, desenvolvendo-se no âmbito erótico: “Ainda antes que pegue/ aos cinco sentidos a chama,/ por um aceso acesso/ da imaginação/ ateiam-se a cama.” Bataille nos afirma sobre o este último que os homens são os únicos a tal disposição ou movimento, o que nos diferencia dos animais no ato sexual. Assemelham-se pela reprodução, produto da atividade sexual entre seres sexuados.

Na quarta e na quinta estrofe evidenciamos o desaparecimento de um momento e do ser deste momento, para acrescentar o excesso comum aos dois. Através deste excesso há modificação do corpo, como também a energia que é preciso gastar no crescimento das gônadas e da unidade psicológica do ser: “Apertando o corpo recém – nascido / no ovo solar, / há ainda um outro / corpo incluído.” No decorrer do poema observa-se a evidência do ato sexual e de suas ações pelos corpos e seres, como ainda a introspecção na qual o ser adentra num isolamento: “Estamos falando de crise que é o efeito interior de um fato objetivamente conhecido. Conhecida objetivamente, a crise introduz um dado interior fundamental desse fato.” (BATAILLE, 1987, p. 66).

Viola-se o comportamento habitual, de modo que a nova condição de transgressão causa estranhamento: “A ruptura se consuma, uma onda tumultuosa se perde, depois a solidão do ser descontínuo se fecha. A única modificação da descontinuidade individual de que o animal é suscetível é a morte.” (BATAILLE, 1987, p.68). Junto à premência da morte está o processo descontínuo e contínuo em que o sujeito se inscreve e a violação da ordem real da qual a “pequena morte” (orgasmo) está interligada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar o corpo humano e suas dimensões é pensar também sua história na humanidade, sob a qual sofreu fortes processos de modificação. Construir suas concepções diante das relações sociais, culturais e tecnológicas foi importante para compreender o quanto o corpo foi um mero preceptor de modelos vigentes, que o encarceraram diante do mundo e de sua extensão. Como também foi reprimido por estes mesmos padrões que estigmatizavam o corpo não herege, o corpo fora da relação alma e relações sensitivas. O advento do mundo moderno modifica o corpo devido aos avanços na ciência até condicioná-lo à contemporaneidade, trazendo à tona intensas mudanças sobre a percepção do corpo e suas ações. O ser torna-se um agente insurrecionador dos comportamentos vigentes, principalmente da conduta sexual.

Há uma característica importante nos versos da poetisa: A escrita erotizada. Isto é, o erotismo através da escrita do próprio texto. Este erotismo não se fundamenta a um mero



estado sensual de corpos, mas à vida que se dá ao poema e à sua criação fundamentada no ato sexual. A poetisa não impulsiona o leitor a entender somente como um corpo humano, mas como um corpo textual entrelaçado ao fascínio dos limites de quem cria e do que é criado. A transgressão, a violação, o orgasmo do ser nos processos de atividade sexual estão carregados de simultaneidade à escrita erótica do poema. Este último precisa ser talhado por alguém ou algo que necessite ora se posicionar, ora anular sua própria identidade para que no final da criação se obtenha no espasmo da alma do criador uma renovação ou realização do que se colocou a desempenhar.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, M.; MATOS, P.; COSTA, M. *Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje*. Psicologia e Sociedade. Porto: Portugal, 2011.

BARTHES, R. *Aula – Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*. 14ª edição. Tradução e posfácio de Leyla Perrone – Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BATAILLE, G. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2006.

CARDOSO, A. *Um corpo Insurrecto é a casa do mundo: O sexo Luiza Neto Jorge*. In: ALVES, I. *Um corpo inenarrável e Outras Vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.

FACINA, A. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2004.

FARIAS, S. *Poesia 61: Os sítios sitiados de Luiza Neto Jorge*. Graphos. João Pessoa, v.9, n.2, 2007.

FAUSTINO, M. *Poesia Experiência*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

JORGE, L. *Corpo Insurrecto e Outros Poemas*. São Paulo: Editora Escrituras, 2008.

SILVEIRA, J. *Portugal Maio de Poesia61*. Portugal: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1986.



## FANZINES EM MANAUS E AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO POÉTICAS

Caroline de Assis Campos Pinagé (UFAM)  
Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque (UFAM)

83

### RESUMO

Este trabalho apresenta dados preliminares, correspondendo ao resultado parcial, da investigação intitulada *Fanzine em Manaus - criação coletiva e produção literária*, a respeito da categorização e posterior análise inferencial dos periódicos independentes. A pesquisa realiza um levantamento catalográfico acerca das condições de produção do fanzine em Manaus, com base no conjunto de técnicas proposto por Laurence Bardin, no livro *Análise de Conteúdo*. Já se verificou, com os indicadores iniciais, a significativa presença do gênero poesia. No atual estágio da investigação, prossegue-se na análise da função expressiva das publicações do mencionado gênero quanto ao seguinte aspecto: a representação do emissor e do receptor de fanzines na capital amazonense. Este estudo faz parte do projeto vinculado ao Programa Interinstitucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, com bolsa de estudos concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM.

**Palavras-Chaves:** Fanzines; Zines em Manaus; Análise literária; Condições de produção.

### ABSTRACT

This research develop the preliminary results about the investigation entitled “Fanzine in Manaus – collective creation and literary production”, that proposed to category and to make an inferential analysis of the independence magazines urban. The study does a category development from the conditions of fanzine production in Manaus. The theoretical idea that has been reference to this study is Laurence Bardin and her set of techniques in the book *Analyze of Content*. The investigation verified in initial indicatives a substantial presence of poetry genre, and in this moment, continuous analyzing the expressive function of this feature in the magazines with a substantial aspect: which is the representation of the author and the receiver of fanzines in Manaus. This project is a scholarship from Research Support Foundantion of the State of Amazonas – FAPEAM, and to be in process from Inter-Institutional Program of Cientific Initiation Scholarships – PIBIC, in the Federal University of Amazonas - UFAM.

**Keywords:** Fanzines; Zines in Manaus; Literary Analyze; Condition of Production.

### INTRODUÇÃO

Este estudo parte de uma possível experimentação estética. Experiência minha diante a um objeto catártico chamado fanzine. Eu o caracterizo como catártico em função do efeito que este causou a mim, enquanto leitora e receptora de manifestações urbanas poéticas.

Falar em experiência estética ou prazer estético do leitor contemporâneo remete à teoria da recepção, que tem como base, neste estudo, o teórico Hans Robert Jauss, traduzido por Luiz Costa Lima, na obra *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (1979). O efeito catártico, segundo Jauss, seria uma das três categorias fundamentais da fruição estética,



a *katharsis*, que se constitui em uma experiência inter-subjetiva que transforma convicções e liberta o inconsciente do leitor, ouvinte ou expectador diante ao produto da *poiesis* – o ato de satisfazer seu estar no mundo ao converter seu olhar sobre o mundo em obra poética.

Como experiência estética comunicativa básica, a *katharsis* corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social – i.e., servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação-, quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o expectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano (LIMA, 1979, p. 80).

A arte produzida pelos escritores de fanzines em Manaus veio até mim, ao tocante despretensiosamente, enquanto que me causou certo estranhamento, afinal, em meio a tamanho ruído informativo, eis que me deparei afetada por manifestações poéticas, ou melhor, com uma visão renovada, movida pela *aisthesis*.

As características dos fanzines que me chegaram às mãos, doados ou vendidos, aos poucos compuseram minha leitura flutuante, de uma produção artesanal, a qual explorava colagem, plágios, Xerox, iconografias, textos diversos, pinturas, protestos. Uma vasta configuração, que me conduziu a uma nova tentativa de *poiesis*, a fim de que eu também pudesse, assim como os produtores de minha catarse, expurgar de meu mundo exterior a dura estranheza. E é a partir de tal tentativa de consciência produtiva que este trabalho se constrói, já que enquanto experiência estética, os fanzines libertaram minha capacidade de juízo.

Assim como minha experiência subjetiva reconheceu no prazer do outro sua inter-subjetividade, assim espero que minha *poiesis* se converta em *aisthesis*, ou mesmo *katharsis*, de um outro.

## 1. Fanzine – um conceito dinâmico

Revistas de fãs. Esta é a definição literal da união entre as palavras inglesas que a compõe, *fanatic* e *magazine*. Indivíduos ou grupos que se propuseram a discorrer acerca de temas afins, a fim de circular suas temáticas preferenciais em um formato amador e independente. Periódicos artesanais sem intenção de lucro, apenas pelo “prazer” da troca de conhecimentos. Esta foi a definição inicial que coube às revistas alternativas nomeadas fanzines.

Edgard Guimarães (2000), em sua obra *Fanzine*, cita a pesquisa realizada por Henrique Magalhães para situar os primeiros impressos independentes surgidos nos Estados Unidos, na década de 30. Estes foram fonte de leitores ávidos por histórias de ficção científica e interessados em expandir as ideias acerca da temática. A circulação procedeu-se por meio de troca pessoalizada ou via correios, sendo este o meio responsável pela disseminação do



fanzine em todo o mundo.

Segundo Guimarães, apenas três décadas depois, toma-se conhecimento da chegada dos periódicos no Brasil. O registro é do ano de 1965, um boletim intitulado *Ficção*, criado por Edson Rontani, e que circulou no interior de São Paulo, na cidade de Piracicaba. “O termo Fanzine só começou a ser usado a partir de meados da década de 70” (GUIMARÃES, 2000, p.5).

Neste mesmo período, outro movimento de relevância para a expansão dos zines no Brasil foi a onda punk. De acordo com Denise Lourenço (2006), em sua dissertação intitulada *Fanzine: procedimentos construtivos em mídia táctica impressa*, o movimento punk apropriou-se do meio de publicação fanzinesco para circular seus informativos, bem como divulgar seus eventos, entre outros fins. “A produção se aproximou do movimento anarco-punk, responsável pela proclamação da atitude (DIY) – “Do it yourself” – (faça você mesmo)” (LOURENÇO, 2006, p.31). De acordo com Guimarães (2005), o Brasil seria o terceiro país presente em exposições de fanzines (depois da Espanha e Portugal), baseado em informações de Henrique Torreiro, organizador de exposições na Espanha.

Guimarães apresenta como fator preponderante para identificar as produções fanzinescas em oposição às revistas profissionais o fato de estas “terem grandes tiragens e darem lucro” (2000, p. 3). Ocorre que, no caso Manaus, um grupo de escritores apropriou-se do termo fanzine para constituir uma nova abordagem artística, na qual pode-se verificar uma reconfiguração tanto dos valores estéticos, como da premissa lucrativa.

Ainda hoje os fanzines têm sua produção majoritária sobre o suporte impresso, ocupando um espaço menosprezado pelas publicações do mercado. No entanto, por seu caráter eminentemente amador, eles não são uma alternativa ao mercado (MAGALHÃES, 2003, p.2).

Este grupo manauara adaptou as características fanzinescas, como meio de publicação, às suas criações coletivas. Pode-se entender que este processo desenrolou-se naturalmente, assim como o próprio produto se mantém atuante por meio dessas ressignificações. De acordo com a pesquisa “Fanzine e Rock’n’roll: análise histórica dos fanzines produzidos em Manaus no período de 1987 a 1996”, de Sebastião Alves de Oliveira Filho, em Manaus, os fanzines confirmaram a reverberação da onda punk nacional. No entanto, a análise de Filho não se aprofundou na temática literária, que é a proposta deste trabalho, mas é considerada uma importante fonte de pesquisa histórica acerca do processo fanzinesco na capital amazonense.

### 1.1. Fanzine e Literatura Marginal – um caso manauara

Desvinculados do mercado profissional, tanto por uma questão de escassez de espaço para abarcar a quantidade de leitores/escritores interessados no debate, como por uma caracterização da qual o fenômeno se revestiu, o movimento fanzinesco apresenta assim sua primeira semelhança diante de outro fenômeno notadamente marginal em sua composição, o qual recebeu a adjetivação de Literatura Marginal.

A crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda (2007) destaca a presença de dois movimentos distintos na literatura marginal no Brasil, um nos Anos 70 e o outro na década de 90, e não duas fases de um mesmo movimento, em razão das diferenças que marcam cada um. A pesquisadora Érica Peçanha do Nascimento (2009)<sup>1</sup> apresenta como distinção relevante dos dois movimentos a relação com o mercado editorial.

Enquanto os poetas dos anos 1970 se opunham ao circuito oficial de editoração, os escritores da periferia (tanto aqueles que ainda não lançaram nenhuma obra como os que já publicaram de maneira independente) anseiam fazer parte do rol de uma grande editora, até mesmo como uma forma de reconhecimento das suas expressões narrativas (NASCIMENTO, 2009, p.49).

Acerca da estética utilizada por tais movimentos, Nascimento (2009) ressalta como características em comum a linguagem coloquial e o uso de recurso iconográfico, sendo que os setentistas utilizavam desenhos, fotos e quadrinhos, enquanto os escritores da periferia imprimiram o uso de grafites.

Ao que tudo indica, o processo fanzinesco, bem como os movimentos literários adjetivados de marginais compreendem fenômenos decorrentes da limitação que o espaço editorial, ou o mercado de massa, consome como proposta. Em detrimento à essa exclusão que o sistema impõe e até como contraponto ao que este determina como padrão, há o surgimento de novos meios de produção, a fim de manterem viva a multiplicidade de vozes e cores das expressões artísticas.

De certo modo os fanzines têm revelado autores que com sorte encontram espaço, ainda que restrito, no mercado, em particular nas pequenas e efêmeras editoras voltadas para a produção nacional. Em paralelo ao surgimento dessas pequenas editoras, temos a criação de editoras independentes, fruto do amadurecimento da produção de fanzines e acesso aos novos recursos técnicos (MAGALHÃES, 2003, p.3).



## 2. As condições de produção fanzinescas

Em leituras flutuantes dos periódicos independentes, inicialmente, era necessário comparar o processo produtivo fanzinesco em relação a outros movimentos literários adjetivados de marginais. Tal associação ocorreu em detrimento às características dos fenômenos citados serem em princípio semelhantes. Porém, a fim de verificar com mais rigor técnico a configuração do fenômeno fanzinesco, a pesquisa *Fanzines em Manaus – criação coletiva - produção literária* propôs um levantamento catalográfico acerca da produção, circulação e editoração dos periódicos independentes.

A fim de organizar e decodificar as informações explícitas e implícitas dos fanzines em uma leitura aprofundada, a pesquisa embasou a análise documental no “conjunto de técnicas de comunicações” de Laurence Bardin (1977), com a obra *Análise de Conteúdo*. Tal conjunto metodológico objetiva oferecer ao analista ou observador mecanismos de precisão e pertinência quanto ao objeto (BARDIN, 1977, p.31).

A pré-análise consistiu na constituição do primeiro corpus, baseado no acervo pessoal da pesquisadora, que contém mais de sessenta fanzines, com circulação em Manaus, coletados em um período de cinco anos. A seleção deste primeiro corpus delimitado em trinta e dois fanzines, ou “conjunto dos documentos tidos em conta para serem submetidos aos procedimentos analíticos” (p. 96) exigiu a execução da técnica de análise documental, um método quantitativo, que oferece ao analista e à pesquisa

o armazenamento sob uma forma variável e a facilitação do acesso ao observador, de tal forma que este obtenha o máximo de informação (aspecto quantitativo), com o máximo de pertinência (aspecto qualitativo) (BARDIN, 1977, p. 45 e 46).

Com base na análise documental realizada por meio da categorização, os fanzines foram agrupados a partir de níveis semânticos, o que quer dizer que a referência para a atividade taxionômica foi feita a partir da contextualização do corpus e da mensagem implícita nesta.

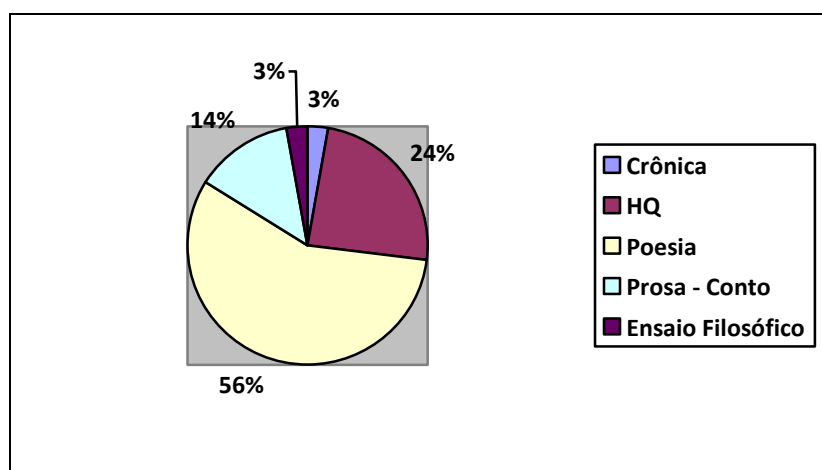
No caso desta pesquisa, a unidade de registro que norteou a codificação foi o tema, com destaque à categoria de gênero, a fim de comprovar a principal tendência que os zineiros seguem em suas publicações. Os indicadores resultantes nesta categoria foram listados a partir da autodenominação inscrita no objeto, bem como da leitura flutuante realizada durante a análise descritiva.

Fazer uma análise temática, consiste em descobrir os núcleos de sentido que compõem a comunicação e cuja presença, ou frequência de aparição podem significar alguma coisa para o objetivo analítico escolhido (BARDIN, 1977, p. 105).



Categorias como “título”, “nota de título”, “ano” e “editores” foram ser consideradas auxiliares na identificação da unidade de registro temática, pois o conteúdo destas contém informações de suporte à categoria gênero, ou seja, são unidades de contexto explícitas. Já as categorias: editora, tipo de material, estado de conservação, periodicidade, local, idioma e número de páginas informaram características pertinentes a manifestações adjetivadas de marginais e sua relação com as publicações convencionais do mercado editorial, o que compõe informações acerca das condições de produção dos periódicos em voga.

O levantamento dos indicadores da categoria de gênero baseou-se pela enumeração da presença de unidades de registro e de contexto que remetessem à temática geral do fanzine. O que quer dizer que para classificar um fanzine em determinada categoria foi necessário relacionar palavras ou frases com a unidade total deste, que compõe a ideia central da revista. Com isso, foram identificados os seguintes índices, e seus respectivos percentuais, conforme gráfico elaborado:



**Figura 1:** Gráfico dos indicadores da categoria gênero identificados na classificação

O gênero poesia foi encontrado em mais da metade dos fanzines analisados, sendo 21 revistas poéticas. Este dado se apresenta como um indicativo positivo no percurso da pesquisa para alcançar a hipótese em análise. A prosa, outro gênero literário, esteve presente em cinco zines, com destaque para temas acerca de problemas sociais, precária infraestrutura da cidade, e conflitos existenciais.

De acordo com a historiografia do movimento fanzinesco, este mantém intrínseca relação com as HQ, visto seu contexto histórico ter sido iniciado neste tipo de produção. As histórias em quadrinhos representam 24% dos fanzines catalogados, um total de nove revistas com esta abordagem. Pode-se verificar uma maior frequência de fanzines de HQ no início da catalogação, que seguiu ordem cronológica dos documentos no acervo, o que indica a relação com o processo histórico de movimentação na década de 80.



O corpus contém ainda uma crônica, que discorre sobre experiências vividas dentro do transporte coletivo; e um ensaio filosófico. Ambas produções são escritas pelo mesmo fanzineiro. Não foi verificada a presença de narrativa romance.

Acerca das categorias que informam sobre o perfil de editoração à margem dos padrões do mercado e as condições de produção, ratificou-se o caráter independente em 100% das publicações, sendo que todas as revistas analisadas foram impressas em papel/xerocópia. O local da publicação e assinatura manteve a totalidade em Manaus, e todas sendo escritas em português brasileiro. Constatou-se que 78% dos fanzines revisados não informam periodicidade, ou seja, o mês de circulação, enquanto que 52% dos periódicos contém referência ao ano de publicação. Mais da metade dos impressos não utilizam a categoria volume.

Tais índices, resultantes do primeiro corpus, permitem reiterar que os fanzines circulantes em Manaus mantêm as características de uma produção manual e artesanal, confeccionada em papel e xerocopiada para, posteriormente, vir a ser distribuída ou vendida nas ruas da capital amazonense. Mais uma razão para confirmar a apropriação por parte desses atores do processo fanzinesco, bem como sua ressignificação acerca da característica da distribuição, a qual também se mantém por meio da venda pessoalidade dos produtos.

Ainda no tocante às condições de produção, a pesquisa contará com a análise de um questionário aplicado com um segundo corpus. Foram entrevistados oito fanzineiros que responderam a 10 perguntas fechadas e sete perguntas abertas, as quais auxiliarão na apreensão do processo de produção do fenômeno fanzinesco.

### **3. O prazer de si no prazer do outro**

Diante dos indicadores verificados na categoria gênero, formula-se como inferência específica a seguinte questão quanto à função expressiva do gênero poesia nas publicações: a representação do autor e do leitor de fanzines em Manaus, como prazer estético.

Toda experiência estética, porque conceitualmente não controlável, não passa de uma experiência de reconhecimento, de reduplicação, de corroboração de valores, assim também o realce oposto do questionamento dos valores do leitor, que a obra provocaria, nos levará a exaltar a sublimidade da literatura, como via privilegiada para a aprendizagem da criticidade (LIMA, 1979, p.20).

A atividade comunicativa básica do reconhecimento prazeroso mediado pela obra leva-nos a uma realização transformadora, na qual o leitor reconhece no produção consciente de outro sua capacidade de libertação. A experiência estética nada mais é do que a plena



consciência de tal habilidade. O leitor, que por meio da poiesis de outrem, permite-se o cessar de determinadas limitações e caminhar em direção a novas possibilidades sensoriais e experimentais.

A conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação de e liberação para realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (poiesis); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa, quanto na interna (aisthesis); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em inter-subjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normal de ação predeterminadas e a serem explicitadas (LIMA, 1977, p. 81).

A leitura de um fanzine permite uma fruição impactante e crítica, principalmente, devido sua característica anarquista de chocar e promover no leitor o estranhamento de uma produção alheia aos padrões. Há melancolia. Há ironia. Há pornografia. Há tudo quanto o universo do escritor captou enquanto estranheza a ser convertida em fruição concreta.

O hiato diante à poiesis é necessário para que o leitor rompa o fluxo que o autor iniciou, produzindo, assim, um olhar, outra visão, uma contemplação, e assim possa alcançar a transformação, seja de uma convicção até uma ação. O escritor de fanzine emite sua libertação criativa, inventiva, sua terapia, seu vomito e sua revolta.

Ao citar Goethe, Jauss enumera três classes de leitores, sendo o primeiro que goza sem julgamento, o terceiro que julga sem gozar e o intermediário, o qual julga gozando e goza julgando. O leitor, até o mais desinteressado, pode vir a ser tocado pelo choque que o barulho fanzinesco emite. Em mim, na posição de leitora e experimentadora do prazer estético, há desfrute e gozo.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A liberdade estética com que as condições de produção fanzinescas se configuram em Manaus tem reforçado o caráter independente na publicação dos periódicos, que constituem um importante meio de contracultura na sociedade capitalista atual, já que o fanzine apropria-se de determinadas facilidades da cultura de massas, mas não a integra. Por isso, o diálogo com os diferentes movimentos da Literatura Marginal está sempre permeando a compreensão do processo de produção fanzinesco. A representativa presença de fanzines poéticos em circulação também reitera a proposta inicial deste estudo, a qual vislumbra contribuir na propagação bem como dar maior visibilidade às manifestações poéticas nas revistas marginais.

Segundo Jauss, enquanto houver prazer, a comunicação literária conservará seu caráter



de experimentação estética. Por isso, o leitor de fanzine é aquele que se reconhece enquanto transformador/transformado crítico, pois fanzine é atitude. Seja esta a de romper com padrões, seja a de criar novos. O autor de fanzine é um perene terrorista poético, pois se arma de meios táticos para gritar sua liberdade. Essa mesma liberdade que não se permite definir, pois se realiza à margem.

## NOTAS EXPLICATIVAS

1 Vozes Marginais na Literatura.

## REFERÊNCIAS

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

FILHO, Sebastião Alves de Oliveira. Fanzine e Rock'n'roll: análise histórica dos fanzines produzidos em Manaus no período de 1987 a 1996 (Monografia – Graduação em Comunicação Social). Manaus: UFAM, 1998.

GUIMARÃES, Edgard. Fanzine. Brasópolis, MG: edição do autor, 2000.

\_\_\_\_\_. Algo sobre Fanzines. Minas Gerais, 2000. Disponível em:

<<http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=41&rv=Literatura->>, acessado em 10 mar. 2011.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. 26 Poetas Hoje. 6 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor** - Textos de Estética da Recepção (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 1979.

LOURENÇO, Denise. Fanzine: Procedimentos construtivos em mídia táctica impressa. (Dissertação - Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUC/SP, 2006.

Disponível em:

<[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=68031](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=68031)>, acesso em 15 dez. 2012.

MAGALHÃES, Henrique. A mutação radical dos fanzines. In: Anais eletrônicos do Núcleo de História em Quadrinhos. XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação. Belo Horizonte: UFPB, 2003. Disponível em:

<<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/23855420395572684142017768791080460345.pdf>>, acesso em 5 dez. 2012.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Vozes Marginais na Literatura. São Paulo: Petrobras, 2009.



## O GROTESCO COMO ELEMENTO RESIDUAL NA POESIA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Cássia Alves da Silva (UFC)

### RESUMO

92

No presente trabalho trazemos uma investigação sobre o grotesco na poesia de Mário de Sá-Carneiro. Para tanto, traçamos um panorama geral do grotesco, tendo como base teórica a obra *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, de Wolfgang Kayser. Nesse momento, dialogamos também com Victor Hugo e seu tratado sobre o grotesco e o sublime, bem como com as ideias de Mikhail Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Depois, abordamos o grotesco romântico, observando de que forma ele dialoga com o espírito romântico. Em seguida, fazemos um pequeno panorama da obra de Mário de Sá-Carneiro, apresentando um pouco das características de sua poesia. Por fim, analisamos o poema “Partida” da obra *Dispersão*. Durante a análise, observamos os elementos do grotesco, sobretudo advindos da época romântica. Dessa forma, mostramos o prolongamento e ampliação do espírito romântico no Modernismo português, utilizando como base os estudos residuais empreendidos por Roberto Pontes no livro *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*.

**Palavras-Chave:** Grotesco. Residualidade. Sá Carneiro. Romantismo. Poesia.

### RÉSUMÉ

Dans cet article, nous présentons une recherche sur le grotesque dans la poésie de Mário de Sá-Carneiro. A cette fin, nous avons fait un aperçu de la grotesque en utilisant comme base théorique le livre *La Grotesque: configuration dans la peinture et dans la littérature*, Wolfgang Kayser. À ce moment, nous dialoguons avec Victor Hugo et son traité sur le grotesque et le sublime, ainsi que les idées de Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Puis, nous abordons le grotesque romantique, notant comment il dialogue avec l'esprit romantique. Ensuite, nous faisons un petit aperçu de l'œuvre de Mário de Sá-Carneiro, montrant un peu des caractéristiques de sa poésie. Enfin, nous analysons le poème « Départ » de l'œuvre *Dispersion*. Pendant l'analyse, nous avons trouvé les éléments du grotesque, principalement les éléments provenant de l'époque romantique. Ainsi, nous signalons l'extension et l'expansion de l'esprit romantique dans le Modernisme portugais, en utilisant comme base les études résiduelles entreprises par Roberto Pontes dans l'œuvre *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*.

**Mots-clés:** Grotesque ; Residualidade; Sá Carneiro ; Romantisme ; Poésie.

### INTRODUÇÃO

Ao lermos a poesia de Mário de Sá-Carneiro, observamos um eu poético em constante inquietação que provoca uma ebulição no seu ser, resultado de um eu fragmentado.

Através das leituras empreendidas, chegamos à conclusão de que essa fragmentação é, primeiramente, fruto da influência de diversos estilos literários que ecoam no poeta. Investigar a presença dos diversos estilos literários em Sá-Carneiro seria um trabalho bem mais árduo. Por isso, optamos por averiguar remanescências do Romantismo em Mário de Sá-Carneiro, observando que essas remanescências fazem aparecer o elemento grotesco. A inquietação, a busca intensa de completude, a solidão encontradas na obra do poeta português são alguns



aspectos herdados do Romantismo europeu.

Essa herança é possível por meio dos processos de *endoculturação* e *hibridação cultural* pelos quais passou o poeta e a (s) sociedade (s) da (s) qual (s) ele faz parte, especialmente a sociedade que congrega o meio artístico. Com isso, confirmamos a pertinência da pesquisa empreendida para a execução desse trabalho.

Para efeitos didáticos, nosso trabalho está organizado da seguinte maneira : Primeiramente, traçamos a definição de grotesco, por meio de um percurso diacrônico. Em seguida, falamos um pouco sobre Mário de Sá-Carneiro e sobre a presença do grotesco em sua obra. Depois, refletimos sobre a estética romântica presente no poeta e, por fim, analisamos o poema « Partida », observando que as remanescências românticas fazem surgir o elemento grotesco.

## 1. PERCURSO DIACRÔNICO DO GROTESCO

Ao analisarmos o grotesco enquanto categoria estética, faz-se necessário um estudo cuidadoso que atravessa os séculos. Só assim, chegaremos à complexidade da definição de grotesco. Começamos com a delimitação clara e precisa do *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0* (2001):

Adjetivo e substantivo masculino

**1** Rubrica: artes plásticas.

diz-se de ou cada um dos ornamentos que representam objetos, plantas, animais e seres humanos ou fantásticos, reunidos em cercaduras, medalhões e frisos que envolvem os painéis centrais de composições decorativas realizadas em estuques e esp. em afrescos; brutesco, grotesco

**2** Derivação: por extensão de sentido. Rubrica: artes plásticas.

diz-se de, ou estilo artístico ou obra desenvolvida a partir de tais ornamentos

Exs.: *a pintura g. de Arcimboldo*

*o g. dos flamengos e alemães*

**3** Derivação: por extensão de sentido. Rubrica: artes plásticas, cinema, fotografia, literatura, teatro.

diz-se de ou categoria estética cuja temática ou cujas imagens privilegiam o disforme, o ridículo, o extravagante etc.

**4** Derivação: por extensão de sentido.

que ou o que se presta ao riso ou à repulsa por seu aspecto inverossímil, bizarro, estapafúrdio ou caricato

Ex.: *situação g.*

**5** Rubrica: artes gráficas.

diz-se de ou caráter tipográfico que apresenta traço uniforme, todo ele da mesma espessura, e é desprovido de serifa; bastão, bastonete, etrusco, lineal.

Observamos que o dicionário elenca alguns conceitos de grotesco e, de certa forma, elabora uma definição diacrônica. A primeira remete à época na qual se origina a palavra, isto é, a renascentista, quando foram feitas escavações em grutas situadas no interior da Casa Dourada, na qual morou Nero, o imperador romano. Nessas grutas foram encontradas



decorações que agregavam animais e plantas, resultando em um elemento estranho, tendo em vista que, para aqueles pesquisadores, essa união era uma novidade. O local onde foram encontradas essas obras deu origem ao vocábulo « grotesco » : gruta, em italiano, *grotta*. A partir daí, as obras artísticas desenvolvidas com base nesses ornamentos passam a ser denominadas arte grotesca. Com o passar dos anos e dos séculos, sobretudo com o advento do Romantismo, movimento que privilegiou o feio ao lado do belo, o grotesco passou a ser visto como o disforme, o extravagante, o terrificante, ou seja, tudo que pode causar estranhamento e provoca terror, mas que, em alguns casos, pode causar também o riso.

Para entendermos o grotesco com mais riqueza de detalhes, é importante ter em mente o que dizem os principais teóricos do assunto. Victor Hugo, Wolfgang Kayser, Mikhail Bakhtin, Charles Baudelaire, Henri Bergson, Luigi Pirandello, Umberto Eco são alguns dos autores que se debruçaram sobre essa temática. Mas, em nosso trabalho, discutiremos as ideias dos três primeiros autores citados.

Para Victor Hugo, o grotesco é uma categoria estética que se opõe ao sublime. Segundo o teórico, “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mau com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2002, p. 26). Diante disso, vemos que, para Victor Hugo, o grotesco é o polo oposto do sublime. Enquanto o primeiro engloba as categorias do feio, do disforme, do mal e da sombra, o outro agrega o belo, o gracioso, o bem e a luz. Além disso, para Hugo, o grotesco pode trazer tanto o disforme e o horrível, como o cômico e bufo.

Já Wolfgang Kayser (2003) ressalta o caráter abismal do grotesco. Nessa perspectiva, engloba o angustiante, o sinistro e o fantástico. De acordo com o teórico alemão, o mundo grotesco é quimérico, caricaturesco, é a confluência entre Bosch e Brueghel. Isso pode ser constatado por meio dos quadros “Jardim das delícias”, de Bosch e “A parábola dos cegos”, de Pieter Brueghel, ‘O Velho’, os quais revelam uma grande liberdade criativa. Em Bosch, as figuras parecem experimentar todos os sentidos ao mesmo tempo, reunindo o elemento religioso às paixões terrenas, formam, assim, um todo bastante estranho construído de pedaços. Já o quadro de Brueghel expressa, de modo terrificante, a cegueira humana, seja metaforicamente ou não. Concluímos que o grotesco para Kayser agrega adjetivos como: estranho, fantástico, quimérico, angustiante, sinistro, monstruoso, exagerado, excêntrico, disforme.

Mikhail Bakhtin observa o grotesco a partir da cultura popular, ou seja, é aquilo que se opõe à cultura oficial. Assim, o mundo do grotesco possui uma lógica invertida com relação à ordenação da cultura dominante<sup>1</sup>. Desse modo, tudo que está em lugar elevado, espiritual passa para o mundo terreno, baixo, corporal, material. Portanto, o riso é permitido em detrimento da seriedade.



## 2. MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E O ELEMENTO GROTESCO EM SUA OBRA

Mário de Sá-Carneiro foi um artista intenso, mesmo com poucos anos de vida:

A breve vida de Sá-Carneiro parece afinal bem longa, não só pelo número considerável dos textos que escreveu (os mais antigos datam de 1903), como também pelo lugar central que, a par de Pessoa, ocupa não só no Modernismo, mas na poesia do século XX (MARTINS, 2010, p. 752).

É coerente dizer que o poeta Sá-Carneiro viveu a vida poeticamente, foi um esteta acima de tudo. E quando o destino não mais permitiu que ele vivesse a arte por completo, decidiu deixar a vida. Foi uma espécie de “*gentleman*, mais ainda, o dândi, não fala de coisas domésticas e quotidianas (...), representa-se em pose, como uma composição *artiste*, não lhe interessando [a] vida comum” (MARTINS, 2010, p. 750).

As principais temáticas encontradas na poesia e na prosa de Sá relacionam-se às questões de identidade, loucura, ânsia de infinito e busca de si. Esse conjunto de temas é propício para o surgimento do grotesco em sua obra, já que essa categoria estética está relacionada ao excesso, à extravagância, ao não conter-se em si, ao turbulento, ao contraditório, ao perturbador e ao monstruoso.

O grotesco em Mário de Sá-Carneiro revela-se por meio da linguagem, das imagens do corpo grotesco, bem como do conjunto de elementos fragmentados que, juntos, formam o estranho (causam estranhamento), o abismal. Verificamos isso na sétima parte do poema “Sete canções de declínio”:

Meu alvoroço d'ouro e lua  
Tinha por fim que transbordar...  
- Caiu-me a Alma ao meio da rua,  
E não a posso ir apanhar (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 106)!

O alvoroço de ouro e lua dão essa ideia de junção de elementos estranhos entre si, mas que, mesmo assim, são conjugados, formando uma imagem grotesca. O corpo grotesco é visto no momento em que a alma cai ao meio da rua, sem que possa ser apanhada pelo corpo, que, sem alma, é algo causa espanto, remete ao abismal. Em diversos poemas de Mário de Sá Carneiro, observamos esses aspectos do grotesco. São exemplos disso os poemas “Escavação”, “Álcool” e “Quase”, da obra *Dispersão*; os poemas “Bárbaro” e “Salomé”, lidos em *Indícios de Ouro*, e diversos outros poemas, os quais não podem ser analisados aqui por falta de espaço. No entanto, vale ressaltar que essa temática do grotesco encontra-se em Sá-Carneiro, devido à constante busca de infinito e também da angústia e da solidão herdadas do Romantismo europeu.





### 3. A ESTÉTICA ROMÂNTICA EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Para compreendermos a presença do espírito romântico em Mário de Sá-Carneiro, faz-se necessário pontuar as principais características do movimento romântico europeu.

De acordo com Benedito Nunes (2013, p. 52), a sensibilidade romântica, que é governada pelo:

« Amor da irresolução e da ambivalência » que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero –, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismo insolúveis que a produziram.

Por causa desse caráter conflituoso e interiorizado, essa sensibilidade pode ser considerada uma categoria universal, mas, ainda segundo Benedito Nunes (2013, p.52), « somente na época do Romantismo, esse modo de sentir concretizou-se no plano literário e artístico, adquirindo a feição de um comportamento espiritual definido, que implica uma forma de visão ou de concepção do mundo ».

É sabido que a obra de Sá-Carneiro passeia pelas várias estéticas literárias. Verificamos isso por meio do estudo empreendido por Roberto Pontes em *O jogo de duplos na poesia de Mário de Sá-Carneiro*. Segundo Pontes (2012, p. 41), na obra do poeta português:

Temos uma *residualidade estética complexa* com raízes assentadas em quase todos os estilos de época, a começar pelo Classicismo e a prosseguir pelo Barroco (ou Neobarroco), Romantismo (mais especificamente o Ultrarromantismo), Realismo, Naturalismo, Simbolismo, Decadentismo e o Saudosismo português, mas aspirando a integrar-se com as vanguardas mais notórias como o Futurismo, o Cubismo e o Expressionismo, além da evidente marca das propostas geradas no seio de Orpheu: o Paúlismo, o Sensacionismo e o Interseccionismo.

Com isso, compreendemos a dinamicidade e a fragmentação da obra desse português que deixa entrever uma estética moderna como uma colcha de retalhos. Mas, aqui nos interessa, sobretudo, a estética romântica. Roberto Pontes (2012, p. 47-51) apresenta algumas características do Romantismo em Mário de Sá-Carneiro. Primeiramente, observa (a) a herança dos românticos alemães no que diz respeito à (I) interioridade, (II) construção estética parcelar, (III) centramento do real pela ótica subjetiva, (IV) redução da realidade ao ângulo individualista, ególatra, narcísico e megalômano, (V) exacerbação do eu. Em seguida, observa (b) a herança do grotesco romântico. Segundo Pontes, alguns poemas de Sá são como “esgares convertidos em poesia pela dor humana” (2012, p. 48). Depois, mostra que (c) a preocupação com o singular e a procura constante da genialidade são também herança dos



românticos, bem como (d) a auto ironia e a morbidez próprias do ultrarromantismo.

Conforme as características românticas citadas por Pontes, bem como do panorama do Romantismo feito no início dessa seção, compreendemos que o poeta português deixa claro que o espírito romântico remanesce no Modernismo europeu, por meio de sua poesia.

Compreendemos que a *mentalidade* romântica povoa o *imaginário* do Modernismo português. Vemos isso por meio dos processos de *endoculturação* e *hibridação cultural*, os quais colaboram para a presença de resíduos românticos no Modernismo. Esses conceitos estão na base da *Teoria da Residualidade* proposta pelo teórico Roberto Pontes. A teoria diz respeito ao *resíduo*<sup>2</sup> de uma cultura passada encontrado em uma época posterior. Significa que todos os objetos culturais hoje presentes no nosso meio têm restos de outra época e cultura próxima ou distante. Isso acontece por causa do que falamos acima: o processo de *endoculturação* e o processo de *hibridação cultural*. Durante esses dois ocorre também a *cristalização* do fato cultural. Vejamos detalhadamente cada um dos conceitos.

A mentalidade define-se como:

Plano mais profundo da psicologia coletiva, no qual estão anseios, esperanças, medos, angústias e desejos assimilados e transmitidos inconscientemente, e exteriorizados de forma automática e espontânea pela linguagem cultural de cada momento histórico em que se dá essa manifestação (FRANCO JÚNIOR, 2005, p. 184).

A mentalidade romântica traz o sujeito como foco. A realidade não passa de uma extensão desse sujeito. Por se focar tanto em si mesmo, o indivíduo romântico acaba envolvido por imensa solidão e mergulha numa intensa busca de si. Esse modo de pensar romântico ultrapassa os limites do tempo e, residualmente, viaja por épocas e lugares. Ou seja, resíduos do Romantismo europeu remanescem no Modernismo português, fazendo-se perceber no imaginário de uma nova época, de um novo lugar. O imaginário é, portanto:

Um sistema, não mera acumulação de suas imagens. (...) Apenas em conexão com outras, cumprindo seu papel de instituidoras de discursos, de sistemas semiológicos, é que as imagens – exteriorizadas sob forma verbal, plástica ou sonora – ganham sentido e, conscientemente ou não, expressão determinadas cosmovisões (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 100).

Esse sistema de imagens pode ser visto em seu conjunto em diversas partes da cultura de um povo. Dessa forma, a obra de Mário de Sá-Carneiro traduz o imaginário repleto de remanescentes da mentalidade romântica.

O processo de *endoculturação* é mais individual. É um caminho pelo qual todos os seres humanos passam desde o nascimento. É aquilo que se recebe como herança e internaliza. Tudo que é passado de pai para filho. Todos nós somos *endoculturados*, quando entramos em contato



com outros indivíduos e culturas não apenas olhamos para esse ou esses outros, mas passamos por um novo processo de *endoculturação*. Esse processo nos persegue durante toda a vida. E é por isso que a *mentalidade* do passado encontra-se, por meio de resíduos, no presente. Mário de Sá-Carneiro passa por esse processo. Certamente, o poeta foi educado dentro do ambiente artístico. É sabido que o pai de Sá costumava patrocinar suas idas a Paris e a contemplação artística do filho, visto que durante sua curta vida, o poeta viveu para a arte.

A expressão *hibridismo cultural* foi desenvolvida por Peter Burke (2003). Para este professor de história cultural da Universidade de Cambridge, o *hibridismo cultural* ocorre quando há a fusão de duas ou mais culturas diferentes, formando uma nova cultura. Roberto Pontes prefere o termo *hibridação* em vez de *hibridismo*. Segundo ele, o primeiro termo denota uma ideia maior de ação, passa a ideia de constante mudança. Esse é um detalhe interessante, pois o contato constante entre culturas provoca mudanças contínuas.

A *hibridação cultural* trata de todas as fusões que envolvem a cultura. São exemplos disso: “as fusões raciais ou étnicas denominadas mestiçagem, o sincretismo de crenças e também de outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e popular, o escrito e o visual nas mensagens midiáticas” (CANCLINI, 2003, p. 7). Ao analisarmos as diversas estéticas literárias em Portugal, observamos a confluência com diversos países do continente europeu. Por diversos motivos, entre os quais, a proximidade e a facilidade de acesso entre esses países, a confluência cultural é muito comum. Por isso, encontramos diversos aspectos do Romantismo, seja alemão ou inglês, na obra de Sá-Carneiro, bem como de outros autores do Modernismo português, é o caso de Florbela Espanca e de Fernando Pessoa.

Na *Teoria da Residualidade*, o termo *cristalização* diz respeito ao polimento de um elemento cultural, até chegar a uma nova forma. No entanto, deve-se entender esse processo de refinamento ou polimento como uma mudança pela qual toda cultura tem de passar, porém essa ação sempre traz e refaz algo do passado. É um processo de atualização do elemento cultural. No processo de *cristalização* o *resíduo* é a essência que remanesce através dos anos.

#### **4. «PARTIDA», ELEMENTOS GROTESCOS ADVINDOS DA PRESENÇA FORTE DE ELEMENTOS ROMÂNTICOS EM MÁRIO DE SÁ CARNEIRO**

Nesta seção, observamos como a remanescente de resíduos românticos colaboram para a construção do grotesco no poema «Partida». A leitura do poema, bem como da obra *Dispersão*, revela um eu inquieto, irresoluto diante da ânsia de infinito. Isso nada mais é que a influência do espírito romântico que se prolonga pela modernidade. O eu poético afasta-se do homem comum e, dessa forma, já se torna um indivíduo estranho o que facilita o aparecimento do elemento



grotesco. É um eu estilhaçado, sozinho “com as vozes que projeta” (MARTINS, 2010, p. 753). Sua inquietude é fruto da busca de infinito que se faz presente em boa parte da obra de Sá-Carneiro. Porém, o poeta tem consciência da impossibilidade de se alcançar o infinito, ou seja, um plano mais elevado. Isso fica claro em uma das cartas emitidas a Fernando Pessoa:

Em todas as almas há coisas secretas cujo segredo é guardado até à morte delas. E são guardadas, mesmo nos momentos mais sinceros, quando nos abismos nos expomos, todos doloridos, num lance de angústia, em face dos amigos mais queridos - porque as palavras que as poderiam traduzir seriam ridículas, mesquinhas, incompreensíveis ao mais perspicaz. Estas coisas são materialmente impossíveis de serem ditas. A própria Natureza as encerrou - não permitindo que a garganta humana pudesse arranjar sons para as exprimir - apenas sons para as caricaturar. E como essas ideias-entranha são as coisas que mais estimamos, falta-nos sempre a coragem de as caricaturar. Daqui os «isolados» que todos nós, os homens, somos. Duas almas que se compreendam inteiramente, que se conheçam, que saibam mutuamente tudo quanto nelas vive - não existem. Nem poderiam existir. No dia em que se compreendessem totalmente - ó ideal dos amorosos! - eu tenho a certeza que se fundiriam numa só. E os corpos morreriam (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 737).

O poeta busca o infinito, a completude em outra alma, mas reconhece que o seu plano é falível. A ânsia de infinito acaba por resultar em angústia constante, pois a fusão dos corpos não se coaduna com a realidade. O mesmo pode ser observado nos últimos versos de “Partida”:

Ao triunfo maior, avante pois!  
O meu destino é outro – é alto e é raro.  
Unicamente custa muito caro:  
A tristeza de nunca sermos dois... (SÁ-C., 1995, p. 56).

O poeta opta por buscar o seu triunfo, isto é, a si mesmo, a sua completude, de modo que parte numa busca eterna, numa partida contínua entre os turbilhões. Se não pode ser dois, fica sempre buscando essa sensação. Com isso, surge o grotesco, pois, para experimentar a dualidade ou a multiplicidade, o poeta busca, a qualquer custo, elementos que traduzam tal sensação.

Doravante, elencamos alguns componentes grotescos presentes no poema e surgidos a partir dos aspectos citados acima. Nas três primeiras estrofes do poema, notamos um ser ao mesmo tempo torturado e exaltado diante da sua incompletude que faz surgir uma alma nostálgica, mas «cheia de orgulho» (SÁ-C., 1995, p.55). Esses detalhes mostram o caráter abismal e estranho do grotesco.

Entre as estrofes quatro e nove o poeta busca definir o que são, para o artista, a vida e a natureza. O poeta define-as por meio do onírico, do vago, do obscuro, de modo que as imagens que se formam são fragmentadas, incompletas ou invertidas. É o que acontece na quinta estrofe, quando Deus recebe a auréola das mãos humanas. Nesse momento, o humano assume a condição divina. Enfim, a vida e a natureza para o poeta são construídas pelo próprio eu-



poético, ou seja, a vida é aquilo que o poeta faz : é a busca de infinito, de realização máxima.

Para isso, deve-se:

É suscitar cores endoidecidas,  
Ser garra imperial enclavinhada,  
E numa extrema-unção d'alma ampliada,  
Viajar outros sentidos, outras vidas.

Ser coluna de fumo, astro perdido,  
Forçar os turbilhões aladamente,  
Ser ramo de palmeira, água nascente  
E arco de ouro e chama distendido...

Asa longínqua a sacudir loucura,  
Nuvem precoce de subtil vapor,  
Ânsia revolta de mistério e olor,  
Sombra, vertigem, ascensão – Altura (SÁ-C., 1995, p.55 e 56)!

Nas estrofes acima constatamos várias palavras ou expressões que remetem ao universo do grotesco, as quais representam algo disforme, estranho, sinistro, como “cores endoidecidas” e é por meio destas que se pode “viajar outros sentidos, outras vidas”, de modo que se chega a um acúmulo de sentidos e vidas, mas, mesmo assim, não se chegará à completude, como lemos nas últimas estrofes do poema. As expressões “coluna de fumo”, “astro perdido”, “forçar os turbilhões”, “ramo de palmeira”, “arco de ouro e chama distendido” (SÁ-C., 1995, p. 56) são indicadoras de algo turbulento, angustiante, mas, ao mesmo, tempo estonteante. O mesmo acontece na última estrofe exibida acima. Além disso, reparamos a atmosfera da loucura e da vertigem que também são indicadoras do grotesco.

As estrofes dez, onze e doze trazem o momento apoteótico. O eu poético parece encontrar sua perfeição, como se a máquina do mundo se abrisse e ele enxergasse tudo. Assim, entrega-se todo e permanece “ilesos entre clarões e gumes” (SÁ-C., 1995, p. 56). Esse ato de se conceder por completo, mas continuar intacto é o que nos faz perceber esse momento de acabamento, de completude. Os gumes, os clarões, a miragem roxa colaboram com momento de intensidade máxima e dão a ideia de algo deslumbrante, mas também sinistro. É uma estranha beleza que envolve a confluência de diversas cores e de imagens distintas.

Outro momento no qual entrevemos o sentimento de completude no eu poético é quando ele se autodenomina labirinto, licorne e acanto. A primeira denominação nos remete a um eu multiplicado (sendo muitos pode chegar à perfeição), mas único, ou seja singular, visto que o labirinto tem vários caminhos, mas uma única saída. As demais designações também representam essa multiplicidade, já que temos a mistura de animal (licorne) com a planta (acanto). Quando esses dois se convergem, somos direcionados para a definição inicial de



grotesco: ornamentos que congregam fauna e flora.

Na décima segunda estrofe, outros elementos aparecem para delimitar esse momento glorioso do eu: “chuva de ouro, espasmo de luz”, “taça de cristal lançada ao mar”, “diadema e timbre, elmo real e cruz”. Tudo isso se reúne a um “bando de quimeras”, formando uma “apoteose imensa pelos céus” (SÁ-C., 1995, p. 56). Desse modo, entrevemos que o ápice do eu poético só é possível no momento em que congrega diversos elementos estranhos que formam um todo grotesco.

Por fim, confirmamos que o poema “Partida” é fruto de uma reflexão existencial do eu poético que busca definir a vida humana e a si mesmo, numa tentativa de encontrar a infinitude, a perfeição. Porém, só consegue isso por meio de imagens extravagantes, absurdas, grotescas, as quais são fruto de uma alma que vive turbilhões de conflitos e pensamentos.

## CONCLUSÃO

Como vimos, “A fragmentação do *eu* em Sá-Carneiro não poderia deixar de manifestar-se na ordem estilística, isto é, sua ‘dispersão’ o leva a compor uma obra formalmente heteróclita” (PONTES, 2014, p. 40). Como isso é possível? Explicamos através da *Teoria da Residualidade*, proposta por Roberto Pontes. Ficou claro, diante do exposto, que os resíduos da estética romântica presentes no Modernismo colaboraram para uma criação poética repleta de elementos que se caracterizam como grotesco.

## NOTAS EXPLICATIVAS

1 A cultura dominante, ou cultura oficial, nesse caso, diz respeito àquela formada pelo clero e pela nobreza durante a Idade Média e o Renascimento.

2 O resíduo não pode ser visto aqui como algo negativo. Esta palavra foi importada de outra área, mas possui uma nova significação, embora traga traços da primeira. Ele é a prova de que uma mentalidade de uma época antiga pode povoar o imaginário doutra época e, assim, formar uma nova mentalidade, mas híbrida.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: UNB, 1999.



BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

*Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. “O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre imaginário e mentalidade”. *Signum Revista da ABREM (Associação Brasileira de Estudos Medievais)*, nº 5, p. 73-116, 2003.

GOMES, A. C. & VECHI, C. A. *A estética romântica: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PONTES, Roberto. *O jogo de duplos na poesia de Mário de Sá-Carneiro*. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.



## VOZES MULTICULTURAIS EM MACUNAÍMA

Catarina Lemes Pereira (LETRAS-UFAM)

### RESUMO

Este artigo é resultado do relatório final do projeto de pesquisa intitulado “Vozes multiculturais em Macunaíma”, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM, por meio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC, e desenvolvida pelo Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP, na área de concentração “Estudos de Literatura Brasileira”. A proposta é a leitura crítica da obra Macunaíma do intelectual modernista Mário de Andrade, com o olhar direcionado aos elementos utilizados pelo autor para evidenciar o desvelamento da construção da autonomia social brasileira, apresentada de forma alegórica na narrativa. Para isso, serão realizadas leituras que partem do conceito de multiculturalismo e irão permear os conceitos de polifonia além de se desdobrar em conceitos étnicos de modo a investigar as três raças que formaram as bases do povo brasileiro. O que se espera diante dessa investigação é compreender a desconstrução que Mário de Andrade faz em sua narrativa para então construir a alegoria de uma sociedade ainda em processo de formação e com identidades plurais desencadeadas em seu processo de colonização e que vem ganhando cada vez mais força em prol do advento da modernidade. Desse modo, busca-se conseguir responder às inúmeras lacunas deixadas pela história oficial assim como suscitar novas perguntas diante de novas verdades a respeito de nosso processo de formação de nação.

**Palavras-Chave:** multiculturalismo, Macunaíma, alegoria, polifonia.

A questão da formação do povo brasileiro propõe ainda hoje diversos debates, por se tratar de um processo complexo, onde diversas culturas entrecruzadas formaram outras culturas para representar o povo de uma só nação. O próprio conceito de nação foi criado para colocar em ordem as diversas manifestações sociais, culturais e econômicas distribuídas pelo mundo inteiro e dessa “ordenação social” é que surgiram as noções de patriotismo e diversas outros conceitos ligados às questões identitárias, como se para um ser humano existir tivesse que necessariamente ter um sentimento de pertencimento, fazendo do lugar que ele nasce uma parte daquilo que significa seu próprio eu. Por não ser foco dessa pesquisa, não cabe aqui avaliar as positivities ou incoerências desse processo, mas sim refletir sobre os conflitos que se iniciaram a partir dessa nova constituição de sociedade, principalmente no que se refere ao Brasil.

O que a história nos apresenta, é uma formação desencadeada principalmente no momento da colonização na união de negros, índios e europeus, no entanto, sabemos que houve um processo imigratório em grande escala no País, com povos vindos ainda de outros lugares ampliando ainda mais a presença de outras raças no País.

Já é sabido que o processo de colonização foi amplamente traumático tanto para os nativos que aqui viviam quanto para os negros aqui escravizados e o que resultou da confluência das novas etnias que para cá foram trazidas foi o que hoje configura-se como multiculturalismo. Para Chiappini:





O multiculturalismo pode ser visto como um sintoma de transformações sociais básicas, ocorridas na segunda metade do século XX, no mundo todo pós-segunda guerra mundial. Pode ser visto também como uma ideologia, ou como aspiração, desejo coletivo de uma sociedade mais justa e igualitária no respeito às diferenças. Conseqüência de múltiplas misturas raciais e culturais provocadas pelo incremento das migrações em escala planetária, pelo desenvolvimento dos estudos antropológicos, do próprio direito e da lingüística, além das outras ciências sociais e humanas, o multiculturalismo é, antes de mais nada, um questionamento de fronteiras de todo o tipo, principalmente da monoculturalidade e, com esta, de um conceito de nação nela baseado . (2001, p. 6)

Não há como negar que, cada vez mais as identidades são plurais e as nações sempre se formaram na diferença, mais ou menos escamoteada por uma homogeneização forçada, em grande parte artificial. O multiculturalismo, por sua vez é hoje aceito como um fenômeno mundial, pois estima-se que apenas 10 a 15% das nações no mundo sejam etnicamente homogêneas.<sup>1</sup>

Ainda segundo Chiappini, é necessário pensar a nação como um constructo, como uma invenção com base em mitos, cuja narrativa silencia fraturas e contradições em uma modernidade cadente com transformações intensas que impedem qualquer discurso generalizante (2001). Portanto, faz-se urgente aceitar, que nem as nações são homogêneas nem a modernidade é linear, mas palco de múltiplas temporalidades que nunca foi possível disfarçar de todo. E as reflexões menos simplificadoras sustentam que a identidade, uma vez inventada e inculcada por gerações e gerações, tem uma positividade para o bem e para o mal, servindo tanto para justificar a violência contra outras nações como para defender as mais fracas - econômica, política e militarmente - contra as mais poderosas. Ou seja, essas reflexões, reconhecem que as identidades são históricas e relacionais, mas ainda identidades. Elas também reconsideram como fator enriquecedor o múltiplo pertencimento dos indivíduos, suas ambivalências, as identidades ambíguas que se combinam: continental, nacional, regional, local, de idade, de gênero, étnica, profissional e de classe. A diversidade cultural e étnica é vista como desafio para a identidade da nação, mas também como fator de enriquecimento e abertura de novas e múltiplas possibilidades.

Assim, nós brasileiros, segundo Darcy Ribeiro, “somos um povo sem ser, impedido de sê-lo. Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo”. Do branco, negro e do índio juntaram-se os mestiços na composição étnica da população brasileira, representados pelos caboclos (descendentes de brancos e ameríndios), mulatos (de brancos e negros) e cafuzos (de negros e ameríndios). E essa mistura de raças resultou, como sabemos, na composição do povo brasileiro.

O que mais chama a atenção no debate sobre as raças é justamente a conclusão de que



se trata de um processo cujas marcas ainda não cicatrizaram. A maior prova de que o brasileiro ainda carrega as marcas de seu processo colonizador é o preconceito racial que por gerações foi praticado nessas terras, chegando ao absurdo de considerar o caráter de uma pessoa pela sua cor. Na discussão das etnias, o branco é sempre o que reúne mais privilégios, o negro é o que carrega mais preconceitos e o índio, apesar de terem-lhe criado forçosamente a figura de herói, é o que mais vem sofrendo um processo de apagamento na história do País.

Essas questões precisam ser discutidas, primeiramente para que se consiga compreender os papéis sociais de cada um nessa nação e de posse disso, assimilar a herança desse processo, pois ainda hoje o preconceito racial existe no País, embora revestido por uma outra característica, uma vez que diante do novo perfil temporal que hoje vivemos com o advento da modernidade, as novas gerações tem entrado em um processo contrário à toda a história praticada até então: Se antes existiam diversos fatores de segregação há hoje uma liberdade ilimitada que propõe a aproximação de todos, independente de cor, opção sexual, situação econômica, nível escolar e outros.

Dentro desse processo, são criadas várias estratégias para derrubar os preconceitos sociais existentes e focar no humano que existe em cada um. É claro que há nisso um processo contraditório, pois mesmo com esse novo perfil de civilização há ainda muito preconceito encoberto nas atitudes veladas do cotidiano. Talvez até inconscientemente o brasileiro não perceba que cristalizou conceitos e que agora, mesmo com um discurso que tenta acompanhar a realidade dos Países mais expansivos, ainda continua a manter o negro como personagem periférico, o branco como o superior e o índio como exótico. O fato é que o Brasil vive um processo transitório em que as marcas de um processo colonizador que sustentou por séculos práticas “primitivas” não cabem mais no perfil contemporâneo de mundo, e torna-se cada vez mais urgente superar essas marcas. A grande verdade é que, no Brasil, os conflitos com suas raízes são constantes e evidências de um País que ainda não percebeu seu valor diante das diversidades.

Por outro lado, as diversas abordagens articuladas a partir da leitura de Macunaíma, só podem assim ser abordadas porque constituem um jogo de metáforas manifestadas na literatura como configurações, que mesmo pertencendo ao universo fictício, não se limitam ao seu campo narrativo e transcendem para então atribuir um novo efeito de sentido a um mesmo objeto. Ao se referir a esse processo, Benjamin ressignifica<sup>2</sup> o conceito de alegoria e aponta que no mundo histórico as coisas deixaram de ter sentido em si próprias ao dizer que a alegorização acontece essencialmente como fragmentação. (1984, p.5)

Descrevendo a alegoria como processo de constituição de sentido, Benjamin (1984 p. 16,17) ressalta a arbitrariedade, o princípio da subjetividade: “Cada pessoa, cada coisa, cada relação



pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredicto devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância.”

Para Benjamin, o alegorista aponta as condições específicas sob as quais as coisas serão capazes de adquirir novo significado no mundo histórico e propõe a libertação da coisa em seu contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento desse contexto. E ainda diz:

Arrancando as coisas do seu contexto e colocando-as em novos e diversos contextos, o alegorista, com sua descontextualização e recontextualizações arbitrárias, indica que o sentido atribuído à coisa do contexto específico não é o original e inato, mas um sentido arbitrário. (1984, p. 6)

Ao pensarmos em Macunaíma, podemos pensar em Mário de Andrade como um alegorista diante de sua esfera ficcional pronta a ser ressignificada. Mário constrói, como já citado diversas metáforas, que compõem uma grande alegoria, ao recriar o universo ficcional em pleno diálogo com a sociedade brasileira. Para Veloso, Mário é um ator que encarna e personifica a figura do homem público, a partir da luta que empreendeu para a construção e implementação de um projeto coletivo de âmbito nacional, perseguindo sua missão de tornar o brasileiro um cidadão consciente, partícipe do projeto de construção da nação. (1999, p. 112)

Nesse sentido ele cumpre o que Benjamin antecipava, quando tira as coisas de seu sentido em si mesmas e como fragmentos lhes atribui novo sentido, em um processo de desconstrução da sociedade moderna para uma posterior construção, agora já com elementos “resgatados” de uma mera existência fechada em si mesma. No próprio título da obra observamos a colocação de um elemento inesperado, que irá conduzir o efeito de sentido que permeará toda a obra.

O primeiro elemento desconstruído na obra é logo, o personagem principal, Macunaíma. Anunciado como o herói sem nenhum caráter cria uma expectativa contrária ao que se poderia esperar de um herói representando sua nação. Esse herói, não contente já em sua ausência de caráter passa toda sua trajetória negando a sua própria sentença e deixando perplexo o leitor diante de sua total falta de modos e excessiva energia cômica.

Ao apresentar Macunaíma como o herói sem nenhum caráter, Mário está apresentando um símbolo social invertido. Dos heróis espera-se no mínimo algum caráter, e espera-se a glória, as conquistas, a honradez. Macunaíma não alcança nada disso, ao contrário, seu final é triste e solitário. Em sua trajetória há derrotas, perdas que lhe marcam profundamente. Mas então, diante de um comportamento visivelmente deslocado eis que se apresenta então, justamente por assim ser, uma nova figura a ser avaliada, um herói cômico que se diverte com



a própria condição e satiriza todos ao redor em completa afirmação de si mesmo.

Não por acaso a figura desse herói é um ser que nasce índio e depois de banhado num rio, fica branco, loiro e de olho azul. Não por acaso Macunaíma é irreverente ao extremo, sensual em descontrolado. Macunaíma é desajustado porque assim tinha que ser para ilustrar exatamente, por meio de uma aparente deformidade aquilo que implicava ter experienciado toda sua trajetória. Mas Macunaíma não está sozinho nessa desconstrução alegórica.

Para ressaltar a crítica das três raças, temos na obra de Mário, a alegoria de Macunaíma, Maanape e Jiguê, irmãos na narrativa que alegoricamente representam a formação do brasileiro, representando portanto, o europeu na transformação de Macunaíma, o africano na pele de Jiguê o irmão feiticeiro e Maanape o irmão que nasce e morre índio.

*Uma feita a Sol cobrira os três manos duma escaminha de suor e Macunaíma se lembrou de tomar banho. Porém no rio era impossível por causa das piranhas tão vorazes que de quando em quando na luta pra pegar um naco de irmã espedaçada, pulavam aos cachos pra fora d'água metro e mais. Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que-nem a marca dum pé-gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuízinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém, a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou: — Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz. Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifava toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou: — Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas!*

É interessante notar dois processos imbuídos nessa parte da narrativa. O primeiro trata da transformação dos personagens em seres alegóricos, cada qual passando a representar as raças já citadas. Outro processo, no entanto, foi bem observado por Antonio Paulo Graça ao enxergar na submersão das águas, já a inserção de uma prática do europeu. Paulo Graça afirma que, quando o herói de nossa gente se banha na água sagrada, a água do batismo cristão primitivo, está convertido. Ou seja, não se trata apenas de transformação física, mera mudança mágica em seu estereótipo. O lavar-se nas águas é um mergulho nos novos costumes que teria que lidar dali por diante e como continua Paulo Graça, as águas batismais lavaram o pretume



que tanto pode ser o da alma quanto o da cor mesmo.

Macunaíma então passa a lidar com os problemas dessa transformação ali mesmo no momento da mudança. Como diz Paulo Graça:

Converso e embranquiçado, Macunaíma despertou a inveja dos irmãos. Jiguê se joga na água, mas só consegue ficar moreno. Maanape nem isso, apenas avermelhou a palma das mãos e dos pés. Para espanto geral da natureza, saem os três irmãos: um louro, um moreno e um negro índio. Mário de Andrade assim elabora uma paródia devastadora sobre o mito da democracia racial. (1998, p. 136)

Macunaíma de fato está transformado e a convivência com a diferença dos irmãos não é nada harmônica, assim como também a história comprova que não foi a dos três povos por eles representados, no entanto, o plano da conversão cristã de Macunaíma é contestável, ressaltando ainda mais o que se tinha por conversão na época da colonização. Em outro trecho do livro, assim está:

Nesse tempo, veio pedir pousada na pensão o índio Antonio, santo famoso com a companheira dele, Mãe de Deus. Foi visitar Macunaíma, fez discurso e batizou o herói diante do Deus que havia de vir e tinha forma nem bem de peixe nem bem de anta. Foi assim que Macunaíma entrou para religião Caraimonhaga que estava fazendo furor no sertão da Bahía. ( 1998, p. 111)

Antonio Paulo Graça aponta para o fato de que a religião Caraimonhaga era grande heresia e afirma que a passagem, representa uma espécie de elogio herético e uma rebelde negação do Cristianismo, uma resistência, ao que parece bastante consciente, de repetir a cena da conversão no romance indianista. Mais uma vez, Mário de Andrade busca, antes de tudo, uma antipoética do genocídio, uma desconstrução de estratégias cristalizadas, aparentemente inocentes, mas maléficas e conformistas em profundidade.

Mário de Andrade retoma a passagem do batismo para ilustrar uma prática constante com índios e negros à época da colonização. Os europeus acreditavam que ao batizarem os índios, estavam de certa forma transformando-os em um dos seus, no entanto, as reações a essa conversão não eram das mais satisfatórias. A fé cristã foi imposta aos índios como única alternativa de existência, mas havia os que diziam aceitar um cristo quando na verdade continuavam guardando sua fé somente consigo. Isso acontecia bastante também com os africanos, de crença tão fortalecida que permaneceu no Brasil como testemunho de sua força.

Há diversas outras passagens na obra que ilustram os processos alegóricos ressignificados ao longo do texto e de cada uma delas é possível obter um significado novo a partir do olhar de Mário de Andrade. Cabe-nos portanto, compreender em cada uma os efeitos da alegoria e o alcance de seu olhar, diante de um retrato moderno que busca resgatar uma história que nem ao menos assentou suas bases. A intenção desse processo, segundo



Benjamin é a de compreender, o homem diante da situação de fragmentada efemeridade histórica, de onde afirma que a alegoria se impõe como a figura expressiva mais adequada nessas condições.

Com Foucault, aprendemos que a história não possui causa única, razão progressiva, nem sujeito fundador. Ao colocar em Macunaíma os conflitos da colonização coloca-se nele também os conflitos da modernidade. Ao resgatar traumas coloniais, Mário de Andrade está trazendo à reflexão a verdadeira história de formação do povo brasileiro e ao introduzir esses elementos até então “puros” em contraste com o urbano e todas as suas patologias, convida o povo a pensar nos dramas que se estendem em suas relações sociais e dessa forma o obriga a refletir sobre a sua própria existência dentro desse processo. Conhecer o passado, como disse Walter Benjamin, pode ser o início de uma experiência pessoal: reminiscências capazes de gerar iluminações para o presente e utopias para o futuro. (VELOSO, 1999, p. 27)

Uma outra leitura em Macunaíma é possível a partir da perspectiva de polifonia. Para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto manifestam-se diferentes personagens que se expressam em um jogo de vozes ideologicamente distintas, que resistem ao discurso autoral. No caso de Macunaíma a polifonia é ainda mais evidente porque se apropriando da alegoria de Benjamin, manifesta as diversas vozes sociais metaforizadas no texto. Essa vozes, como já citado, justificam-se pelo olhar do multiculturalismo e compõem a narrativa de um herói diante da formação de sua nação.

Bakhtin estendeu o conceito de polifonia a todo gênero romance, no qual, para ele ora se orquestram, ora se digladiam linguagens sociais que se impõem ao autor do romance como expressão da diversidade racial que este quer recriar na sua escrita (1999, p. 21). Em Macunaíma, por exemplo, podemos encontrar somente até certo ponto a voz do autor, pois há um momento em que a confluência de outras vozes são tão intensas que já não se sabe quem narra ou quem é lido. Índio Tapanhumas ou selvagem civilizado, negros, brancos ou bichos e florestas, quem conta o quê na rapsódia Macunaímica. Como diz Veloso:

O lugar das narrativas deve também ser capaz de revelar o “lugar da fala” que circunscreve cada discurso, sua moldura institucional, seu maior ou menor ajuste aos critérios que regem o prestígio e o poder na sociedade, questão que remete à estruturalidade dinâmica caracterizadora do modo de ser do campo intelectual. ( 1990, p. 49)

Conseguimos assimilar as diversas vozes sociais presentes na narrativa e identificar o “lugar da fala” citado por Veloso, o que nos permite também compreender os mecanismos utilizados para compor o discurso da narrativa. Esses discursos, segundo a autora, são observados em circulação, entranhados no tecido social. Surgindo em série, ao mesmo tempo



que outros, nem isolados nem neutros, são reveladores das identidades sociais dos grupos: sua posição hegemônica ou não-hegemônica, suas vinculações com correntes de idéias contemporâneas e seu diálogo com as tradições. ( 1999, p. 54 ).

Em Macunaíma, o que impressiona são as identidades que se revelam partindo da união dos povos que estreitaram e anularam suas raízes, ao serem lançados para cumprir interesses econômicos de um agente dominador. Caio Prado Junior atesta ao dizer:

Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois, algodão, e em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais que isto. É com tal objetivo, objetivo exterior, voltado para fora do país e sem atenção a considerações que não fossem o interesse daquele comércio, que se organizarão a sociedade e a economias brasileiras. Tudo se disporá naquele sentido: a estrutura bem como as atividades do país. Virá o branco europeu para especular, realizar um negócio. Inverterá seus cabedais e recrutará a mão de obra que precisa: indígenas ou negros importados. Com tais elementos, articulados numa organização puramente produtora, industrial, se constituirá a colônia brasileira. Este início, cujo caráter se manterá dominante através dos três séculos que vão até o momento em que ora abordamos a história brasileira, se gravará profunda e totalmente nas feições e na vida do país. Haverá resultantes secundárias que tendem para algo mais elevado; mas elas ainda mal se fazem notar. (1942, p. 26)

Ou seja, todo o romantismo que permeou a história desse País é amplamente desconstruído na fala do teórico e nos faz perceber que não há nada de bonito no processo de colonização do País. Importante ressaltar que ao retomar constantemente as marcas do processo colonizador, não se quer sua causa primeira ou sua origem, mas sim percebê-la em sua concretude histórica como um fenômeno capaz de explicar muito do modo de ser de nossa cultura e seus “males de origem” (VELOSO, 1999, p. 52).

Ainda segundo a autora, a implantação e consolidação do capitalismo nas regiões periféricas apresentam, desde o século XVI, uma densidade histórica cuja especificidade é preciso desvendar, a fim de melhor compreender as práticas culturais que emergiram nas colônias (VELOSO, 1999, p. 53).

Desvendando esse processo como de fato aconteceu torna-se possível, por exemplo, compreender melhor o longo e conflituoso período em que o preconceito racial foi alarmante nesse país. A história construiu a imagem de personagens que serviam muito bem aos intentos burgueses e estes eram manipulados de acordo com o interesse do dominador, como acontecerá bem mais tarde com o índio ao ser elevado a título de herói na literatura brasileira.

Octávio Ianni, no capítulo *Raça e Povo* da obra “A idéia de Brasil Moderno”, começa dizendo que a problemática racial representou desde a independência e continua a representar



um fator muito importante para a compreensão de como se forma o povo, visto que é uma problemática que envolve muitas discussões e muito preconceito. Em decorrência disso, o autor aponta que Em todos os setores da sociedade, no passado e no presente, há sempre um debate sobre a problemática racial. Mais do que os intelectuais, políticos e governantes, os próprios índios, negros, imigrantes e outros vivenciam situações nas quais as diferenças, hierarquias, preconceitos e discriminações aparecem. Na fazenda, fábrica, escritório, escola, família, igreja, quartel e outros lugares o pluralismo racial brasileiro manifesta-se tanto como caleidoscópio como espaço de alienação. ( 2004, p. 55)

Existem diversas teorias a respeito do perfil das raças, associando mais força física aos negros, mais domínio intelectual aos brancos e apontando uma certa fraqueza aos mestiços, pois uma vez que um indivíduo fosse formado do hibridismo de raças diferentes, perderia o valor de pertencer a uma raça pura. Sabemos, no entanto, que a ideia de raça pura é uma ideia bastante equivocada porque até mesmo nos espaços mais conservadores, não houve como se manter fielmente a distinção de povos ainda que muitos lugares sustentassem esse discurso.

Mário de Andrade ao colocar as figuras dos três irmãos na narrativa, configurou a alegoria das três raças tristes, que formaram inicialmente o cerne que deu vida a toda população que viria, depois de um processo longo a ser chamada de brasileira. No entanto, algumas passagens nos chamam bastante atenção pela forma como foram evidenciadas por Mário de Andrade e pela forma que podem ser interpretadas pelos teóricos.

Algo que chama atenção na passagem em que se percebe a distinção das três raças, é a tendência ao embranquecimento dos personagens, principalmente do personagem principal Macunaíma que inicia a narrativa “preto retinto filho do medo da noite” e na metade da narrativa onde segue a caminho da cidade grande, é feito branco, loiro, de olhos azuis. Sobre este embranquecimento, Arthur Ramos faz um balanço de que:

Muito tem discutido os novos sociólogos sobre a proporcionalidade desigual dessas misturas, no decorrer dos tempos, acenando para uma “progressiva arianização” ou um progressivo “branqueamento” das populações brasileiras, em virtude do estancamento da entrada do negro e as crescentes afluências do imigrante europeu, e ainda procurando provar o progressivo “branqueamento” das populações mestiças pela reversão ao tipo branco que seria “dominante”, em face das leis de Mendel. (1951, p. 384)

Para o autor, faz-se necessário “Verificar que mestiçagem não acarreta nenhuma degenerescência, ou perda do vigor biológico. Muito pelo contrário, ela é fator de formação dos fenótipos resistentes, de relativa homogeneidade, que estão possibilitando a construção de uma civilização nos trópicos” ( RAMOS, 1951, p. 384).

Logo, podemos inferir que em Macunaíma os seres são criados em essência para





existirem a partir de então como seres autônomos. Há nos personagens uma consciência primeira, que é a consciência do autor, mas à medida que vão se desvelando no percurso da obra desvelam-se também características que nem ao menos o autor soube como construiu, ao passo que se percebe que algumas foram construídas nelas mesmas.

## NOTAS EXPLICATIVAS

1 Informação retirada do site:

[http://www.celpecyro.org.br/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&id=824:multiculturalismo-e-identidade-nacional&catid=95:artigos](http://www.celpecyro.org.br/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=824:multiculturalismo-e-identidade-nacional&catid=95:artigos). Acessado em: 10 de julho de 2014.

2 Benjamin faz diferença entre a alegoria no romantismo e no barroco em sua obra *O drama barroco...*

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *A alegoria do drama barroco alemão*. Ed. Brasiliense, 1984.

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica de Telê Porto Ancona. 1978

BACKTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievsky*, Forense Universitária.

IANNI, Octávio. *A ideia de Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SANTOS, Maria Veloso. MADEIRA, Maria Angélica. *Leituras Brasileiras: itinerários do pensamento social e da literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

SOUSA, Gilda de Melo. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: duas cidades, 1979.

GRAÇA, Antonio Paulo. *A poética do genocídio*. Rio de Janeiro: Topbooks editora, 1998.

KOTHE, Flávio R. *O cânone colonial: ensaio*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

SOUSA, Márcio. *História da Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2009.

[http://www.celpecyro.org.br/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&id=824:multiculturalismo-e-identidade-nacional&catid=95:artigos](http://www.celpecyro.org.br/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=824:multiculturalismo-e-identidade-nacional&catid=95:artigos). Acessado em 10 de julho de 2014.

RAMOS, Arthur. *Introdução à antropologia brasileira* 2 ed. Rio de Janeiro: Editora da Casa do estudante do Brasil, 1951.



## O CSO E O DEVIR CAVALO EM GS:V

Daniela Cardoso Moraes (POSLIT-UnB)

### RESUMO

As teorias francesas pós-estruturalistas desde sempre têm se mostrado fecundas na abordagem das mais diversas obras literárias. Derrida, Foucault, Barthes, Blanchot, Deleuze debruçam-se sobre a Literatura como um campo onde manobram e testam seus conceitos, deslocando a escrita, virando-a ao avesso e fazendo a obra literária vibrar em uma frequência dissonante, avessa a uma interpretação totalizante e inequívoca. Portanto, os caminhos são muitos, rizomáticos. Dentre as obras da Literatura Brasileira, Grande Sertão: Veredas (1956) de João Guimarães Rosa apresenta-se como um corpo aberto para tais abordagens. A presente comunicação busca fazer vibrar as reverberações que a teoria deleuzeana nos propõe a respeito do Corpo sem Órgãos (CsO) e do Devir-Animal. Analisa por meio da sensibilização das intensidades emanadas por tal obra o Devir-Riobaldo-Cavalo.

**Palavras-Chave:**

### RESUMÉ

Les théories post-structuralistes français ont toujours été fructueuse lecture divers œuvres littéraires. Derrida, Foucault, Barthes, Blanchot, Deleuze pores est de la littérature comme un champ où la manœuvre et de tester leurs concepts, déplacer écrit, le retournant et en faisant l'œuvre littéraire a vibré dans une fréquence dissonant, opposé à une interprétation totalisante et sans ambiguïté. Par conséquent, les chemins sont nombreux, rhizomatique. Parmi les œuvres de la littérature brésilienne, GSV (1956) de João Guimarães Rosa se présente comme un organisme ouvert à ces approches. Cette communication vise à faire vibrer les échos que la théorie deleuzienne nous propose sur le corps sans organes (CsO) et devenir-animal. Analyse en sensibilisant les intensités émanant de ces travaux par la Devoir-Riobaldo-Cheval.

**Palavras-Chave:**

### INTRODUÇÃO

Grande parte da crítica tradicional feita a respeito de Grande Sertão: Veredas (1956), único romance de João Guimarães Rosa, tem se detido no âmbito de uma abordagem metafísica da obra, como as célebres análises feitas por Benedito Nunes, que destacou a presença de resíduos platônicos e neoplatônicos no que tange a dinâmica amorosa de Riobaldo, e o livro de Francis Utéza, *JGR: Metafísica do Grande Sertão* (1994), com reverberações metafísicas as mais diversas, das quais se destaca um forte posicionamento junguiano. Ocorre que, sobre toda escritura, sobretudo a literária, a busca de uma identidade última e transcendente procede por meio de decupagens e exclusões do diverso em que consiste o corpo do texto. Como bem afirma Terry Eagleton (2001:184), os impasses de tal aproximação revelam contradições não apenas em certos tipos de escrita, mas dizem respeito



à própria natureza da escrita. O que as teorias do pós-estruturalismo nos fornecem não é a negação das configurações dadas pelo transcendente, mas a afirmação de outras mais, concomitantemente.

Sendo assim, como desenvolver qualquer leitura que se sustente e não se evapore ou mesmo se sublime de pronto? Em se tratando de um livro como GS:V, a afirmação das multiplicidades se faz no próprio texto onde “Tudo é e não é...”(ROSA, 2001:27).

A questão, no entanto, perdura ao questionarmos o plano sobre o qual se lança esse discurso de matéria vertente que a voz de Riobaldo agencia. Para Deleuze e Guattari (1973:119), um agenciamento comporta dois eixos: o do encontro de corpos e suas respectivas paixões e o de expressão e enunciação coletiva os quais, verticalmente, configuram territórios estáveis e desterritorializações. E sobre o que se configuram? Deleuze responde a essa pergunta ao conceber o corpo mesmo do desejo: o Corpo sem Órgãos (CsO). Somente um corpo de pura intensidade não orgânica e organizada é capaz de deixar fluir a multiplicidade de afetos decorrentes dos encontros vividos por Riobaldo e construir o universo do Grande Sertão em suas Veredas.

No percurso traçado por Riobaldo são inúmeros os encontros e os afetos dali produzidos que o compõem ou decompõem em sua potência de vir a ser. De forma geral, sua história mostra-nos uma linha de intensidade de ser em constante oscilação, sendo essa sua maior busca na cena do pacto: “ficar sendo!” (ROSA, 2001: 463). E o que logrou ser? Um artifício. Assim afirma Rolnik a respeito do desejo:

O artifício seria então a própria “natureza humana”, se é que dá para se falar em algo assim; apenas não daria para se falar de uma *natureza pura que varia, mas de uma pura variação*. E daria para concluir: *não há natureza pura, só pura diferença*. O artifício é a *diferença nela mesma*.  
Ora, o desejo então seria exatamente essa produção de artifício. (ROLNIK, 2006:37).

Um dos artifícios, em que o desejo de Riobaldo se plasma a fim de vir a ser, é a do devir animal ofertado pelos elementos da natureza do sertão.

## **O CSO E O DESEJO DE VIR A SER**

Para se reconhecer um devir animal é preciso antes reconhecer a fabricação de um CsO. Deleuze propõe uma desterritorialização do corpo e de suas funções edipianizadas uma vez que tais configurações exercem a pressão de uma modelagem do único a que ele chama de molar. A constituição do eu é molar, bem como toda a identidade distinta dentro de um sistema binário. A entidade molar da mulher, por exemplo, “se opõe ao homem, enquanto determinada por sua forma, provida de órgãos e de funções, e marcada como sujeito.” (DELEUZE, 1997:59). Por



outro lado, todos os devires são moleculares para Deleuze, visto que o devir não é uma questão de mimese, representação ou identificação com um outro.

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que 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 nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo (DELEUZE, 1997:55).

É sobre o CsO que essas partículas de intensidade se configuram, onde os devires eclodem: plano de imanência, de consistência ou composição. É que o CsO só existe na medida em que haja movimento molecular, uma linha de fuga, uma variação do mesmo, encontro de corpos gerando afectos.

Deleuze escolhe falar de partículas porque não existe um devir sobre o CsO que seja uma metamorfose completa e global, mas sim variações de intensidade estabelecidas pela relação com outro corpo. No entanto, para que se dê esse movimento de partículas de intensidade é preciso reconhecer que o “CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo” (DELEUZE, 1997:10). O CsO é intensivo, não extensivo, sendo tratado como um ovo que funciona antes do desenvolvimento do organismo e onde os “órgãos somente aparecem (...) como intensidades puras.” (DELEUZE, 1997:12).

Como campo de imanência do desejo, é preciso saber o que impede a passagem desses blocos de intensidade sobre o CsO. Deleuze explica, então, que a figura do padre amaldiçoou o desejo e o lançou para o campo da transcendência onde ele se realiza num prazer impossível de uma falta eterna. No entanto, o próprio desejo para Deleuze é o preenchimento de uma potência, pois se faz por agenciamentos e, por isso, possui uma alegria imanente a si mesmo, tal como acontece com o amor cortês, incorretamente interpretado como falta (DELEUZE, 2001:14).

Outra maneira de bloquear os devires moleculares é submeter o CsO a um organismo, a uma organização das aberturas por onde passam as intensidades. Antes de ser contrário aos órgãos (pois os órgãos sempre surgem, ainda que desterritorializados, a fim possibilitarem o fluxo das intensidades), o CsO encontra-se em perene fuga dos estratos sedimentários impostos pelo organismo. Todavia, o organismo é um inimigo necessário, uma vez que, sem a sedimentação, o CsO se desintegraria esvaziado. A experimentação dos diversos devires constantemente se sedimentam a fim de garantirem sua significação. Sendo assim, Deleuze sugere um modo de bem fazer o CsO:

Eis então como seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmentos por



segmentos dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. (DELEUZE, 1996:20).

Compreende-se daí a relação com a experimentação na constituição do plano de imanência do desejo a que vem a ser o CsO. E em cada experimentação, estabelece-se uma conexão com outros corpos em uma corrente de devir. Essa relação nunca é indiferente ou apática, uma vez que os corpos se definem pelo poder de afetarem e serem afetados ao constituírem conexões que aumentam ou diminuem a potência de novas articulações, de novos devires. Por isso o devir é contínuo em Deleuze. Não é uma imitação, uma transformação em algo estanque ou uma progressão dentro de uma série (DELEUZE, 1997: 12), pois ele não produz evoluções, mas alianças, simbioses entre os dois corpos heterogêneos, dois corpos que entram no mesmo campo de afetar e ser afetado, campo de composição em que consiste o CsO.

Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se ou instaurar relações correspondentes. Devir é um verbo tendo toda sua consistência de ação e movimento; ele não se reduz, ele não conduz a “parecer”, nem a “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir”. (DELEUZE, 1997:13), pois se dá na experimentação.

## **DEVIR CAVALO DE RIOBALDO**

O devir animal, portanto, deve ser entendido como um processo de tornar-se animal do homem que entra no campo de afetabilidade de um animal, numa relação de intensidade e velocidades. Ao afirmar que o devir se inscreve na intersecção dos vetores de intensidade e velocidade, Deleuze se refere ao preenchimento da potência do devir, aos graus de preenchimento (latitude) e de transformações que fazem recorte no devir onde tudo já é e deixou de ser (longitude).

Por isso estabelece três tipos de animais: o animal da família, que o homem inscreve dentro do mapa dos afetos familiares, o animal arquetípico, que nos remetem a uma leitura das estruturas profundas, e o animal matilha, que propaga a multiplicidade.

É o animal matilha que proporciona o devir animal do homem. Essa multiplicidade é claramente descrita por Riobaldo que se inscreve no campo de afetos dos cavalos do sertão. Tanto assim que relembra em vários momentos o encontro ainda na sua infância com os jagunços no meio da madrugada. “De repente, de certa distância, enchia espaço aquela massa forte, antes de poder ver, já pressentia. Um estado de cavalos. Os cavaleiros. Nenhum não tinha desapeado. E deviam ser perto de uns cem.” (ROSA, 2001: 133-34). Riobaldo revive toda a sutileza da vibração daquele momento retendo-se, sobretudo, nos cavalos: pelos, suor,



pequenos ruídos, das selas e dos freios mastigados pelos animais. “Eu não sentia os homens, sabia só dos cavalos. Mas os cavalos mantidos, montados.” (*Idem*, 2001:134).

O que Riobaldo percebe é uma participação antinatureza do homem em seu devir animal. Nem homem, nem animal, mas uma simbiose que configura outra maneira de individuação a que Deleuze chama de hecceidade. Aqui homem e cavalo compartilham forças numa aliança onde não se pode discernir a fronteira entre animal e humano. Riobaldo sente a manada dos cavalos contidos pelo afeto dos homens que os mantêm montados, mas tudo colabora para que esse encontro passe a configurar novos afetos ao próprio Riobaldo. A hecceidade é essa forma de individuação que independe do sujeito e que compõe formas particulares de poder afetar e ser afetado (DELEUZE, 1997:37). Nesse sentido, os cavalos e os jagunços perdem a qualidade de sujeitos para “se tornarem acontecimentos em agenciamentos que não se separam de uma hora, de uma estação, de uma atmosfera, de um ar, de uma vida.” (*Idem*, 1997:40). Todo o cenário é composto pelos acontecimentos e deles participam.

Não é de espantar que tenha sido nessa ocasião que Riobaldo ouviu a canção do jagunço Siruiz e que a ela se refira como o princípio do seu jorrar poético:

O que guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refínfim do orvalho, a estrela d’alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem? (ROSA, 2001: 138).

Em outros momentos, porém, Riobaldo se utiliza de metáforas, ou seja, comparações implícitas, para se referir a uma qualidade do homem, como ao afirmar: “Acho que o espírito da gente é cavalo que escolhe estrada: quando ruma para tristeza e morte, vai não vendo o que é bonito e bom.” (*Idem*, 2001:202). Por isso é preciso distinguir os pontos onde o devir cavalo desponta no discurso de Riobaldo.

Uma das formas de mapearmos esses pontos é reconhecer o que diz Deleuze sobre os animais familiares e arquetípicos. A metáfora de Riobaldo acima citada é um exemplo de funcionamento do animal arquetípico por estabelecer uma relação de funcionamento estrutural: espírito caminha para tristeza como cavalo caminha para morte. Mas, ao nos determos no animal matilha, encontramos muitas reverberações do devir animal a que queremos iluminar. Os jagunços pertencem a uma espécie de sistema exterior ao Estado, funcionando dentro de uma máquina de guerra. Deleuze demonstra como a máquina de guerra “acarreta toda uma espécie de devires animais que não se enunciam no mito” (DELEUZE, 1997:17), mas contagiam num só e mesmo furor.



É na multiplicidade que a cena da matança dos cavalos na Fazenda dos Tucanos se faz notar. O bando de jagunços liderados pelo traidor Hermógenes consegue encurrular o grupo que, a essa altura, era liderado por Zé Bebelo. Ao notarem que não conseguiriam atingir o grupo de Zé Bebelo, põem-se a atirar nos cavalos. E diz Riobaldo que eles “(...) se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a torto e direito, fazendo fogo!” (ROSA, 2001:355). A cena é descrita de forma bastante expressiva, contendo detalhes da agonia dos cavalos até o momento em que o próprio grupo do Hermógenes decide atirar novamente nos cavalos a fim de dar cabo do sofrimento emanado pelos animais. Assim como no exemplo dado por Deleuze sobre Hofmannsthal, não se trata somente de pena, mas de deixar com que os cavalos agonizassem por meio da fala-escritura de Riobaldo. Vemos aí a própria potência de matilha se efetuar e deslocar o eu do narrador que se deixa vibrar naquela frequência. “Quem não conheceu a violência dessas sequências animais, que o arrancam da humanidade, mesmo que por um instante, e fazem-no esgaravatar seu pão como um roedor ou lhe dão os olhos amarelos de um felino?”, pergunta Deleuze (1997:15) ao nos falar sobre esses devires inauditos.

Por outro lado, Deleuze alerta que no meio da matilha, ou da multiplicidade dos animais, existe um indivíduo excepcional, visto como potência superior ao bando. É com esse animal que se destaca como anômalo do grupo que o homem faz uma aliança para lograr um devir animal.

Uma vez que GS:V consiste na história dos devires de Riobaldo em sua busca por ficar sendo demonstrada no ponto crucial do pacto (e até que ponto o pacto não compartilha de um certo grau de animalidade grotesca?), a transformação pela qual ele passa é pontuada por um devir cavalo. Logo após o pacto, falante e irritado, Riobaldo volta aos seus companheiros e passa a questionar a liderança de Zé Bebelo por meio da paródia. Até que decidem, no meio da manhã, reunir todos os cavalos, como nos relata Riobaldo: “tropolha grande, pondo poeira, dado o alvoroço de muitos cascos. Fiz um rebuliz? Dou confesso o que foi: era de mim que eles estavam espantados. Aí porque a cavalaria me viu chegar, e se estrepoliu.” (ROSA, 2001: 445).

Nesse ponto vemos se instaurar um campo de afeto entre homem e animal, tal como afirma Deleuze, visto que em toda relação de devir os corpos em questão passam pelo processo de afetar e ser afetado. Desta feita, Riobaldo diz ter se posicionado frente aos cavalos e gritado por um dos vários nomes do diabo, Bárzabu, a fim de acalmá-los. Vendo que tal atitude surtiu efeito, seus companheiros estranham o fato dele se mostrar um amansador de cavalos. Nesse instante, um grande fazendeiro da região chega montado em um majestoso cavalo, o qual faz reverência à presença de Riobaldo. Seo Habão, surpreso com a



atitude do cavalo, decide doá-lo ao jagunço que lhe batiza de Siruiz. Significativo momento em que os afetos da madrugada em que encontrou pela primeira vez com os jagunços tornam a voltar na vida de Riobaldo (ROSA, 2001:447).

O devir cavalo de Riobaldo possui a qualidade da multiplicidade dada na matilha, mas, também, a de fazer aliança com um animal anômalo que engendra toda a potência que a poesia suscita no narrador. Não apenas Riobaldo passa a cavalgar Siruiz, como Siruiz é uma potência que cavalga Riobaldo.

A despeito de pretendermos uma leitura da multiplicidade, o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009:204) faz uma referência muito precisa do devir cavalo de Riobaldo ao relatar as práticas dionisíacas da Ásia Menor: “Dizia-se com respeito aos adeptos dos mistérios que eles eram cavalgados pelos deuses”. Se encararmos os afetos que passam entre os dois elementos dessa relação como os deuses, ficam claras as possibilidades de vir a ser cavaleiro e cavalo de Riobaldo.

## CONCLUSÃO

Certos livros possuem a capacidade de emanar blocos de sensações pouco traduzíveis a uma linguagem analítica, visto tratarem de estados de vibração. Para detectar a diferença desses blocos, é preciso dispor-se a abrir novos caminhos críticos. A partir das coordenadas oferecidas pela teoria de Deleuze sobre o CsO e o devir animal podemos reconhecer um outro tipo de passagem feita por Riobaldo.

Tal passagem, como se mostrou, não é uma via de mão única ou uma metamorfose estanque, mas o desdobramento de múltiplas potências. Somente ao assumirmos a possibilidade de Riobaldo ter construído para si um CsO como um plano de composição e agenciamento onde flui o desejo é que se pode compreender certos devires inauditos, como o engendrado pelos afetos entre os cavalos e Riobaldo.





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura – uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34. 1996, v3.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34. 1997, v4.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago. 1997.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFMG, 2006.



## **MUHURADA EM INTERFACES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA**

Débora de Lima Santos (PPGL&A-UEA)

### **RESUMO**

121

O poema *Muhuraida* é considerado o primeiro texto poético com estrutura épica, escrito em Língua Portuguesa, sobre um tema relativo ao território amazônico. Este épico escrito na segunda metade do século XVIII, por Henrique João Wilkens, militar português, que estava a serviço da Coroa portuguesa em Comissões de Demarcações dos Limites nos “sertões” amazônicos, ao inspirar-se n’*Os Lusíadas*, de Luís de Camões, tanto na forma quanto na intenção, celebra a vitória dos portugueses em relação aos índios Mura, tido como “abominável”, “feroz” e “indomável”. Ao lermos a narrativa do “poeta que não era poeta”, podemos ver como estes nativos eram visto desde sua resistência aos ideais portugueses até sua dada pacificação. Nesse caminhar, demonstraremos os estágios da imagem do índio Mura no poema de Wilkens, mediante as interfaces entre Literatura e História presentes no poema.

**Palavras-Chave:** *Muhuraida*; Mura; Colonização portuguesa.

### **ABSTRACT**

The *Muhuraida* is poem considered the first poetic text with epic structure, written in Portuguese, on a topic related to the Amazon territory. This epic written in the second half of the eighteenth century by Henrique João Wilkens, portuguese soldier who was in the service of the portuguese Crown in Commissions Demarcation of Boundaries in the " hinterlands " Amazon , to be inspired n’*Os Lusíads* of Luís de Camões both in form and intent, celebrates the victory of the portuguese in relation to the Mura Indians , regarded as " disgusting " , " ferocious " and " indomitable " . As we read the story of the "poet who was not a poet," we can see how these natives were seen since its resistance to the portuguese until his ideals given peacemaking. In this walk, we will demonstrate the stages of the image of the Mura Indian in poem of the Wilkens, through interfaces between Literature and History present in the poem.

**Keywords:** *Muhuraida* ; Mura ; Portuguese colonization .

### **INTRODUÇÃO**

*Muhuraida ou o Triunfo da Fé Na bem fundada Esperança da enteira Conversão, e reconciliação da Grande, e feróz Nação do Gentio Muhúra* (1785), é um poema escrito por Henrique João Wilkens, que estava a serviço da Coroa portuguesa em Comissões de Demarcações dos Limites nos “sertões” amazônicos. Este épico é considerado o primeiro poema escrito em língua portuguesa sobre a Amazônia, o mesmo foi publicado em 1819, pela Imprensa Régia de Lisboa, editada pelo P. Cypriano Pereira Alho. O índio Mura, tido como “abominável”, “feroz” e “indomável” é o objeto do “trunfo da fé” celebrado no poema de Wilkens.



O poema é dedicado e oferecido ao superior de Wilkens, João Pereira Caldas, o mesmo é composto de seis cantos com versos em oitava rima camoniana, nos quais percebemos os elementos como: dedicatória, invocação, proposição, narração e epílogo, os versos são todos decassílabos, seguindo sempre o mesmo esquema de rima: o primeiro rima com o terceiro e o quinto; o segundo com o quarto e o sexto; o sétimo e o oitavo entre si. O autor de *Muhuraida* inspirou-se no clássico *Os Lusíadas* de Luís de Camões publicado em 1572, tanto na forma quanto na intenção. Assim como Camões cantava os feitos gloriosos do povo português, em relação às conquistas portuguesas nas Índias, Wilkens quer celebrar a vitória dos portugueses em relação aos Mura.

Ao lermos o poema do “poeta que não era poeta”, notamos como estes nativos eram visto desde sua resistência aos ideais portugueses até sua dada “pacificação”. Podemos assim, traçarmos os estágios da imagem do índio Mura no épico de Wilkens.

### **1. DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA NO POEMA MUHURADA**

A linguagem está no centro de toda ação humana, e como afirma Sevcenko (1999, p.19), “ela é produzida pelo complexo jogo de relações que os homens estabelecem entre si e com a realidade, [...] ela passou também a ser [...] um elemento modelador desse mesmo conjunto de relações”, assim ela é um elemento invisível precedido pela prática humana, mas a mesma tem uma realidade concreta e sem restrições.

Além de ser um forte instrumento para a vida humana, a linguagem representa os primeiros limites, visto que, falar, conhecer e transmitir só é possível por meio do discurso, que por sua vez, organiza as palavras ligando-as ao modo como a sociedade, ou uma esfera específica da vida social está organizada.

A Literatura como uma forma de produção discursiva é uma maneira estratégica para agradar ou incomodar uma determinada sociedade, pois além de ser um produto tido como artístico, os textos literários são criados a partir de temas, valores e inquietações de uma sociedade e de um tempo. Assim, a História torna-se indispensável para a compreensão do estudo literário, e a Literatura oferece a possibilidade de um novo modo de pensar o passado.

A Literatura e a História se entrelaçam, a primeira vale-se do desejo do que poderia ou deveria ser, enquanto a segunda serve-se do ser, como afirma Aristóteles apud Sevcenko (1999, p.21) “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as que poderiam suceder”.

Podemos verificar as interfaces entre Literatura e História no épico *Muhuraida*, dando-nos possibilidades de diálogos entre as mesmas, pois além da ficção trabalhada por Wilkens



ao retratar a “pacificação” ou “reconciliação” dos “ferozes” índios Mura, ele ainda trabalha com o cunho histórico demonstrando como ocorreu o processo de colonização no interior da Amazônia na segunda metade do século XVIII. Através da narrativa de Wilkens é possível compreender como eram vistos os nativos que não concordavam com os ideais portugueses, e também o olhar sobre aqueles que contribuíam para que os objetivos destes colonizadores fossem alcançados, como afirma Caldas:

as nações indígenas que colaboravam com a implantação da ordem racional na selva eram consideradas pela política colonial como “mansas” e “civilizáveis”; ao passo que impunham qualquer tipo de resistência ao progresso desejado da região, eram tomadas como inimigas da Coroa, o que lhes valeria o carimbo de “incivilizáveis” e “bárbaras”. Esse último caso constituiu, durante muito tempo, a relação dos índios Mura com o poder luso-brasileiro. (CALDAS, 2012, p.221)

Para Márcio Souza (1994, p.84), o poema escrito por Wilkens, “representa um documento histórico inestimável”, visto que o autor do primeiro poema amazônico se envolveu diretamente com os índios Mura. E sua “poesia começa a retirar-se do meio da História para entrar na sua futura era de transparência e de neutralidade aparente”. (SOUZA, 1994, p.86).

Embora o poema *Muhuraida* não tenha tido o mesmo reconhecimento dentro do cânone literário como teve os dois épicos mais famosos do século XVIII, *O Uruguary*, de Basílio da Gama (1769), e *Caramuru*, de Santa Rita Durão (1781), *Muhuraida* representa um documento da formação de uma sociedade que futuramente representaria o Norte do Brasil. O poema *Muhuraida* apesar de inaugurar a literatura sobre a região Amazônica, não só é pouco conhecido como também é pouco explorado criticamente pelos literários brasileiros, assim como pelos próprios amazônidas. A primeira menção de *Muhuraida* em contexto da crítica literária surge em 1966, através de Mário Ypiranga Monteiro.

No poema *Muhuraida* o índio não é apresentado como um símbolo de herói nacional, como cita CALDAS (2007, p.1) “Em *Muhuraida*, a figura simbólica do índio, entre a literatura e a história, não é representada com o caráter típico de herói nacional, mas ecoa o largo processo de aniquilação tribal de que tem sido objeto”. Desde seu título já se observa um fator interessante, que é mostrar no poema como se dava sutilmente uma espécie de “limpeza étnica” contra uma população indígena considerada um atraso da modernização no interior do Brasil na segunda metade do século XVIII.

Impulsionado pelos recursos naturais que se podiam extrair deste ambiente, Portugal iniciou seu projeto econômico colonialista, o índio era tido como o “ouro vermelho” da região, visto que eles eram os “pés” e as “mãos” do colonizador. Os portugueses tinham o interesse não apenas em usufruir da força física, mas dominar a consciência dos nativos amazônicos, assim,



torná-los povos deculturados e aculturados pelo modelo de vida europeu. Santos (2002, p. 26), afirma que “No século XVIII, as modalidades de recrutamento da força do trabalho indígena continuavam, e sempre acompanhadas por combates, massacres e aprisionamentos”.

Aos que não se deixavam moldar por este padrão de vida, teriam que enfrentar as “guerras justas”, guerras legalizadas contra os índios que não se submetiam aos interesses religiosos, políticos e econômicos dos lusos, mediante a essas guerras os índios se tornavam prisioneiros e eram vendidos como escravos em Belém e em outras colônias. As “guerras justas” se justificavam pelo discurso de que os povos indígenas não se mudavam para perto dos centros de colonização, para que assim, pudessem com intuito de paz e alianças colaborar no crescimento da agricultura, já que esta necessitaria de mão-de-obra, assim, representavam uma barreira ao desenvolvimento.

*Muhuraida* faz parte do momento em que a coroa portuguesa estabelecia sua fixação na região amazônica, nela pode-se ter um perfil dessa conquista, assim, a obra poética de Wilkens possibilita uma nova forma de repensar o fato histórico.

## 2. O MURA DE CRUEL À FILHO PRÓDIGO, AMIGO E CONCIDÃO

Wilkens insere na primeira estrofe de *Muhuraida*, a musa Época como marcação de tempo, “A musa Época indica que até agora”, para se referir ao espaço de tempo que os Mura “De horror enchia o peito mais ferino”, assim ele pede iluminação e entendimento para narrar o poema:

Mandai raio da luz que comunica  
A entendimento, acerto verdadeiro  
Espírito de paz! Que vivifica [...]  
(WILKENS, Canto I: 3)

Invoco aquela luz que, difundida  
Dos corações nas almas obstinadas,  
Faz conhecer os erros e a perda  
Graça adquirir, ficar justificadas; [...]  
(WILKENS, Canto I: 4)

Ao utilizar os termos: “perda graça”, “erros” e “graça adquirida”, Wilkens faz lembrar a condição em que os brancos viam o índio Mura, visto que, estes eram tidos como seres que estavam distantes de Deus, conseqüentemente, necessitavam reconhecer seus erros. Remetendo dessa forma, à queda de Adão e Eva, que a partir do pecado original cometido estavam “destituídos da glória de Deus”<sup>1</sup>, e precisavam ser “justificados gratuitamente pela graça, pela redenção que há em Cristo Jesus”<sup>2</sup>. Segundo Yurgel Caldas (2007, p. 21) “a imagem da Graça recuperada remete à aliança de Deus com Noé, enquanto primeiro momento de reconciliação efetiva do humano (profano) com o divino (sagrado), após a Queda”.



No início da narração do poema, o Mura é descrito como aquele que era bárbaro e cruel, cujas ações aterrorizavam qualquer um que penetrassem no território destes gentios, nota-se ainda, que Wilkens apresenta os navegantes como vítimas inocentes dos Mura, sejam eles viajantes brancos ou índios de outras nações:

Mais de dez lustros eram já passados,  
Que a morte e o terror acompanhava  
Aos navegantes tristes, que ocupados  
Estavam com o perigo, que esperava  
A cada passo ter, nos descuidados,  
Segura presa em que se alimentava,  
Despojo certo e vítima inocente,  
Na terra ou mar do rio na corrente.  
(WILKENS, Canto I:5)

Nas estrofes 9 e 10 do canto I, verificamos um contraste de interesses relativos a fé *versus* política e economia, Wilkens narra que os Mura desfrutavam da liberdade que tinham, sem nenhum objetivo em acumular riqueza, estes nativos desprezavam projetos de ambição, e eram sócios da crueldade. Assim como não tinham templo ou culto, estando eles insubordinados a qualquer tipo de divindade.

Entre nações imensas que habitando  
Estão a inculta brenha, o bosque, os rios,  
Da doce liberdade desfrutando  
Os bens, os privilégios e os desvios  
Da sórdida avareza, e desprezando  
Projetos de ambição<sup>4</sup>, todos ímpios,  
A bárbara fereza, a ebriedade  
Associada se acha com a crueldade.

Nas densas trevas da gentilidade,  
Sem templo, culto ou rito permanente,  
Parece, da noção da divindade,  
Alheios vivem, dela independente,  
Abusando da mesma liberdade  
Que lhes concede esse Ente Onipotente,  
Por frívolos motivos vendo a terra  
Do sangue tinta, de uma injusta guerra.  
(WILKENS, Canto I: 9, 10)

Ao retomar a terceira estrofe do I canto, Wilkens mostra-nos a situação em que os Mura se encontravam:

No pélagos das trevas em que fica  
O mísero mortal, que em cativo  
Da culpa e da ignorância, navegando



Sem voz, é certo, incauto, ir naufragando.

Os versos do autor descrevem o índio Mura como um ser que estava nas trevas, como se seus olhos não enxergassem, ou como se os mesmos não estivessem abertos para ver a luz. Como consequência dessa ignorância, na qual estavam mergulhados, os Mura eram prisioneiros de si mesmos.

No início da mesma estrofe, Wilkens pede luz, como possibilidade de visão aos Mura, pois assim os olhos daquele povo iriam se abrir e com a luz viria visão, entendimento e o espírito de paz, que por sua vez traria vida. Vemos então, os Mura como pagão e pecador, em uma vida de trevas com relação ao conhecimento “densas trevas da gentilidade”, sugerindo que estes nativos necessitavam de salvação, e conhecimento para concordar com os ideais portugueses. É perceptível nos versos uma relação entre as ideias de luz, conhecimento e vida, sendo atribuições do “bem”, cujo papel é combater o “mal”. O “bem” é reproduzido pela “civilização” e “progresso”. Assim como trevas, ignorância e naufrágio configuram o “mal”, representados pelo índio e densos bosques.

Para detalhar a crueldade dos índios Mura, o canto I dá todo o panorama destes nativos segundo a visão de Wilkens, ora como prisioneiros de si mesmos, ora como insubordinados e ímpios. O autor os associa a figuras como “lobo astuto”, “ave de rapina” e “bando de corvo”, vivendo como “vagabundos” em suas canoas eles causavam temor aos navegantes:

Quais Tártaros, os outros vagabundos,  
No corso e na rapina se empregando,  
Em choça informe vivem, tão jucundos,  
Como em dourados tetos; espreitando  
Nas margens lá do rio e lagos fundos  
O incauto navegante que, passando,  
Vai de perigos mil preocupado,  
Só do mais iminente descuidado.  
(WILKENS, Canto I: 12)

Os Mura assumem em *Muhuraida* uma posição traiçoeira “lobo astuto”, enquanto “os navegantes” estão em uma posição de “ovelhas”, vítima inocentes e indefesas. Estes nativos eram conhecedores dos rios, lagos e furos, por isso sua tática de defesa tornou-se precisa:

Qual lobo astuto, que o rebanho vendo  
Passar, de ovelhas, do pastor seguido,  
A desgarrada logo acometendo  
Faz certa presa sem ser pressentido;  
A ensangüentada fauce então lambendo,  
À negra gruta já restituído,  
Cruel, insaciável, se prepara,

Medita nova empresa e se repara.  
(WILKENS, Canto I: 13)

Wilkens usa o termo “Mura agigantado”, ao retratar o fato do índio Mura não se deter apenas em uma região, pois eles habitaram ao longo do rio Madeira, pelo Solimões, e chegaram até o médio rio Negro. Como coloca Márcio Souza (1994, p.60) “Autazes é uma região de igapós, furos e pântanos, entre o rio Solimões e o Madeira. Ali, no labirinto de florestas submersas, os mura tornaram-se imbatíveis.” Ao longo dessa expansão, o índio Mura fazia prisioneiros sem distinção de sexo e idade:

Não mitiga o cruel; o feroz peito,  
A tenra idade do mimoso infante,  
Nem a piedade move, nem respeito  
Do decrépito velho, o incessante  
Rogo e clamor; só fica satisfeito  
Vendo o cadáver frio ou palpitante  
O coração; o mar; e a terra tinta  
De sangue, que não deixa a raiva extinta.

Sem distinção de sexo ou qualidade,  
Ou tudo mata ou leva maniatado  
Em duro cativo, onde a maldade,  
O trabalho combina, destinado  
Aos diferentes sexos e à idade  
Dos prisioneiros; sendo castigado  
O negligente com tal aspereza,  
Que prova é convincente da fereza.  
(WILKENS, Canto I: 18,19)

Após a imagem do tipo de vida dos Mura, Wilkens demonstra o teor da violência desse povo que nem o “fragil Sexo” escapa de sua crueldade, segundo o comentário no rodapé do poema, a mulher prisioneira é abusada e mesmo depois de morta como de costume são alvos das flechas Mura.

Estes nativos se alimentavam com um manjar insípido, ou seja, sem sabor, e viviam resistentes na vida vagabunda, o maior bem que eles possuem segundo o autor, era a independência, pois não tinham lei, nem moradia fixa e tão pouco eram subordinados a alguma autoridade, tendo eles apenas os acidentes da “Humanidade”, que “A mesma foge, às vezes, consternada/Vendo infernal abuzo de impiedade”<sup>3</sup>. Esse ser narrado por João Wilkens é tão cruel que lhe falta voz. O autor canta o horror que os Mura causam, mas isso lhe traz o esgotamento de sua voz, ou o mesmo como um pintor que suspende a pintura ao ver a “Natureza” insultada com tantos sofrimentos, assim ele procurando o novo, ou seja, o que lhe trará algo diferente daquilo que ele mesmo relata.





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.  
(WILKENS, Canto I: 22)

A partir do canto IV percebemos em *Muhuraida* a narração de fatos que se sucederam após se vencer o discurso de oposição do Mura Velho, figura que nos lembra o Velho do Restelo da obra Camoniana *Os Lusíadas*. As figuras apresentadas nos dois épicos aludem à imagem daquele que já viveu bastante e traz consigo experiências de vida, tanto um quanto outro reprovam os empreendimentos e confrontam a ambição dos ideais portugueses. Assim, o Mura Jovem “Nos Barbaros infunde hum tal conceito” (Wilkens, Canto III:22), que consegue convencer outros índios Mura, e com “A oculta força, que movia o peito” (Wilkens IV: 4), um grupo de índios da nação Mura chega a Santo Antonio de Imaripi, onde são recebidos com espanto, mas recebem mimos e presentes. Esse grupo de nativos passa a ser guiado por Mathias Fernandes, o qual é diretor da aldeia. Dessa forma, o “incivilizável” índio Mura começa a se distanciar do paganismo e dos densos bosques e o ser cruel narrado no início do poema começa a tomar nova forma:

A oposição se vence e tudo parte;  
No Imaripi, com pasmo, é recebido.  
Mimo, agasalho encontra; ali reparte  
Presentes preparados; persuadido  
Por Fernandes honrado, que se aparte  
Do paganismo e bosques; precedido  
Pelo anjo, por Fernandes é levado  
A Tefé, onde ao chefe é apresentado.  
(WILKENS, Canto IV: 1)

Ao narrar a chegada do índio Mura a Santo Antonio de Imaripi, Wilkens faz alusão a uma figura bíblica “Aqui o filho perdido,/Ao Pai; a Irmãos; a Amigos encontrando,/ Com lagrimas o peito hia banhando”. (WILKENS, Canto IV: 9). Remetendo assim a parábola do filho pródigo, segundo a passagem bíblica longe do pai este filho “desperdiçou a sua fazenda, vivendo dissolutamente”<sup>4</sup>, mas após desfrutar sua liberdade sem sabedoria, o filho decidiu voltar à casa do pai. Quando este pai avistou de longe seu filho “se moveu de íntima compaixão, e, correndo, lançou-se-lhe ao pescoço e o beijou”<sup>5</sup>. E o filho que estava perdido recebeu do pai roupas novas, anel, sandálias, um bezerro cevado e uma festa como presentes.



Em *Muhuraida*, no Canto IV o Mura é narrado como este filho “pródigo”, que retornou a casa do Pai Celeste, após viver “Abusando da mesma liberdade,/ Que lhes concede esse Ente Onipotente”. (WILKENS, Canto I: 10). Este também recebe presentes, “Afagos, abraços, mostras de alegria” (Canto, IV: 8). Assim, Mathias Fernandes passar a acompanhar aquele grupo de índios a outros lugares, ao chegar ao Quartel de Ega o tenente General Coronel João Batista Martel os recebeu de braços abertos, tal fez o pai na passagem bíblica do filho pródigo:

Assim, de um filho ausência lamentando  
Pai amoroso a vê-lo quando chega,  
Nos braços recebendo, palpitando  
O peito; a voz intercadente nega  
Palavra articular e, se arrasando  
De lágrimas os olhos, só lhe rega  
A amada face em que retrata o gosto;  
De idêntico motivo, efeito oposto.  
WILKENS, Canto IV:22)

Segundo os versos de Wilkens, Mathias Fernandes reconhece que o fato que estava acontecendo era uma obra realizada pela mão de Deus, “Eu reconheço/ Esta obra ser da Mão do Onipotente”. (WILKENS, Canto IV: 11). O que implicaria que aqueles índios não só reconheceriam Deus como soberano, como também teriam que obedecer a sua Santa Lei, trazendo novamente a ideia que se tinha desses nativos, ou seja, a necessidade de se tornarem aliados a fé católica para obterem salvação.

O índio Mura “cruel” que passa a ser o filho perdido, no qual raiou a luz celeste, agora obtêm a paz, passando então a serem “Irmãos; Filhos da Igreja;/ Concidadãos, Amigos; do Orbe da inveja.” (WILKENS, Canto IV: 12). Percebemos que Mathias Fernandes deixa claro que este era tanto seu desejo quanto do Rei. O autor utiliza seu verso para cantar o quão amigo o Mura agora se tornava:

Já passa o dia, passa a noite, a sesta,  
Sem temor, sem receio, o Mura amigo;  
Com os aldeãos dança já na festa,  
Em choupana qualquer encontra abrigo.  
(WILKENS, Canto V: 8)

A partir do canto V, encontramos uma exaltação ao Ator da Natureza, sendo este considerado o responsável pelo sucesso memorável da “pacificação” Mura:

Tu foste que o feroz, bárbaro peito,  
Do indômito Mura mitigando,  
Tão dócil, tão contente e satisfeito,



Fizeste à sociedade se ir chegando.  
Dos que te amando com o maior respeito,  
A vítima nas aras imolando,  
Propiciatório tem no medianeiro,  
Paz, alimento, Pai, Deus verdadeiro.  
(WILKENS, Canto V: 2)

Wilkens faz alusão ao Templo do deus Jano, o qual é fechado aos romanos, o que segundo ele “Inútil reputando/ O Culto da Deidade” (Canto V: 5) , contrário a isso, o autor narra que os templos lusitanos mais que nunca deveria ser frequentados para agradecer a Deus pela paz que havia promovido, destacando ainda que o mês de janeiro não ficariam menos memorável aos portugueses do que aos romanos, já que “nele nos deu Paz, Felicidade/ O Autor da Vida;” (Canto, V: 6).

Após três dias, saudosamente os índios Mura deixaram a aldeia de Santo Antonio de Imaripi levando seus presentes, antes estes nativos eram comparados por Wilkens como “aves de rapina”, pela sua astúcia em atacar a presa, nesse momento do poema o autor os compara a bandos de aves que deixa seu ninho amado, e estes levariam a notícia do que havia acontecido aos outros Mura. Segue também a persuadir outros Mura, um índio que vivia desde moço com estes nativos, o qual havia ganhado a confiança destes índios. Enquanto isso, Mathias Fernandes preparava a aldeia no lago Amaná, confluente do rio Japurá, para que esta estivesse pronta para garantir o sustento dos Mura, já que passaria a ser a novo estabelecimento Mura:

Enquanto de enviados o destino  
Os Mura deputados vão seguindo,  
Só cuida o bom Fernandes no interino  
Reparo da colônia, repartindo  
O corte das madeiras; do inquilino  
Mura ajudado, e d'índios se servindo  
Do mesmo povo seu, com tal presteza,  
Que inveja causa à arte, à natureza.  
Não lhe esquece o preciso, útil cuidado  
De prover à futura subsistência;  
Em grande roça tendo antecipado  
Meio seguro, certa providência.  
Maniva, milho, frutas já plantados  
O Mura vê na nova residência;  
Esteios uns levantam; outros palha  
Conduzem, tecem, tudo, enfim, trabalha  
(WILKENS, Canto V: 15 e 16)

Dessa maneira o Mura segue um novo estilo de vida que consistiria em se organizar em sociedade, a qual envolveria o lugar para morar, um trabalho, um Deus e uma submissão, com isso Wilkens utiliza a abelha para narrar essa mudança:



Qual de officiosa abelha o numeroso  
Bando, saindo da colméia antiga,  
Se reparte no prado, o proveitoso  
Orvalho e suco ajunta com que liga  
O misto que compõem mel saboroso;  
Enquanto anterior colheita abriga,  
Nos celeiros reparte e na oficina  
A abelha que caseira se destina.  
(WILKENS, Canto V: 19)

O canto V termina retratando o Mura amigo, o qual segue a visitar, e desta vez o grupo prossegue sozinho “Assim o antigo Albergue já deixando/Os Muras de Maloca, diferentes/Segunda vez afoitos navegando” (Canto V:19). Ao se aproximarem de Ega e Alvarães, estes ainda causam admiração, mas logo há sossego, em razão da nova posição Mura, o Mura que de “cruel” passou a ser “filho pródigo” e agora além de “amigo” é “concidadão”, de sorte que se cessava o terror, que haviam causado graves danos. Agora ver-se surgir confiança e satisfação e com trocas de presentes, consoante a estes fatos tem-se um ambiente agradável e feliz.

O batismo dos filhos Mura representa a concretização da aceitação da fé católica, logo, este ser que antes era tratado como distante de Deus agora é abençoado pela salvação. No entanto, compreendemos que não há por parte dos pais Mura um conhecimento do rigor que este ato representaria, uma vez que, o valor deste rito significaria a renúncia de seus desejos para viver conforme a lei da fé cristã, um ato que não demandaria tanta euforia. Este ato refere-se uma experiência espiritual, uma “purificação”, bem como faziam os rabinos judeus com os gentios que se convertiam ao judaísmo após o exílio de Judá para a Babilônia em 586 a. C., significado que posteriormente abrangeria um sentido de arrependimento, ou seja, ato de afastar-se do pecado e voltar-se para Deus.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O povo Mura pagou um alto preço em não concordar com os planos e desejos daqueles que acreditavam na carência da colonização amazônica. Aculturar e moldar os povos indígenas às necessidades da economia européia fazia-se necessário aos interesses dos colonizadores, em contrapartida a esses interesses, os europeus esbarraram-se com uma série de rebeliões indígenas, nas quais se destacam os Mura.

*Muhuraida* demonstra o pensamento voltado ao índio como o nativo pagão e pecador, que vivia nas trevas do conhecimento, precisando assim, fundir-se no ideal urbano, e obter dessa forma, a luz divina para alcançar salvação e conhecimento para concordar com o



sistema imposto pelos portugueses, forma-se, portanto, uma relação entre a pregação do cristianismo, sob forma de compaixão religiosa e o conjunto de elementos político-econômico do século XVIII.

A partir da leitura de *Muhuraida*, e dos que pesquisam a versão contrária cantada no épico, fazem emergir uma história pouco lembrada, de fatos históricos esquecidos e não mencionados pela chamada “história oficial”. O discurso de outras versões do ponto de vista do colonizado, ou seja, a visão dos “vencidos” ou dos “dominados” possibilitam uma nova visão sobre o povo Mura e seu território.

### NOTAS EXPLICATIVAS

1 Romanos 3: 23, in BÍBLIA Sagrada, 2003, p. 1107.

2 Romanos 3: 24, in BÍBLIA Sagrada, 2003, p.1107.

3 WILKENS, Canto I: 21.

4 Lucas, 15.13.

5 Lucas, 15.20

### REFERÊNCIAS

CALDAS, Yurgel Pantoja. A ficção que vence a História: O Mura de *Muhuraida*. In: LEÃO, Allison (Org.). *Amazônia: Literatura e Cultura*. Manaus: UEA Edições, 2012.

CALDAS, Yurgel Pantoja. *A construção épica da Amazônia no poema Muhuraida, de Henrique João Wilkens*. Tese de Doutorado orientada pela professora. Dra. Maria Antonieta Pereira, FALE/UFMG, BH, 2007.

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

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. SP; Brasiliense, 1999; 4ª Ed.

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo, Alfa e Omega, 1977.

SOUZA, Márcio. *Breve história da Amazônia*. SP: Editora Marco Zero, 1994.

WILKENS, Henrique João. *Muhuraida ou o Triunfo da Fé*. Manaus: Biblioteca Nacional/UFAM/ Governo do Estado do Amazonas, 1993.



## **UMA FAMÍLIA EM MOLDURAS: FOTOGRAFIA E MEMÓRIA COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA NA OBRA “ARQUIPÉLAGO DA INSÔNIA” DE ANTÔNIO LOBO ANTUNES**

Dilce Pio Nascimento (UFAM)

### **RESUMO**

Este artigo pretende mostrar como o narrador de “Arquipélago da Insônia” utiliza fotografias velhas, penduradas na parede como estratégia para reavivar a memória e ter a motivação discursiva para o texto existir. Esta Memória fragmentada tem como elemento inicial as impressões de imagens estáticas de uma família que vivera outrora em um casarão assombrado por lembranças. A fragmentação dá-se, também, pela maneira de como o narrador vê o mundo, pois, sendo autista, a narrativa se mostra de forma metonímica distorcendo a realidade, e o leitor é instigado a ler um mundo caótico, sob ruínas, numa perspectiva de pulverização do sujeito e da própria narrativa. Rompendo com a tradição literária, Antônio Lobo Antunes apresenta uma maneira peculiar de leitura. Nesse sentido, observa-se que o foco principal do texto incide no próprio leitor, pois este precisa fazer um processo arqueológico de interpretação, organizando o discurso dentro de uma lógica onde ele possa entender diferentes marcas discursivas da narrativa de ficção contemporânea.

**Palavras-Chave:** Fotografia. Memória. Estratégia discursiva. Arquipélago da Insônia. Antônio Lobo Antunes.

### **ABSTRACT**

This study seeks to show how the narrator of “Arquipélago da Insônia” uses old photos hung on walls as a strategy to revive the memory and have the discursive motivation for the text to exist. This fragmented memory has as its initial element the impressions of static images of a family that lived long ago in a mansion haunted by memories. The fragmentation also occurs because of the way in which the author views the world, being autistic, the narrator shows himself to be metonymic, distorting reality, and the reader is instigated to read a chaotic world in ruins under a perspective that pulverizes the subject and the narrative. Breaking with traditional literature, Antonio Lobo Nunes demonstrates a peculiar manner of reading. In this sense, it can be observed that the principal focus of the text coincides with the reader because he or she must do an archeological process of interpretation, organizing the text from through logic where the reader has to understand different discursive styles in the narrative of contemporary fiction.

**Keywords:** Photography. Memory. Discursive strategy. Arquipélago da Insônia. Antônio Lobo Antunes.

### **INTRODUÇÃO**

Fotografia e memória são dois elementos chaves para a construção da narrativa “Arquipélago da Insônia” de Antônio Lobo Antunes. O personagem-narrador tem dificuldade de expressar-se, mesmo tendo tantas lembranças arquivadas na sua memória hipertrofiada. Para não “perder” as lembranças que lhes são tão caras, remete-se à imagens, que permaneceram estáticas, sobrevivendo ao tempo. A maior insônia do narrador faz-se na consciência de saber que tanto as imagens fotografadas quanto as memórias vividas não existem no presente, pois a única forma de não esquecer é olhar ou mesmo pensar nas fotografias velhas penduradas na parede de três gerações de uma família em ruínas.



A obra “Arquipélago da Insônia põe o discurso em jogo ora da consciência ora da “falsa consciência”, pois tudo o que é dito é posto à prova, uma vez que o narrador não tem certeza de nada, logo, nós, leitores também não temos nenhuma certeza porque tudo o que sabemos passa primeiro pelo olhar metonímico da personagem principal que mostra sua maneira de ver o mundo fragmentado e é a partir desse olhar que a leitura se torna efetiva. Essa obra reflete, sobretudo, no modo de dizer, numa escritura subjetiva e, principalmente, reflete sobre o leitor que saiba compreender e saber fazer, conforme Barthes (2004), a “travessia” do texto. A estratégia discursiva incide na desconstrução da leitura linear, por meio de uma escrita automática e impressionista os sujeitos vão sendo construídos por fragmentos da memória, criando uma nova realidade. Nessa nova perspectiva de leitura a recepção, na maioria das vezes, causa incômodo no leitor, pois a lógica do texto difere dos padrões linguísticos tradicionais.

### **1. VELHAS FOTOGRAFIAS COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA**

Toda fotografia traz uma lembrança de um instante congelado no tempo. As imagens apresentadas em uma moldura estática exercita a memória individual e coletiva daqueles que temem a perda de suas referências bem como de sua(s) identidade(s). Toda imagem fotografada apresenta uma história, suscita na memória várias narrativas sobre aquelas personagens retratadas na moldura de um papel.

A primeira frase do livro “Arquipélago da Insônia” é emblemática e carrega toda a subjetividade discursiva envolvida no texto. “De onde me virá a impressão que na casa, apesar de igual, quase tudo lhe falta”? (ANTUNES, 2010, p.09). O narrador-personagem é autista e passa, para o leitor apenas “impressões” de tudo o que vivenciou, desde a infância até o presente onde se encontra confinada em um hospício. As lembranças são transportadas para o presente, estimuladas por velhas fotografias penduradas na prede da casa onde o narrador viveu. Cada imagem ganha vida nas fotografias e elas têm a função de movimentar um estado de estagnação do narrador e do próprio texto, se não fossem elas tudo estaria morto como retrata esta passagem do texto:

[...] fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai das empregadas da cozinha e da tosse do meu avô comandando o mundo, não a presença, não ordens, a tosse, um lenço saía-lhe do bolso e desarrumava o bigode, o meu pai prendia o cavalo na argola e a seguir apenas o restolhar a erva, que esse sim mantém-se seco e duro até depois da chuva, na varanda os campos que conheço e não conheço [...] (ANTUNES, 2010, p. 09)



As fotografias surgem como resíduos da memória que aguçam a imaginação do narrador, numa tentativa, sem êxito, de voltar num tempo presente. O medo de perder as referências pessoais faz com que ele se apegue em demasia às lembranças de sua família existentes apenas nas fotografias emolduradas na parede. O texto a todo instante propõe uma reflexão sobre a morte do sujeito tendo como argumento discursivo fotografias que segundo, Soulages (2010) remetem para um vestígio de uma passado envolvido por várias camadas regressivas da memória. É evidente que toda fotografia se refere a um passado “[...] mas de que passado? [...] do sujeito fotografado ou do sujeito que olha a foto? Passado do tempo ou passado do espaço? Passado da vida o ou passado da morte? (SOULAGES, 2010, p.13). Diante de todos esses questionamentos, Soulages conclui que a fotografia é “um vestígio” de todas essas possibilidades temporais, simultaneamente. O poema a seguir “Morte de sobrecasaca” de Carlos Drummond de Andrade exemplifica esta relação entre as categorias de tempo e memória:

Havia a um canto da sala um álbum de  
fotografias intoleráveis,  
alto de muitos metros e velhos de infinitos  
minutos,  
em que todos se debruçavam  
na alegria de zombar dos mortos de  
sobrecasacas.

O poema retrata a ausência e a solidão do eu poemático ao olhar para um álbum de fotografias “alto de muitos metros e velhos de infinitos minutos”. Com essa frase altamente polissêmica, as imagens ou lembranças são tantas, dando a dimensão exagerada dos “muitos metros” de estagnação. Para amplificar ainda mais os elementos semânticos do estado de languidez e ausência, os metros eram “velhos de infinitos minutos”, simbolizando um sentimento corrosivo interminável de solidão marcada pelo tempo: “infinitos minutos”.

O sujeito encontra-se numa condição irreversível de eterna angústia existencial. É dessa forma que se encontra o narrador da obra Arquipélago da Insônia, a se referir ao tempo diz “o que importa o tempo que não existe também, existe o silêncio que nem as patas do cavalo animam” (ATUNES, 2010, p. 21). As inúmeras passagens do texto, que aludem às fotografias vê-se as três gerações de uma família, sob ruínas estagnada, pois só o que existe dela são apenas os restolhos da memória que insiste, numa insônia interminável permanecer, conforme esta outra passagem no qual “as criaturas das fotografias iam surgindo do nada, platrons engomados, mantilhas fora de moda que nem no sótão se encontram, pessoas a espiolharem-se vísceras a vísceras [...] mais tempo vivo para quê [...] (ANTUNES, 2010, p. 25).





A principal tarefa do leitor é compreender o modo de dizer que o texto impõe, e este por sua vez, deve tomar consciência de como o discurso se constrói a partir de um lugar onde tudo pode ser desconstruído. A linguagem é uma construção e o escritor tem a necessidade de se construir para o outro através da escrita. A matéria do romance é construída por uma linguagem autônoma, criando, do “nada”, um mundo complexo com suas próprias leis. O leitor tem dúvida de tudo e a verossimilhança aristotélica é posta em cheque.

O que é o verossímil senão uma provável verdade na qual o leitor faz um pacto de concordância de aceitação de uma coerência verbal? Nesta obra, Antunes propõe um jogo de “verdades” delineadas pelas incertezas, pois o texto é sobrecarregado pela inexistência do sujeito simbolizado pelas fotografias que remetem à morte, uma vez que o narrador, atormentado pela memória, a todo instante lembra o leitor do elemento em branco, do nada discursivo, reforçando a ideia de que “ninguém existia, somos personagens de moldura, sorrisos confundidos com os estalos do assoalho, não existimos e, portanto, o que digo não existiu [...]” (ANTUNES, 2010, p.19).

As personagens, com exceção do narrador e de seu irmão, que também o auxilia na escritura do texto, estão todos mortos. A narrativa move-se por meio da introspecção psicológica do narrador que vive assombrado por lembranças de pessoas sem nome, nomeadas apenas como “minha mãe”, “meu avó”, “minha avó”, “o feitor”, “o ajudante do feitor”, “as empregadas da cozinha”. Os sujeitos não possuem referências são despersonalizados. Esta é a reflexão do narrador sobre si e sobre tudo que está ao seu redor.

A todo o momento a narrativa é interrompida por uma polifonia discursiva (as várias vozes que surgem nos labirintos da memória do narrador) e também pelos parênteses que complementam o texto principal imprescindível à compreensão da obra como, por exemplo, as vozes:

- O órfão
- o jardim
- o que me deu na cabeça para ti tirar do fogão?
- leva as tuas coisas para o andar de cima amanhã
- os comunistas
- leva as tuas coisas para o meu quarto amanhã
- chega cá

Aparentemente essas frases estão soltas, deslocadas do corpo do texto, mas existe uma lógica interna. São vozes que surgem no decorrer da narrativa, lembranças que soam na memória do narrador vêm e vão sem que ele possa selecioná-las. Cada uma dessas frases, assim como todas as vozes do texto, faz alusão a uma situação, a um acontecimento, a um fato.



“O órfão”, por exemplo, refere-se à voz de senhores, na ocasião da morte da mãe do narrador; “o jardim” ao referir-se ao casarão da família, vem-lhe a mente a voz da avó; “o que me deu na cabeça para ti tirar do fogão?” Esta lembrança remete-se ao pai do narrador no momento em que ele leva a mãe do narrador, uma empregada da cozinha, para o seu quarto que ficava no andar de cima daquele casarão. Por várias passagens o narrador insiste em dizer que ninguém e muito menos o que ele dizia existia.

Se ninguém existia como explicar a existência da narrativa? Nesse caso as fotografias fazem fluir a imaginação criadora porque, segundo Soulages (2010), elas remetem ao devaneio, ao inconsciente, pois não servem de provas verídicas, são apenas vestígios que,

[...] nos traz de volta o nosso eu – mas que eu? Toda foto é essa imagem rebelde e ofuscante que permite interrogar ao mesmo tempo o alhures e o aqui, o passado e o presente, o ser e o devir, o imobilismo e o fluxo, o contínuo e descontínuo, o objeto e o sujeito, a forma e o material, o signo e a imagem (SOULAGES, 2010, p.14).

As imagens suscitadas na foto remetem para um problema filosófico de representação visto por vários ângulos: primeiro, pelo ângulo do sujeito que aprecia a fruição, segundo, pelo ângulo do objeto que carrega em si os vestígios de uma existência, finalmente pelo ângulo do tempo que deixa lembranças doloridas da perda e permanência constate do passado. Essas questões indagam a relação do sujeito que se identifica ou não com o mundo no qual se vive.

O final do século XX a sociedade é marcado por mudanças estruturais que na visão de Stuart Hall (s/d) estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento—descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos — constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo.

A pessoa é reconhecida pela objetivação dentro de um mundo desumanizado. Não ter nome é o não-ser é amplificação do ser estilhaçado, marcado pela pulverização do mundo contemporâneo. O escritor é um homem de seu tempo. Dessa forma Antunes vai escrever as angústias dessa modernidade, Os excessos, as repetições do texto são aplicadas as experiências as quais o homem moderno não consegue mais criá-las, é um ser reproduzidor das eternas repetições.

A teoria crítica, conforme Barthes (2004) está sempre interessada no texto do ponto de vista do autor e nunca do leitor. A pergunta básica para uma obra literária é “o que o autor quis dizer e de modo algum [pergunta sobre] o que o leitor entende” (BARTHES, 2004, p. 29). Antunes, na sua escritura, procura desconstruir essa forma de análise, uma vez que há



ausência de trama, na narrativa, nada acontece. O que o autor disse está dito. Não há nada velado, obscuro que possa trazer profundas mudanças no transcorrer da narração.

O que poderia haver de mais comum sobre a história de uma família que antes fora rica do interior de Portugal, indo à bancarrota, só restando o abandono, a solidão e a decadência contada por um autista, um dos membros da família, que vive confinado num hospício e sente-se rodeado de fantasmas (as lembranças do passado que as atormenta numa insônia profunda). Talvez a melhor pergunta fosse *como o autor diz*. E aqui está uma possibilidade de leitura que a própria obra impõe.

Dessa forma a pergunta sobre *o que o leitor entende* poderia ser melhor explorada, pois o entendimento do leitor estaria em decifrar as “marcas” que o autor deixa para compreensão do modo de dizer, que, no caso de Antunes, difere da maioria dos textos pois a lógica é outra. A leitura é constantemente interrompida por frases, vozes, interrupções bruscas do raciocínio, para desabafar sobre o fazer da escritura, como esta passagem contida nos parênteses da narrativa: “o lápis [...] e aí estava o lápis de novo e as moscas a escaparem-se [...] agora não era a ponta da [...] borracha que batia na mesa, era o lápis completo a meditar” (ANTUNES, 2010, p.114).

A prosa de ficção contemporânea faz um trabalho de arqueologia, de interpretação, ter o domínio do sistema, do objeto culturalmente produzido, colocando diferentes elementos e ordená-los internamente é tarefa de um leitor atento às novas possibilidades de leituras. Para Foucault (2005, p. 98) “a literatura só logrou existir na sua autonomia, só se despreendeu de linguagens alheias por um corte profundo quando formou uma espécie de ‘contradiscurso’”. É nessa ideologia que incide a prosa de Antunes, optando por um discurso de ruptura do tradicional, da *continuidade*. A figura mais importante do texto é a do narrador por ser o interlocutor do discurso entre o leitor e a prosa do mundo que ocorre com a apreensão do conhecimento através da semelhança.

Segundo Foucault há quatro processos de conhecimento por similitudes: *conveniência*, *emulatio*, *analogia* e *simphatia*. No processo de *conveniência* os elementos são aproximados por contiguidade. Nessa conveniência existem elementos internos ou externos aos objetos que os aproximam. Em “arquipélago da Insônia há vários objetos que passam por este processo, por exemplo, o cheiro dos baús é lembrança da mãe do narrador; o livro de prima Hortelinda faz alusão à morte etc.

Como Dom Quixote de Cervantes, o narrador de “Arquipélago da Insônia” é visto com anormal, o louco, portanto a forma de pensamento é outra e não aquela combinatória, classificatória das ciências naturais. A identificação da loucura como libertação das amarras



sociais, significa não está preso a nenhuma estrutura de pensamento linear e nesse desejo de liberdade criadora a escritura também se rompe. A ordem da narrativa é outra, a fragmentação da realidade se dá pelo olhar do narrador que não consegue ver a totalidade das coisas, descrevendo-as pelas partes, pelo processo metonímico como Foucault descreve o quadro de Velasques. Primeiramente apresenta o raio de visão do pintor, depois dos integrantes do quadro, enfim, vai descrevendo ponto a ponto todos os elementos até formar um todo coerente, mas no caso dessa narrativa de Antunes quem deve tornar o texto coerente ou não é próprio leitor ao fazer um árduo trabalho de arqueologia para descobrir a sua lógica, o seu processo de escrituração.

## **2. A INSÔNIA DA MEMÓRIA: PERDA E PERMANÊNCIA**

A memória se apropria de objetos, de pequenos ou grandes acontecimentos para vivificar a imaginação criadora. As fotografias são elementos semióticos que trazem lembranças e delas podem servir-se com o fonte imaginária e criadora, propiciando a externalização de uma narrativa espontânea que apresenta uma dimensão utilitária ao falar sobre uma experiência vivida.

Olhar para uma fotografia é aguçar a imaginação, remetendo sempre a um passado que jamais voltará, mas que pode ressurgir, por meio dela, alguns vestígios de histórias de vidas. Nessa ótica, o romance “Arquipélago da Insônia” apresenta um narrador com uma memória hipertrofiada e esta categoria é a mais presente em qualquer romance visto que não se faz romance do tempo presente, a crônica é a escrita do por isso toda construção romanesca se reporta a um passado.

As categorias de tempo e memória são, entre outras, fundamentais para a construção e elaboração do texto literário, e em específico o romance. Jorge Luis Borges, falava, em uma conferência que a memória é a base de sua criação literária, principalmente o esquecimento, um vez que ela mesma seleciona, escolhendo suas lembranças.

Em “Arquipélago da Insônia” o tempo é suprimido por lembranças confusas, num plano onírico surrealista, havendo, nesse sentido, uma potencialização da memória como estratégia discursiva. Há um conto de Borges (1998), “Funes, o memorioso” em que a personagem Funes tem a incrível capacidade de se lembrar de tudo, de todos os detalhes do que lia ou vivia durante um dia inteiro. “Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro [...] cada reconstrução, porém, já tinha requerido um dia inteiro. [...] Minha memória, senhor, é como um despejamento de lixos” (p. 543).



Lembrar-se de tudo é possível? Como se seria necessário de mais um dia para enumerar tantos pormenores lembrados? No final do conto o narrador suspeita que Funes era incapaz de pensar pois “pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair” (BORGES, 19888, p. 545). A angústia da lembrança é a triste condição do narrador de “Arquipélago da Insônia”, pois deseja falar, descrever tantos pormenores, que sua memória julga-a importante, explodindo em uma verbalização nauseante deixando o leitor numa inquietação constante. O narrador teme o esquecimento. Sua memória hipertrofiada pelos excessos de detalhes provoca-lhe a insônia, por tantas lembranças simultaneamente,

[... ] e não se lembra das garças, as memórias que você perdeu, uma espécie de ilha[...]. Não esqueço os caules de linha azul e as pétalas verdes como não esqueço as nuvens na janela, redondas antes das primeiras chuvas [...]. lembro-me do cobertor que me deram para dormir no celeiro e dos morcegos a abandonarem as vigas numa desordem de guinchos . [...] disse que de pouco me recordo antes da herdade e não minto (ATUNES, 2010 p. 109, 178, 194, 195).

Platão atribuía a memória um lugar privilegiado, pois a reminiscências levariam o pensador “de volta ao mundo das ideias” (Zilberman, 2004, p.19). Por outro lado, o filósofo atentava para os perigos da memória, entre outros, a invenção da escrita que poderia “substituí-la”, ocasionando o “seu desaparecimento” conforme este diálogo entre Sócrates e Fedro:

Tal coisa [a escrita] tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais e não em si mesmos. Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação (PLATÃO- Fedro, 1966, p.261 apud Zilberman, 2004, p. 19).

Nesta concepção platônica, a memória e recordação são coisas distintas, contrapondo as ideias entre lembrança e esquecimento. E o que são fotografias senão lembranças que podem ser rememoradas, re-vividas pelo narrador? E são estas lembranças que servem de base para a profusão de tantas outras lembranças. É lembrança dentro da lembrança como um labirinto sem fim.

Jaques Derrida, na obra “Mal de Arquivo” (2001), apresenta uma aparente contradição dos arquivos que seriam “a forma de pulsão de destruição, a pulsão mesma de conservação” (2001, p. 32) ou mesmo “pulsão de arquivo”:

[...] 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. (DERRIDA, 2001, p. 32).



Se o arquivo implica esquecimento, o narrador de *Arquipélago da Insônia* recusa-se a esta “pulsão de morte”, mesmo sentindo-a, pois sabe da inevitabilidade da destruição de parte do arquivo existente dentro de si. E o mais chocante do sentimento de perda reforça-se na própria identidade subtraída. A narrativa caminha de mãos dadas com o *modo de fazer*, pois a metaficção contemporânea aponta para uma condição da sociedade pós-moderna no que tange à hipertrofia do texto sobrecarregado de informações perante um sujeito atrofiado de ideias inovadoras.

A crise de identidade é suplantada para o campo das artes, da literatura. A narrativa contemporânea procura desestabilizar as estruturas da narrativa tradicional. Dessa forma, o sujeito é pulverizado, fragmentado pela própria condição pós-moderna de que ele é substituído por um discurso. O papel do discurso nacional é de manter o, que Foucault chama de, “poder disciplinar” “consiste em manter as vidas, as atividades, o trabalho, as infelicidades e os prazeres dos indivíduos” (HALL, s/d, p. 42). A narrativa de Antunes é subversiva a este tipo de discurso, que insiste na permanência do *status quo*, não aceitando modelos já estabelecidos. O sujeito sente-se emparedado, um estrangeiro dentro de sua própria pátria, morto diante da realidade vivenciada sem nenhuma expectativa de mudança.

A náusea da existência, a incomunicabilidade, a solidão são temáticas que trazem uma fatalidade irreversível. A narrativa de Antunes é triste, melancólica, mas o narrador com muita divagação foge das lembranças tristes ao “brincar” com a língua. Há episódios em que diz e logo a frente diz que foi um engano, ou seja, desdiz o dito.

Para Barthes não se pode voltar a traz o que se diz se não for pelo longo processo de “acréscimo”. A isto Barthes chama de “balbucio” que “é um ruído de linguagem comparado à sequência de barulho pelos quais um motor dá de entender de estar mal regulado” (BARTHES, 2004, p. 93), significando o mau funcionamento; a isto se contrapõe àquilo que está em bom funcionamento que o autor chama de “rumor”. “*Arquipélago da Insônia*” apresenta um excesso de descrições, causando, aparentemente o mau funcionamento do texto, sob a óptica de um leitor que pode ter dificuldade em compreender o processo de construção das múltiplas formas de recepção da narrativa contemporânea.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Memória e fotografia são artifícios para a estratégia discursiva da obra “*Arquipélago da Insônia*”, tendo a figuração da morte nesses dois elementos, pois todas as personagens das fotografias estão mortas, assim como a memória remete para um passado que não existe mais. A



personagem principal não tem certeza de sua existência. Tudo o que resta naquela herdade são ruínas, espectros que povoam, e assombram a mente do narrador.

A perda da identidade do sujeito da narrativa é também suplantada para o lugar de enunciação. Portugal é visto como uma lagoa, isolado do mundo não havendo mais nada depois dela. O que é o nada senão o medo do esquecimento, do abandono? A morte aqui é simbolizada pela morte do sujeito que produz, que escreve, de acordo com Barthes (2004, p. 57) “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade a começar pelo corpo que escreve”. A linguagem assume uma autonomia sobre o autor. A morte do autor significa o nascimento da escritura.

Nesse pensamento, o modo de dizer implica a pulverização do sujeito que reflete na desconstrução da narrativa o que não deixa de ser uma forma de representação da morte em um ato do contínuo refazimento. Nessa obra, todas as rasuras e os borrões do texto são deixados para o leitor fazer a “limpeza” encontrando nas marcas discursiva do autor a chave para a leitura.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

ANTUNES, António Lobo. *O Arquipélago da Insónia* – Rio de Janeiro, Objetiva, 2010.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2ª edição. São Paulo, 2004

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2001.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. Martins Fontes- São Paulo, 2000.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 10ª edição. Editora DP&A – Rio de Janeiro s/d.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência* ((Trad. Iraci D. Polleti e Regina Salgado Campos. Senac, São Paulo, 2010

ZILBERMAN, Regina. et al. *As pedras e os arcos: fontes primárias, teoria e história da literatura* – Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2004.



## **QORPO-SANTO E BERNARDO SANTARENO: GÊNERO, SEXUALIDADE E DUALISMO**

Elaine Pereira Andreatta (PPGL-UFAM)

### **RESUMO**

O conflito existente entre o controle do corpo e sua subjetividade como representação para os conflitos sociais e sexuais tem sido temáticas recorrentes na literatura em diferentes épocas e países. Em *As relações naturais* e *A separação de dois esposos*, de Qorpo-Santo e *A confissão*, de Bernardo Santareno tal temática é recorrente possibilitando uma análise comparativa entre dramaturgos que produzem em momentos históricos diferentes e em espaços separados pelo oceano, mas que colocam em cena a voz das classes que passam pela ilegitimidade e marginalidade, as quais são riquíssimas em dualismos e questionamentos, adquirindo poder no discurso literário. Para análise das peças teatrais, buscamos Foucault, com a sua *História da sexualidade*, além de discutir os conceitos de gênero, erotismo e sexualidade apresentados também por Bataille, em *O Erotismo*. Ao realizar a leitura dos conflitos e dualismos, pauta-se na análise das personagens e suas ações relacionadas, principalmente, às máscaras eróticas que intercalam sexualidade e repressão como elementos desencadeadores de outros dualismos.

**Palavras-Chave:** Representações de gênero. Sexualidade. Repressão. Corpo. Dualismos.

### **ABSTRACT**

The existing conflict between control of the body and its subjectivity as a representation of social and sexual conflicts has been recurring themes in the literature of different ages and countries. The presence of such theme in *The Natural Relations* and *Separation of Two Spouses*, by Qorpo Santo, and in *The Confession*, by Bernardo Santareno, enables a comparative analysis between playwrights who, although separated in space and time, stage the voice of the classes that live in marginality and illegitimacy, which are very rich in issues and dualisms, acquiring power in literary discourse. In order to analyse these plays, we seek Foucault's *History of Sexuality*, and discuss the concepts of gender, sexuality and eroticism also presented by Bataille in *The Eroticism*. While reading the conflicts and dualities, this work is based on the analysis of the characters and their actions primarily related to erotic masks that intersperse sexuality and repression as triggering elements of other dualisms.

**Keywords:** Gender representations. Sexuality. Repression. Body. Dualisms.

Os escritores Qorpo-Santo e Bernardo Santareno escrevem inseridos em tempos e espaços diferentes, mas instituem em suas obras a voz que passa pela ilegitimidade e pela marginalidade, carregada de questionamentos, as quais adquirem poder no discurso literário. Os conflitos impressos na obra dos dois autores perpassam discussões relacionadas aos dualismos: sagrado e profano, bom e mau, sexualidade e repressão.

José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo, nascido em 1829, um gaúcho que ultrapassou o conservadorismo provinciano, apresenta conflitos que aparecem representados tanto em sua obra quanto em sua vida conturbada vivida em Porto Alegre, no século XIX. Qorpo-Santo teve sua trajetória marcada pela perseguição de seus contemporâneos, uma produção não reconhecida à época e uma névoa que cerca sua existência: a dúvida quanto a sua sanidade mental. No próprio apelido, dado por ele mesmo, já encontramos a dualidade vivida





entre o corpo, que carrega o carnal, o material e o desejo que esse corpo lhe impõe, assim como o santo, o espiritual e purificado, a imposição da repressão dada pelas convenções sociais e religiosidade. Parece que os desejos do próprio autor e os desejos das personagens confundem-se, no âmago de suas existências.

Bernardo Santareno, pseudônimo de Antônio Martinho do Rosário, nasceu em Santarém em 1920, vindo a falecer em 1980, em Lisboa. Era formado em Medicina pela Universidade de Coimbra, exerceu a psiquiatria e fez especialização em psicologia. Na produção de Bernardo Santareno percebemos, segundo Santana (2012), a presença constante de jogos de ironia, tendo os discursos totalitários e sacralizados como alvo constante de sua sátira. Assim, o médico especializado em psiquiatria, através de suas obras, exterioriza seu universo interno que parece ser tão cheio de contradições e questionamentos a respeito da realidade visível em um país que ainda se esmera em esconder e escamotear tipos da sociedade que Santareno divulga.

Dessa forma, os marginalizados e periféricos passam a ser parte de um universo de dramaturgia que desvela o invisível, dando voz ao indizível até então. Nesse sentido, o teatro de Qorpo-Santo e de Santareno passam a ser articuladores entre o literário e o social, relacionando texto, personagens e vozes a espaços reais e sujeitos esquecidos e calados, abafados por uma sociedade repressora e imersa em discursos repetidos.

Para entendermos melhor essa trajetória, além dos diálogos entre os autores, analisamos duas peças de Qorpo-Santo - *As relações naturais* e *A separação de dois esposos* - em confronto à peça *A confissão*, de Bernardo Santareno.

Foucault, em sua obra *História da Sexualidade I- A vontade de saber* (1994), nos faz, em suas primeiras páginas, uma pergunta crucial que contribui para a discussão da trajetória das personagens nas peças teatrais aqui analisadas: “Ter-nos-íamos nos libertado desses dois longos séculos em que a história da sexualidade deveria ler sobretudo como crônica de uma repressão crescente?”(FOUCAULT, 1994, p. 11). O próprio Foucault nos responde a seguir, dizendo que a repressão foi o modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade e que o preço para nos libertar significaria a transgressão das leis, um levantamento de interdições, uma restituição do prazer ao real. Assim, o simples fato de falar sobre a repressão da sexualidade é uma forma de transgredir deliberadamente.

Dessa forma, a discussão trazida pelas peças teatrais que aqui analisamos, traz à cena a representação de espaços que deveriam ser sagrados. Em Qorpo-Santo: a casa familiar e em Santareno: a igreja - junto à articulação do fantasma conservador ao fantasma dos desejos. É o



erótico marcando presença no texto literário em dois espaços geograficamente distantes, mas tão próximos no que concerne a uma série de costumes repressores e castradores.

Em *As relações naturais*, de Qorpo-Santo, a transgressão começa já no título, quando afirma que as relações às quais ele se refere - relações sexuais - devem ser entendidas como naturais. Nesse sentido é que tudo o que se diz natural não deve ser visto como pecaminoso ou desregrado. O mesmo acontece com *A separação de dois esposos*, algo que, na época, era considerado uma ação condenada pela moral, seja no âmbito social quanto no âmbito religioso. Além disso, a presença de um casal homossexual causa estranhamento e apreensão para o momento histórico. Já em Santareno, o título *A confissão*, ironicamente remete a um espaço religioso, de modo a reafirmar o que deveria ser deixado em segredo, em outras palavras, o que deveria ser somente confessado ao Padre, mas que ao ser transformado em texto literário, confessa a muitos o interdito, o indizível.

Em Qorpo-Santo, considerando que produz em um século em que o conservadorismo é ainda mais forte e pungente, ao final dos textos, veremos que a moral será a vencedora infalível através da consciência das personagens. Em Santareno, é importante trazer a presença da ironia que marca uma forma diferente de dizer, sem sutilidades ou vulgaridades, mas verdades ditas de forma inversa. Solange Santana, acerca de Santareno, afirma que “suas estratégias, geralmente, partem da construção de personagens que, ao invés de funcionarem como porta-vozes do modelo social vigente, apontam para a fragilidade que o permeia, agem e falam pelo avesso” (SANTANA, 2012, p. 205).

Nas peças dos dois autores temos a presença do conflito entre o controle do corpo e sua subjetividade, traduzida pelo desejo e pela ideia de promiscuidade, que não é negada, assim como os eternos conflitos humanos entre o sagrado e o profano. São dualismos recorrentes em cenas que se dividem em comédia e tragédia em Qorpo-Santo, ou se apresentam entre o drama e o trágico em Santareno. Assim, nas duas escrituras, nota-se o conflito por viver em uma sociedade que reprime novas ideias e a liberdade.

É assim que a personagem Farmácia de *A separação dos dois esposos* termina um de seus monólogos: “O bem nos conduz e nos conserva feliz! O mal ordinariamente nos faz desgraçados”(QORPO-SANTO, 1981, p. 241). Essa é a ideia que norteia toda a peça a qual traça a história de dois casais: Farmácia e Esculápio, Tatu e Tamanduá. Os primeiros são um casal convencional tomados pelo conflito de um casamento permeado pela promiscuidade, inclusive com a presença de um namorado para a esposa (Fidélis). Os segundos são os criados da casa, que demonstram atração um pelo outro, mas que não concretizam o relacionamento pela imposição das normas sociais. Assim, ambos têm em seu desfecho uma separação, com tratamentos



diferentes. Farmácia e Esculápio decidem abandonar a vida na terra para morrer e buscar, em outra vida, os prazeres que aqui não puderam ter.

Bem e mal também são duas forças presentes em *As relações naturais*, já que a personagem Impertinente transmuta-se em Malherbe. Aquele apresenta ações promíscuas e instintivas, este se afirma com falas relacionadas à busca da moral e costumes e dessa maneira a personagem convive com seu duplo. Assim como a Velha Mariposa, esposa de Malherbe parece ser a personificação do mal, que exala desejos e que no final arrepende-se de suas ações para buscar uma vida de purificação através do casamento, pois este também permite as relações naturais.

As mesmas relações naturais são permitidas pelo Padre na peça de Santareno, desde que sacramentadas pela igreja. Em seu confessorário, uma Mulher que não sabe o que fazer com seu marido, pois além de bêbado, desempregado e faltoso à família, ainda bate nela obrigando-a a praticar sexo anal. Há, nesse momento do texto, mesmo com o sofrimento da mulher que não aceita essa relação, a permissividade do Padre, pois ela está protegida pelo matrimônio, como vemos a seguir:

Confessor: Fala, abre-te comigo. Está no confessorário. O que te fez o teu marido?

Mulher: Tenho vergonha...

Confessor: Não tenhas. Lembra-te que deves fazer uma boa e completa confissão. Vá lá, eu ajudo... São coisas de sexo, de cama?

Mulher: Sim...

Confessor: Diferentes dos costumes?

Mulher: Sim...

Confessor: Compreendo. Vamos, coragem! Ele obriga-te a fazer coisas sexuais com a boca?

Mulher: Não...

Confessor: (*quase decepcionado*) Então?! (*Pausa*). Ouve, escuta, ele quer ter relações contigo por detrás?

Mulher: (choro convulsivo) Sim... quer...!

Confessor: (vitorioso) Ah, é isso! (*Pausa.*) E tu, deixas?

Mulher: Não... Mas ele bate-me, obriga-me!

Confessor: Se ele te obriga, não tens culpa, não pecas. Pronto! O que não podes é colaborar como ele, percebes? Não podes gozar com essas coisas que ele te faz. Mais alguma pecado? (SANTARENO, 1979, p. 61-62)

O Padre, como representante da ordem religiosa e dos bons costumes, como voz da repressão, coloca o casamento acima de qualquer sofrimento, mesmo que esse diga respeito à prática de uma forma de sexo não aceitável pela igreja, pois busca o prazer e não a procriação. Ainda, no aconselhamento final afirma à mulher: “Aguenta, filha, sofre com paciência. Ele é teu marido, à luz dos homens e de Deus. Aguenta, defende o teu lar” (SANTARENO, 1979, p. 62). O marido, que não é uma personagem presente, pode trazer a representação do mal,



dos maus costumes, do promíscuo, a mulher, que vê o sexo como obrigação e não como prazer, resigna-se com sua condição. No entanto, é o Padre, como confessor, que ostenta a palavra de Deus e cala a voz da Mulher sofredora pelos ideais conservadores. Em nenhum momento ele condena o marido, o que retrata uma questão de gênero importantíssima, porque o sexo é permitido ao homem em uma sociedade patriarcal. Ela não pode sentir prazer, segundo o conselho do Padre, isso a mantém na retidão.

Na cena que citamos, vemos o completo desnudamento dado pela linguagem. O Padre insiste em adentrar a vida sexual da Mulher e esta, como se sente promíscua, apela para a absolvição. Seu corpo não é visto com sua subjetividade de desejos, mas como um depósito do desejo do outro, como corpo que permite o obsceno, porque o pecado não é seu. Segundo Bataille, “a obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada” (BATAILLE, 1987, p. 14).

Nesse sentido é que os dualismos também se instalam entre homens e mulheres em ambas as peças. Gêneros opostos formam um paradoxo: estão juntos e constituem-se como casal, combinados nesse sentido, mas são seres que se fundam de imagens diferentes. Nas duas peças de Qorpo-Santo, são as mulheres que apresentam maior desejo de transgredir, enquanto o homem oscila entre a convenção e a transgressão. Por isso, Malherbe, esposo da Velha Mariposa, não pode santificar-se, pois em presença da mulher, não é capaz de assumir o bem. O mesmo acontece com Esculápio, que tem uma mulher movida pela lascívia.

Em Santareno, o Padre é a representação do masculino que recebe três personagens para a confissão: a primeira (Mulher) e a terceira (Felipa) são mulheres, a segunda (Françoise) é um transexual que está a um passo de fazer uma mudança de sexo. Homens e mulheres estabelecem a dualidade nesse sentido, pois Françoise é a representação do que não é aceitável nem compreensível para a igreja e é vista pelo Padre como homem, exigindo inclusive que Françoise use todos os adjetivos no masculino. Além disso, Santareno não mais apresenta apenas o homem branco, masculino e heterossexual como referência da sociedade europeia e ocidental, mas o transexual, colocando no centro da luz do palco a imagem que foge aos padrões de uma sociedade patriarcal e completamente machista, com outras relações de gênero e, além disso, o tipo marginalizado e esquecido que tem a possibilidade de falar.

Foucault retoma em seus estudos o triplo processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado, “como corpo integralmente saturado de sexualidade” (FOUCAULT, 1994, p. 107). Nesse sentido, funda-se a ideia de mulher histórica, pois o corpo instintivo na busca de prazer entra em conflito com o corpo social, o qual precisa assegurar fecundidade, que deve ser um elemento funcional. Na relação com os filhos, o corpo da mulher passa a ter tarefa biológica-moral.



Nas duas peças de Qorpo-Santo, as mulheres-mães possuem ações curiosas e importantes a serem avaliadas que parecem reafirmar o conceito de mulher histórica apresentado por Foucault ao tratar as relações de poder. Farmácia, na segunda cena do primeiro ato, em conversa com as filhas menores de doze anos, pergunta-lhes sobre “namorados” e “camaradas”, incentivando-as, de maneira sutil e indireta a namorarem. O conflito entre a mãe- mulher social- é estabelecido nessa cena:

MÃE— (...) Conta-me, Lídia, como está a tua camarada? E você, Idalina, há de me dizer como ficou o seu namorado; pois eu sei que já vai gostando do primo Pedrinho! Esta outra, eu sei que não namora, nem é de muitas camaradagens, por isso eu nada pergunto a ela.

IDALINA—Ora esta, Mamãe parece criança! Vejam só, sendo eu uma menina de dez anos, já hei de ter namorados! principalmente quando é certo, e eu sei, que Papai não gosta de namoros; nem de me ver junta a brincar com rapazes.

LÍDIA—E eu que ainda sou pequenina; quem faz caso de mim? Que camaradas posso eu ter?

PLÍNIA —Tem as duas bonecas! (*rindo-se*) São bem boas, porque não se zangam; não choram; não incomodam a ninguém; nem pessoa alguma se incomoda com elas.

MÃE—Vocês hoje vieram muito tralhonas, muito espevitadas! Está bom; chega; não quero mais conversar! (QORPO-SANTO, 1981, p. 235).

Farmácia aparece na cena com as filhas, com sua fala marcada com “Mãe” e não “Farmácia” ou “Mulher” ou “Ela” como em outras ocorrências. É como se deixasse de ter seu corpo carregado de sexualidade e passasse a ser apenas um corpo social. No entanto, isso não acontece realmente na peça, pois o incentivo à sexualidade das filhas, uma atitude impensável para uma mãe tradicional do século XIX, mostra o conflito vivido pela personagem. As filhas negam sua sexualidade, há nelas a consciência da imagem de mulher da época, como se fossem mais civilizadas e amadurecidas que a mulher que as cria e entendendo a sociedade como patriarcal. Por isso, ao final dessa cena, as meninas saem cantando: “A Mamãe consolar/ Vieram as três filhinhas! Mas ela tem/ zanguinhas/Que se não pode/aturar/ Assim vamos nos embora,/ a vizinha passear; Vamos ver ela/ bordar,/ Enquanto a Mamãe/ chora!” (QORPO-SANTO, 1981, p. 235).

Na música, duas palavras traduzem o conflito instaurado. A primeira é “bordar”, ação representativa e necessária às mulheres da época e que são propagadas pela vizinha e não pela mãe, pois esta lhes ensina não a bordar, mas a namorar. Outra palavra importante é “consolar” que liga ao choro do final da canção. São as meninas que consolam a mãe, são as filhas que exercem o papel de mulheres adultas, centradas, preocupadas com a vida prática. A mãe, por sua vez, carregada pelo instinto de desejo e incompletude, traduz-se em uma mulher que não pode



controlar seus instintos. Há, nesse sentido, a percepção da sexualidade, “uma espécie determinada de natureza que o poder tentaria abater ou como um domínio obscuro que o saber tentaria pouco a pouco revelar” (FOUCAULT, 1994, p. 108). Com a personagem Farmácia, não há poder ou saber que a coloquem como mãe, reprimindo seus desejos e exercendo seu papel social. Isso acontece não só na relação com as filhas, mas também na presença de seu amante Fidélis dentro da própria casa, lugar que deveria ser visto como sagrado, transforma-se em profano.

Em *As relações naturais*, a mãe Velha Mariposa afasta-se completamente da figura materna. Em algumas cenas, ela aparece como se fosse uma cafetina, a dona de um bordel na relação com as prostitutas. A transfiguração do lar é grotesca, pois ele vira um prostíbulo, desestruturando-se a ordem comum e tradicional da família. Na segunda cena do Quarto ato, Mariposa e o criado Inesperto tentam enforcar o pai na figura de um boneco, pois precisam livrar-se daquele que impeça a todos de ter as relações naturais. As filhas aplaudem a ação e comemoram:

ELAS- (*umas para as outras*) — Há de ficar pendurado! Ah! ah! ah! Há de, há de! (*Batem palmas.*) Que triunfo! Viva! Viva! Agora, maninha; já enforcamos este, havemos de enforcar também, certo grilo; e andar com as relações à vontade dos corações!

TODAS— Apoiado! Apoiado! Enforcemos tudo quanto é autoridade que nos quer estorvar de gozar, como se estivéssemos em um paraíso terreal! (QORPO-SANTO, 1981, p. 83).

No texto de Santareno, o corpo feminino aparece com a Mulher, a primeira a confessar-se com o Padre. Ela é vista como objeto, sem a presença do desejo, apenas para satisfazer os instintos masculinos. É uma imagem clara da coisificação feminina dentro de uma sociedade machista. E Françoise aparece como o corpo marginalizado, que deve ser escondido, não dito, por isso o Padre nega-se a confessá-la primeiramente porque esta entra no confessionário masculino com roupas femininas. O conflito existente não é quanto a sua sexualidade. Françoise entende-se como mulher, entende o seu corpo tendo consciência de seus desejos e de que ainda é homem apenas por ter pênis, o que ela vem falar está relacionado ao seu corpo social, que sofre diante daquilo que ela sabe ser, mas ela mesma condena. Nesse sentido, Françoise é acometida pelos dramas característicos de uma existência transgênera, como vemos a seguir:

Françoise: Sim, Padre. Eu hesitei. Entre duas mentiras escolhi a que as pessoas acham a mais verdadeira! Porque, para todos os efeitos, enquanto não for operada, sou um cidadão do sexo masculino (carea de repugnância): Está assim o bilhete de identidade, no registro civil, no registro criminal, nos avisos dos impostos...! Estou constantemente a ser traumatizada com um nome horrroso-Francisco, Francisco Caetano!- que é, infelizmente, o meu verdadeiro nome.



Claro que isto é só nos papéis; porque na vida, nos contactos pessoais, todas a gente me conhece por Françoise! (SANTARENO, 197, p. 70).

Enquanto em Santareno, a sexualidade é um fator a ser discutido, refletido, desvelado ironicamente em um confissão, em busca da absolvição do Padre, no texto de Qorpo-Santo, a sexualidade é, pois, um elemento desregrador da família.

Instaura-se, nas peças, o dualismo promulgado pelo gênero a partir das ações e imagem das personagens femininas e masculinas. Em *A separação de dois esposos*, a personagem Farmácia começa a configurar-se, aos nossos olhos, como uma mulher dominadora, instável e libertina, algo que poderia na época, ser conferido ao homem e não à mulher, como na personagem Impertinente, em *As relações naturais*. Farmácia é a dona de casa, mas também aquela que quer libertar-se dessa condição e por isso, tem atitudes levianas, reclama muito do marido pelo fato deste estar em casa o tempo todo, como conferimos no trecho:

PAI—É o dever das mulheres cuidarem de tudo quanto se acha das portas para dentro, inclusive os Maridos.  
MÃE—Também é dever dos Maridos cuidarem de todos os interesses seus e de sua Família, das portas para fora de uma casa, entretanto o Sr. está aqui metido dia e noite, sem tratar desses deveres (QORPO-SANTO, 1981, p. 231).

Já nesse momento, que é o início da peça, há o embate entre a obediência e a desobediência. Além disso, percebemos as constantes brigas do casal. A presença do desentendimento é um dos principais fatores instaurados nas três peças.

Em *A confissão*, o marido citado pela mulher que se confessa é significado de nojo, de aversão, mesmo que sustentado nos argumentos do Padre por exercer o papel de marido. Já na figura de Françoise, temos mais uma vez a imagem do homem disciplinador e autoritário que é Tony, o homem que vivia com ela e que lhe ordenava algumas ações. Além disso, é também alguém que a agride, que a trai e que, por fim, a abandona.

É a transgressão dos dispositivos de aliança tratados por Foucault (1994, p. 109), organizados em torno de um sistema de regras que instituem aquilo que é proibido e o que é permitido, aquilo que está prescrito e o que ilícito. Na instalação desse dispositivo, a transgressão torna-se uma necessidade para satisfazer o desejo.

Assim, Qorpo-Santo e Santareno trazem também a discussão relativa ao casamento: Farmácia busca o desejo e a naturalidade da sexualidade no amante e não no marido, o casamento a enoja, pois é dado como obrigação, convenção. Farmácia nega o convencional e o legítimo, buscando o mal e o profano. O mesmo acontece com as personagens Mariposa e Malherbe. Neste não há o amor como em Esculápio, mas há o preceito de lar, de casamento,



ao menos no final da narrativa, na consciência da transgressão ao que é sagrado. Françoise busca numa relação, ainda que não abençoada pelo sacramento matrimonial, a legitimidade do feminino que acaba sendo perdida quando Tony a troca por outras mulheres. A Mulher traz a representação de um casamento falido, mas ainda institucionalizado pela igreja, o que torna possível a sua absolvição. Todos eles carregam a imagem de uma sociedade e de uma igreja repressora, no entanto, em Santareno, as relações ironicamente mostram a falência dessa sociedade e a falta de respostas da igreja para os excluídos, os marginalizados, aqueles que deixam o seu corpo ser desvelado em um espaço que ele não poderia ser dito.

É na relação da dualidade dada pelo gênero que se inserem as personagens Tamanduá e Tatu de *As relações naturais*. Enquanto, naquilo que é instituído como relações naturais, homens e mulheres vivem em um espaço promíscuo e de negação das convenções, com Tamanduá e Tatu percebemos a negação das relações naturais e o respeito às convenções. Os dois, mesmo com o amor e desejo que sentem um pelo outro, preferem respeitar o que está instituído, reprimindo sua sexualidade e negando o conflito a partir dela. No entanto, em Qorpo-Santo, Tamanduá e Tatu, nomeados como animais, carregam a marca do instintivo, mas passam a ser vistos como civilizados pela sua decisão.

Em Santareno, a personagem que transgride a condição aceitável pela Igreja como gênero tem dupla denominação: Francisco e Françoise- nome dado pela condição de cristão, inicialmente, e outro que a própria personagem escolhe, pela sua condição transgênera. Nesse sentido, como afirma Bataille, “o erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (BATAILLE, 1957, p. 20).

Cabe ainda aqui pensar sobre a linguagem presente em cada uma das peças, comparando as produções dos dois autores. Em Qorpo-Santo, há um jogo de linguagem, um trabalho apurado com as palavras em um andar sobre rodas. Um jogo necessário para a época de produção dos textos, mas também se constituindo como metáforas sexuais, que garantiriam o riso. Além delas, os símbolos também são pertinentes nas peças. Em *As relações naturais*, na quarta cena, o criado entra discretamente na casa e faz comentários de seus amos no que tange às relações naturais, utilizando-se de palavras que designam objetos fálicos: espadas, facas, punhais e lanças. Em determinada cena, Malherbe utiliza uma bengala, também objeto fálico. Em *A separação de dois esposos*, o punhal utilizado por Esculápio para cometer o assassinato a um parente de Farmácia também retoma tal simbologia.

Em Bernardo Santareno, a linguagem configura-se no uso da ironia que se dá através da paródia e do dialogismo estabelecido entre seu texto e os discursos veiculados na sociedade





conservadora portuguesa. São discursos consagrados e sacralizados. O tom moralizador soa sarcasticamente na voz do confessor, como um eco, que repete o que se ouviu em anos de catequese. O dramaturgo briga com um país arraigado por valores religiosos fortes, ainda capazes de oprimir e rechaçar qualquer possibilidade de liberdade sexual. Dessa forma, é pungente em seu texto a imagem de um medo coletivo em relação a um Deus castigador. Por isso também, nos títulos de suas obras, a presença de palavras que remetem a uma cultura religiosa: “promessa”, “confissão”, “pecado”, “anjos”, “Irmã”, “inferno”, “excomungada”.

Ao teatro que discute as amarras sociais através da imagem de grupos que lutam pela liberdade, soma-se uma literatura que possui forte cunho erótico. Tal fator parece funcionar como uma forma de negar a moral e afirmar a transgressão das normas vigentes. Qorpo-Santo e Santareno brigam com espaços arraigados por valores religiosos fortes, ainda capazes de oprimir e rechaçar qualquer possibilidade de liberdade sexual.

Qorpo-Santo, mesmo sendo um escritor do século XIX, teve seu tempo acelerado, saltando décadas e encontrando-se com o português Bernardo Santareno e com outros tantos gênios da dramaturgia. É como se os discursos se entrecruzassem e formassem paródias em ambos os autores que trazem à tona dualismos seculares: espírito e carne, sagrado e profano, sexualidade e repressão, desmascarando o corpo por muito tempo escondido. É o discurso literário que torna possível desvelar a subjetividade e o erotismo ainda que discutindo interditos em busca da libertação.

## NOTAS EXPLICATIVAS

1 Mestre em Letras (PPGL/UFAM). E-mail: elaine.andreatta@hotmail.com

## REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. — Porto Alegre: L&PM, 1987.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I- A vontade de saber**. Tradução Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'água, 1994.

QORPO-SANTO. **Teatro Completo**. Guilhermino César (org.), 1981. Disponível em: [www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br). Acesso em 26/06/2011.

SANTANA, Solange Santos. **A promessa de Bernardo Santareno: quando a arte reivindica o direito à liberdade**. In: Todas as Musas, Ano 04, Número 01, Jul-Dez 2012.

SANTARENO, Bernardo. **Os marginais e a revolução**. Lisboa: Edições Ática, 1979.



## **A MEMÓRIA AMAZÔNICA NA GEOGRAFIA LÍRICA DE ASTRID CABRAL**

Enderson de Souza Sampaio (UFAM)

*A poesia é memória. E a imagem que ela dá a ver e a ouvir através das palavras nos alimenta de valores poéticos e nos permite a interpretação. (Vera Casa Nova, p. 274).*

153

### **RESUMO**

Este trabalho tem por objetivo apresentar uma leitura das obras *Torna-viagem* (1981), *Visgo da terra* (1986) e *Rês desgarrada* (1994), da poetisa amazonense Astrid Cabral. Nesta pesquisa investiga-se como se apresenta na lírica astridiana a arquitetura memorialística amazônica, uma vez que, a poesia de Astrid Cabral reconstrói uma imagem da geografia nacional/local “Manaus”, mas também retrata a geografia estrangeira, “Estados Unidos e Líbano”. Nesse sentido, concebe-se a memória como uma intersecção contínua que se localiza exatamente no ponto de articulação entre o sujeito, o espaço e o tempo (SENA FILHO, 2014). A partir da fruição dos textos, procura-se comprovar como a produção literária da escritora é expressiva e reveladora do contexto amazônico, já que seu discurso poético muito nos revela sobre a natureza, os personagens e a cultura desta região. Dito isto, busca-se ressaltar como se apresenta a relação entre Astrid Cabral e o ambiente amazônico em seus textos. Para tanto, considera-se que, a lírica da poetisa é um passaporte introspectivo através da memória que releva lembranças do tempo de outrora, da infância. Dessa forma, adotam-se como pressupostos teóricos as contribuições de Perrot (1989), Soares (2008), e Sena Filho (2014) que abordam questões pertinentes acerca da relação entre memória e obra literária.

**Palavras-Chave:** Astrid Cabral; Poesia; Memória; Amazônia.

### **INTRODUÇÃO**

Nesta pesquisa investiga-se como se constrói em Astrid Cabral a arquitetura memorialística amazônica de sua poesia, uma vez que a poetisa contempla Manaus em suas líricas. **Investiga-se**, portanto, três obras que tomaremos como expoente do que se chamará aqui de poética astridiana. As respectivas obras são: *Torna-viagem* (1981), *Visgo da terra* (1986) e *Rês desgarrada* (1994). A partir da leitura dos livros procura-se comprovar como a produção literária de Astrid Cabral é expressiva e reveladora do contexto amazônico. Seus textos poéticos muito nos revelam sobre a natureza, os personagens e a cultura de uma região tão complexa como a Amazônia. A lírica astridiana é um passaporte introspectivo através da memória do eu-lírico que releva lembranças do tempo de outrora, da infância.

### **ASTRID CABRAL – A MUSA DO CLUBE DA MADRUGADA**

O Clube da Madrugada foi originalmente a primeira proposta de renovação da expressão literária local. O Clube da Madrugada foi criado ao amanhecer do dia 22 de novembro de 1954, na praça *Heliodoro Balbi*, mais conhecida como Praça da Polícia. Márcio Souza, em *A expressão amazonense do colonialismo ao neocolonialismo* lembra que



o movimento tinha como objetivo “o desejo de renovação e da saída do academicismo que reinava nas letras amazonenses acontece com o surgimento do Clube da Madrugada em 1954” (SOUZA, 2010, p. 45).

De acordo com (Kruger, 2002), o nome Madrugada de acordo não só com a hora em que foi fundado o novo grêmio literário, como também significava, de modo figurado, o surgimento de um novo dia para a cultura do Amazonas. Um novo dia, em que o passado de atraso, conforme o pensamento daqueles jovens fosse enterrado. Ou seja, Astrid Cabral é uma das vozes mais representativas da literatura amazonense. Ela participou do movimento artístico e cultural intitulado Clube da Madrugada (CM). A escritora foi à única mulher a participar do clube. Dessa forma, cabe a Astrid o título de musa dos clubistas. Noutros termos, “além da inserção de um discurso poético e percepção feminina, a obra de Astrid Cabral instaura, no contexto da poesia madrugada, uma dicção mais intimista, reveladora de uma sensibilidade pungente e inquieta” (TELLES, 2005, p. 15).

A escritora emerge no universo literário com a publicação de *Alameda* (1963), livro que comporta um total de vinte contos, os quais foram muito bem recebidos pela crítica especializada. Nesse sentido, Leão (2011), considera a poeta como sendo a primeira ficcionista amazonense. Sendo que, no Amazonas antes dela apenas uma mulher havia publicado obra literária. Trata-se de Violeta Branca com “Ritmo de inquieta alegria”.

### **LITERATURA DE AUTORIA FEMININA – UMA POÉTICA DA MEMÓRIA**

A estética memorialística de Astrid Cabral nos remete para uma sensibilidade própria do ser feminino. É através dessa estética que a autora mostra o mundo da natureza e da cultura sempre evocando aspectos do espaço-tempo. De acordo com Michelle Perrot (1989), os modos de registros das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade e o mesmo ocorre com seu modo de rememoração, da montagem propriamente dita do teatro da memória. Sendo assim, nesses termos se inscreve a produção poética astridiana. Ainda conforme Perrot, no teatro da memória, as mulheres são sombras tênues.

Rememorando as palavras de Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade*, é possível relatar que o processo de recordar não constrói nem anula o tempo, e acrescenta que, “ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além, ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol. Realiza uma evocação” (1994, p. 59). Essa evocação que é provocada e estimulada pela memória que reconstrói o passado com os olhos do presente.



## **TORNA-VIAGEM - A GEOGRAFIA DA MEMÓRIA**

Na apresentação de *Torna-viagem*, Ivan Junqueira observou que, embora os motivos do livro sejam os lugares, o espaço, portanto, sua apreensão se dá pela memória, ou seja, pelo tempo. *Torna-viagem*, menos que terrestre, é um livro marítimo. Dito isto, pode-se perceber na obra a recorrência de um transitar por outras geografias, paisagens e países são revelados e revisitados pela memória do eu-lírico. O lirismo astridiano faz o leitor conhecer através da palavra, ou seja, da literatura outras culturas. Tudo isso é possível porque a matéria que permeia a tessitura dos textos astridianos é a memória, elemento substancial e revelador.

Em *Torna-Viagem*, o poema XXXIV evidencia um acontecimento cotidiano de uma mulher que vive sobre os auspícios da cultura e tradição oriental. Neste poema, Astrid Cabral rememora tal cena com um olhar de uma estrangeira que vê o outro aprisionado pelas pulseiras de algemas e escondida pelas máscaras de cobre que lhe escondem o rosto.

A mulçulmana  
embuçada nos panos  
da noite cúmplice  
pulseiras de algemas  
máscaras de cobre  
cobrindo o rosto  
forasteiro no bar  
saboreia com gosto  
o sorvete de rosas  
fruto proibido.  
(CABRAL, 1998, p. 124).

Em *Torna-viagem* como a própria metáfora do título da obra assinala, a questão fundamental liga-se ao tempo em que a poetisa esteve em viagem pelo Oriente. Trata-se de um retorno através da memória na qual o eu-poético convida o leitor a se aventurar. Aqui o eu-lírico funciona como um agente de viagem.

## **VISGO DA TERRA E A GEOGRAFIA PROVINCIANA DO AMAZONAS**

No livro, *Visgo da terra* (1986), os poemas contemplam a geografia local/regional da Amazônia. O estado e a cultura do Amazonas são apresentados ao leitor, mas precisamente a cidade de Manaus. A obra revela uma perspectiva diferente de perceber a realidade local. Trata-se, sem dúvida, de um novo olhar sobre o tempo e o cotidiano, ou seja, uma tentativa bem sucedida de recuperação do passado para construir o presente. Dito noutras palavras, *Visgo da Terra* é uma obra em que a Astrid Cabral celebra a memória dos seres e das coisas que povoaram a paisagem do que fora à Manaus de sua adolescência.



Esta obra está organizada em três grandes blocos: “seres, água e terra”. Os primeiros dois blocos representam os elementos naturais, ou seja, a natureza e seus elementos. O terceiro mostra os seres que povoam o espaço amazônico. Aqui o passado é revisitado por intermédio direto da memória. Os tempos de outrora e a infância que não voltam. Em três veios temáticos (terra, água e seres) derrama-se uma memória, ao mesmo tempo, dolorosa e aliviada.

Lembremos então o que diz (SENA FILHO, 2014) sobre a investigação de poemas memorialísticos: “A arte, na gênese do seu processo de criação, isto é, em sua multiplicidade criadora e expressiva, incorpora, ainda que inconscientemente, o patrimônio sócio-histórico-cultural composto pelas lembranças do artista” (p. 11).

Ainda sobre a memorialística Marilena Chauí lembra que:

o modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recortador, ao trabalha-las vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e como lembra, faz com que fique o que signifique (apud SOARES, 2008, p. 5).

Diferente dos outros livros de Astrid Cabral, em *Visgo da terra* predominam os poemas longos, de versos também dilatados, o que lhe acentua o caráter meditativo e o amadurecimento da voz lírica. Os animais, as plantas, os rios, todo o mundo amazônico se exhibe em closes irretocáveis, em imagens da memória.

Neste livro a expressão poética de Astrid Cabral se dá por meio da relação da escritora com o mundo amazônico e seus elementos. Essa relação não é intrínseca, de alguém que se sinta parte desse universo. Mas, antes de tudo é uma relação extrínseca, de uma observadora sensível que observa à distância esse ambiente. A poetisa contempla essa realidade com os olhos da memória. Sua preocupação com a terra, a presença da água, do rio como símbolo da profundidade, aliada a uma aguda percepção da existência, são reveladoras de um telurismo com ressonâncias intimistas, permeado por uma forte carga subjetiva e intensa densidade poética (TELLES, 2005, p. 16-17).

Ainda no dizer de Telles Astrid Cabral, uma das raras vozes femininas, surgida no bojo do Movimento Madrugada, trabalha com a substância impalpável da memória. Ou seja, A memória é um rio em que a poetisa pesca essas fraturas, esses lampejos de um tempo naufragado. Esse tempo pode ser observado no poema Selo d’água onde é perceptível enxergar no fazer-poético de Astrid as reminiscências da memória. O poema mostra a preocupação do eu-lírico com o meio ambiente, os elementos naturais: a água, a terra e o rio como símbolo da profundidade.



Como a retornar de um reino  
de sombras, saí do rio  
peixe interino enrolada  
de limo e escamas d'água.  
Mais que a pele, mais que os pelos  
a alma de medo molhada!  
O mergulho na corrente  
foi-me foice, faca, fio  
líquida navalha rente  
ao pescoço, pulso fugidio.  
Sobrou-me o sombrio segredo  
selo da morte na carne  
Oh! garra gume de gelo!

(CABRAL, 2005, p. 76).

### **RÊS DESGARRADA – ESTADOS UNIDOS, CULTURA E MEMÓRIA**

No tocante a *Rês desgarrada* (1994), pode-se dizer que é um convite à viagem por outra cultura, por uma civilização diferente. Nesta obra, o eu-lírico ressalta tempos em que percorreu os Estados Unidos, mas precisamente, Chicago. Mais uma vez, Astrid Cabral empresta o passaporte ao leitor para que este possa viajar por outras geografias conhecendo e descobrindo através de sua poesia um mundo que não é o dela, uma aventura por uma cultura alheia. Nesse sentido, é perceptível também a temática do exílio que permeia alguns os poemas deste livro.

Sendo assim, pode-se dizer que *Rês desgarrada* (1994), também nasceu do mesmo impulso de *Torna-viagem*: compreender outra cultura, nesse caso, a cultura Americana.

O poema-título, *Rês Desgarrada* reflete de modo muito particular esse aspecto que a poética astridiana revela em muitos de seus poemas, a compreensão de outras culturas, outras civilizações:

Pois em Chicago, amigos,

sou rês desgarrada.  
Agarra-me sim, danada  
a nostalgia da ex-boiada.

Carga pesada esta saudade  
dos pastos brasis  
onde os bunitis sambam  
à carícia da brisa.

Perde-se meu ser rural  
tão tropical nesta urbe  
labirinto de pedra e vidro  
sob o cilício do frio.

Oceanos de chão e tempo  
cercam-me gélidos, cegos.



Neles, sem sossego navego  
e nau sem rumo quase afundo.

– Vaca na balsa, rês desgarrada –

(CABRAL, 1998, p. 330).

Astrid Cabral publicou *Torna-viagem* em (1981). Trata-se de livro que possui um parentesco com *Rês desgarrada* (1994), uma vez que ambos retratam culturas diferentes. No primeiro há um retorno a diferentes paisagens do Oriente, vários países são revisitados, num verdadeiro passeio memorialístico. Já o segundo retrata as paisagens gélidas e de concreto dos Estados Unidos.

Vejamos outro poema de *Rês Desgarrada*:

Varro os degraus das escadas  
deste paço imperial  
circundado de colunas.  
Mas é no abstrato barro  
de outro hemisfério  
junto a raízes bem fundas  
que estão plantados meus pés.  
(CABRAL, 1998, p. 331).

Este poema revela a saudade que o eu-lírico sente de sua terra natal, onde *estão plantados meus pés*. Ou seja, pode-se perceber clara alusão a temática do exílio que se faz presente nesse outro hemisfério, nesse espaço diferente. Dessa forma, o livro *Rês Desgarrada* pode ser considerado como sendo uma fotografia particular dos Estados Unidos. Imagem essa, captada pelos olhos atentos e sensíveis duma escritora estrangeira, que vê e registra em (54) poemas: outra geografia, outro clima.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nisto e por tudo isto, conclui-se que é pela memória que Astrid nos convida a viajar por sua poesia. Esse artifício funciona como sendo um passaporte para a viagem por culturas diferentes. Noutras palavras, a geografia da memória faz com que leitor e o eu-lírico viajem em concomitância no vasto mundo da literatura.

No dizer de Pinto (2009), a poesia de Astrid Cabral é mesmo toda feita dessa matéria que se forma na memória, sedimentada pelo tempo. E por tudo isto, Astrid Cabral revela em suas poesias uma sensibilidade digna do ser feminino. Isto dito pode-se afirmar que a produção poética de Astrid Cabral está em constante diálogo com a memória, mas precisamente, trata-se de um mergulho no leito obscuro do tempo, de onde recolhe os fragmentos de lembranças, os cacos do passado, reminiscências de sua infância são todos materiais que compõem a tessitura de seus versos.



## REFERÊNCIAS

- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CABRAL, Astrid. *Alameda*. 2ª Ed. Manaus: Governo do Estado do Amazonas; Valer, 1998 (Série Coleção Resgate 8).
- . *De déu em déu; poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- . *Visgo da Terra*. Organização Tenório Telles. 3ª edição. – Manaus: Editora Valer / Governo do estado do Amazonas / Edua / Uninorte, 2005.
- LEÃO, Allison. *Amazonas: natureza e ficção*. – São Paulo: Annablume; Manaus: FAPEAM, 2011.
- PERROT, Michelle. “Práticas da Memória Feminina”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 8, n. 18, ago/set.1989, p. 9-18.
- PINTO, Zemaria. *O Texto Nu – Teoria da literatura: gênese, conceitos, aplicação*. Manaus: Editora Valer, 2009.
- . *O conto no Amazonas*. – Manaus: Editora Valer, 2011.
- SENA FILHO, José. *Olhares em movimento: cinema e cultura na Amazônia marajoara*. – Belém: Editora Açaí, 2014.
- SANTOS, Lucinéia Rodrigues dos. *Astrid Cabral: poesia e cartografias da memória*. 2009. 122 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Cascavel, 2009.
- SANTOS, Pablo Edgardo Monteiro; PÁSCOA, Luciane Vieira Barros. *Reflexões sobre a produção do Clube da Madrugada através dos Suplementos Literários e Artísticos do Amazonas: o caso do Caderno Madrugada em O Jornal – 1961-1966*. Revista Eletrônica Aboré Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo - Edição 03/2007 ISSN 1980-6930.
- SOARES, Angélica. *A marginalização social das mulheres na poesia de Silvia Jacintho e Astrid Cabral*. Rev. Let., São Paulo, v.48, n.1, p.37-51, jan./jun. 2008.
- SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo*. 3ª edição. Manaus: Editora Valer, 2010.
- KRUGER, Marcos Aleixo Frederico. Verbetes publicado originalmente no Estado do Amazonas em Verbetes. Organizado por Santos, F.J. & SAMPAIO, P.M. 2002, p. 49 e 50.
- TELLES, Tenório. *Fortuna crítica: Tenório Telles. Mais que uma sensibilidade feminina*. Disponível em: <http://www.Jornal da poesia.jor.br/acabral06.html>. Acesso em: 08/05/2014





## **CRÔNICAS MANAUARAS: PARA ALÉM DOS AFETOS JORNALÍSTICOS**

Esteban Reyes Celedón (DLLE-UFAM)

### **RESUMO**

160

É unânime que sem jornal não há crônica; o jornal e a crônica têm algumas bases em comum, como por exemplo, falar do tempo presente, do agora, da cidade. Em Manaus não é diferente. Os manauaras também se acostumaram a ler as crônicas em jornais. Contudo, o sucesso é tão intenso que se faz necessário passar do jornal ao livro. O objetivo deste trabalho é apresentar e analisar algumas crônicas contemporâneas de três ilustres amazonenses: Milton Hatoum, Tenório Telles e José Aldemir de Oliveira. Pretende-se evidenciar as características de três tipos diferente de crônicas: ficcional, poética e urbana. A metodologia será de pesquisa e leitura da fonte primária, bem como das bases teóricas referentes à crônica. Este trabalho faz parte do grupo de pesquisa “A crônica brasileira: dilemas, paradoxos e soluções de um gênero moderno” certificado pela UFAM desde 2011.

**Palavras-Chave:** Crônicas urbanas; Crônicas manauaras; Milton Hatoum; Tenório Telles; José Aldemir de Oliveira.

### **RESUMEN**

Es unánime de que sin periódico no hay crónica; el periódico y crónica tienen alguna base en común, por ejemplo, hablar de este tiempo, del ahora, de la ciudad. Manaus no es diferente. Los manauenses también se acostumbraron a la lectura de las crónicas de los periódicos. Sin embargo, el éxito es tan intenso que es necesario pasar del papel para el libro. El objetivo de este trabajo es presentar y analizar algunas crónicas contemporáneas de tres amazonenses ilustres: Milton Hatoum, Tenório Telles y José Aldemir de Oliveira. Se pretende evidenciar las características de tres tipos diferente de crónicas: ficcional, poética y urbana. La metodología será de investigación y lectura de las fuentes primarias, así como de la base teórica de la crónica. Este trabajo forma parte del grupo de investigación "La crónica de Brasil: dilemas, paradojas y soluciones para un género moderno" certificado por la UFAM desde 2011.

**Palabras-Clave:** Crónicas urbanas; Crónicas manauenses; Milton Hatoum; Tenório Telles; José Aldemir de Oliveira.

### **INTRODUÇÃO**

A palavra crônica tem sua origem no grego, “khrónos”, que pode ser traduzida por tempo. A partir de “khrónos” surgiu a palavra “chronikós”, “relacionado ao tempo”. Já no latim havia a palavra “chronica” que definia um determinado tipo de gênero literário que fazia o registro de acontecimentos históricos. A crônica existe como gênero literário desde a Idade Antiga como podemos constatar na Bíblia, como registro de eventos ocorridos.

Com a invenção da imprensa no século XIX a crônica passou a retratar a realidade social, a política, os costumes e o cotidiano, sendo difundida em jornais e folhetins da época. Foi publicada pela primeira vez em 1799 no Journal de Débats em Paris. Dessa maneira, escritores usavam as crônicas para registrar os fatos contemporâneos de modo literário ou



jornalístico. Essa característica coloca as crônicas entre esses dois gêneros; além disso, o cronista inclui um toque próprio adicionando em seu texto elementos como ficção, fantasia e criticidade. Utilizando uma linguagem simples, oral, informal, coloquial e espontânea para aproximar o leitor, ela requer de seu autor técnicas apuradas de jornalismo e de literatura.

Para Milton Hatoum:

A crônica é uma breve visão da realidade elaborada pela literatura. Pela mão de um escritor. É quase como uma breve aparição. É uma espécie de poesia do cotidiano. É o momento lírico do cotidiano. Mas nesse momento lírico cabe tudo. Cabe a política, cabe a sua visão sobre as coisas, sobre o tempo. A crônica tem mais força quando transcende o tempo presente, se transformando numa janela aberta para outros voos e outras viagens. (CULT, 2013)

Hoje, a crônica faz parte de toda grande cidade. Nossa Manaus conta com um número significativo de cronistas que, a cada semana, nos agraciam com seus textos, seja em jornal e/ou Internet. Alguns são manauaras; outros do interior que adotaram a capital amazonense como lar; há os que aqui nasceram, mas que, por motivos diversos, hoje, olham e escrevem desde a distância. O que aqui mais nos interessa é a existência exitosa deste gênero híbrido (literário/jornalístico), o qual nos presenteia com sublimes manifestações impressas e/ou digitais disponíveis para o bom apreciador da literatura curta manauara.

## 1. A CRÔNICA MANAUARA

Se bem a crônica nasce no jornal, como dissemos antes, com o decorrer do tempo, ela vai invadindo ou se apropriando de outros meios de comunicação em massas, até chegar hoje à internet, passando pelas revistas, livros e rádio. Em Manaus, a crônica, com o surgimento da Rádio Difusora, também passou a ser ouvida na voz do seu fundador, Josué Cláudio de Souza (Itajaí, 1910 - Manaus, 1992). Para o conhecimento dos mais novos e lembrança dos mais experientes manauaras:

A Rádio Difusora do Amazonas foi ao ar pela primeira vez no dia 24 de novembro de 1948. No primeiro dia, Josué anunciou: “Está no ar a Rádio Difusora do Amazonas, estação ZYS-8, a mais poderosa da planície e a mais querida de Manaus, operando na frequência de 4.805 kilociclos, ondas intermediárias de 62,40 metros”.

...

Desde a inauguração da rádio, Josué Pai, como chegou a ser conhecido, passou a ler a sua crônica diária. Ao meio-dia, de segunda-feira a sábado, acompanhando as badaladas do sino da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Manaus parava para ouvir a ‘a Crônica do Dia’. (D24AM, 2010)



Também podemos considerar como crônica o livro de Mário Ypiranga Monteiro (Manaus, 1909-2004) *O Espião do Rei* (Crônica histórico-novelasca), editado por primeira vez em Manaus no ano de 1950, com segunda edição revisada e ampliada, a cargo da Editora Valer, em 2002. No site do Centro Cultural Povos da Amazônia, a página dedicada a Mário Ipiranga nos informa que:

"O aspecto social e urbanístico de Manaus, em princípios de 1820, era muito diferente do atual que constitui a área da cidade velha. Podemos jurar que, daquele período, nada mais resta para ser mostrado aos curiosos de velharias históricas. Vamos, portanto, antes de relatarmos os sucessos que aqui tiveram lugar, por ocasião do reinado do enxundioso Dom João VI, levar o leitor a conhecer os trechos mais pitorescos da Barra. Pitorescos, dissemos nós? Talvez sim, mas não precisa ninguém chasquinar dessa pretensão honesta do escritor. Como todo burgo em formação, o de São José da Barra do Rio Negro possuía as suas curiosidades, dignas de registro".  
(POVOSDAMAZONIA)

Poucos anos depois, é publicado o livro *Matadores de Esperança* do advogado e escritor Aristófanes Castro, editado por Sérgio Cardoso & Cia. Ltda., na própria Manaus, no ano de 1958 – há uma edição de 1966 -. Apesar de que o autor apresenta o livro como uma coletânea de contos, podemos lê-los como crônicas da época. E assim, poderíamos relacionar muitas outras publicações, do passado século, que se encaixam na definição de crônicas e que foram escritas nesta cidade de Manaus.

No século XXI, com a divulgação da Internet, podemos encontrar, neste meio de comunicação, inúmeras crônicas manauaras. O interessante é que, são os próprios leitores que cobram dos cronistas uma edição impressa em livros, como nos revela o escritor Milton Hatoum numa de suas entrevistas (YOUTUBE, 2013).

E por falar em Hatoum e em livros de crônicas, passamos à segunda parte deste trabalho, onde falaremos de três cronistas da região que têm em comum o fato de escreverem em jornal e depois terem publicado algumas crônicas selecionadas.

## **2. CRONISTAS MANAUARAS**

### **2.1 MILTON HATOUM**

Começamos, então, por Milton Hatoum, cidadão manauara nascido no ano de 1952, escritor e um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea, ensinou literatura na Universidade Federal do Amazonas e na Universidade da Califórnia, em Berkeley. Autor de diversas obras, entre contos, romances, crônicas, poesias, críticas, traduções, obras infanto-juvenis, além de parcerias como a que fez com o escritor e filósofo Benedito Nunes no livro



*Crônicas de duas cidades*. Teve seu trabalho reconhecido por diversas premiações na área literária (como o prêmio Jabuti). Atualmente vive em São Paulo há dezesseis anos.

*Um Solitário à Espreita* é seu último livro, lançado em 2013 pela Editora Companhia das Letras. A obra reúne noventa e seis crônicas que foram publicadas em jornais e revistas nos últimos dez anos. O volume é dividido em quatro partes – dança da espera; escorpiões, suicidas e políticos; adeus aos corações que aguentaram o tranco; e, dormindo em pé com meus sonhos.

Entre esses textos, vários têm um viés mais literário. Como o autor menciona na nota introdutória, seus textos “podem ser lidos como crônicas, contos ou breves recortes de memória. Não poucas vezes o gênero literário depende da expectativa do leitor.” (HATOUM, 2013, p.8).

A crônica como gênero literário possui a característica de ser um resultado da visão pessoal e particular do cronista diante de um fato qualquer. Entre os temas que Hatoum discorre nesta obra têm-se língua e literatura, a realidade, a memória e os afetos.

Conhecido por misturar experiência, memórias e ficção com o contexto sociocultural da Amazônia em seus romances, Hatoum também aplica essa mistura nas crônicas.

Eu não tive tempo para escrever crônicas. Até que recebi um convite da revista *Entre Livros*. Antes eu não havia sido convidado para escrever crônica na imprensa. Crônicas esparsas sim, mas não periódicas. Nesses dois anos [2005-7, período de duração da revista] fui um cronista regular. Nem todas as crônicas da *Entre Livros* foram selecionadas. Eu privilegiei as mais literárias, que têm relação com a memória, com a ficção. Crônicas inventadas. Eu tirei algumas políticas e até me arrependo. (CULT, 2013)

Hatoum justifica o título do seu último livro, “porque no fundo o cronista é um observador à espreita. O cronista é aquele que olha com atenção e tenta explicitar o que viu” (CULT, 2013).

Quando Mariana Marinho, da Revista *Cult*, pergunta a Milton Hatoum sobre o episódio narrado na crônica “Um solitário à espreita”, que dá nome ao livro, se “de fato aconteceu?”, o escritor responde:

“É um pouco verdade. Mas só um pouco. Porque a verdade da literatura está no texto. Você acreditou?...”

Então é isso. Em qualquer texto ficcional a verdade é aquilo que poderia ter acontecido e não exatamente o que foi. Ando muito por São Paulo e por onde vou eu observo muito. Vamos dizer que essa crônica reflete um pouco dessas observações. Os diálogos são consequência de coisas que ouvi aqui e ali e que juntei e dei uma forma pessoal e literária. A crônica não é estritamente verdadeira no sentido de que não aconteceu exatamente assim. Aconteceu assim na minha cabeça. Mas fiquei contente que você tenha caído na minha armadilha...

Mas o leitor tem que se deixar levar por isso. Esse é o pacto entre o leitor e o texto falado por Umberto Eco. Se você não acreditar naquilo e naquele momento, então, não vale.” (CULT, 2013).



O trabalho do escritor é um verbo que se conjuga na primeira pessoa do singular, é uma atividade solitária. “No livro, há também textos pessimistas, uma herança machadiana e roseana. Sou um escritor sem ilusões” (CULT, 2013), afirma Hatoum, e continua:

eu roí uma pupunha para reescrever. Passei meses reescrevendo as crônicas e depois fiz a seleção. Deu um trabalho do cão. As pessoas dizem que a crônica é um texto simples, mas não é. Essa leveza é uma leveza que passa pelo crivo da linguagem. Não dá para escrever uma crônica cifrada, hermética, difícil. (CULT, 2013)

164

Hatoum, assim como outros cronistas, afirma que a crônica pode ser ambígua, nem sempre é real, às vezes pode ser muito ficcional:

Essa ambiguidade entre o real e o ficcional está sempre presente na literatura... “você sempre paga um dízimo ao real”... O que importa é essa ambiguidade. É o que poderia ter acontecido...  
As crônicas são basicamente ficcionais. Por isso o leitor não deve ligar essas informações a minha biografia. (CULT, 2013)

Como podemos constatar, as crônicas de Milton Hatoum são basicamente ficcionais; memórias sim, mas memórias inventadas.

## 2.2 TENÓRIO TELLES

Tenório Telles nasceu no dia 2 de setembro de 1963, às margens do rio Purus, numa localidade chamada São Tomé. É licenciado em Letras (1989), com habilitação em Língua Portuguesa, pela Universidade Federal do Amazonas, onde também bacharelou-se em Direito, em 1996. A 26 de outubro de 2001 tomou posse na Academia Amazonense de Letras, ocupando a cadeira N.º 16. (TELLES, 2009). Também é dramaturgo, crítico literário e pesquisador; faz anos que publica toda semana suas crônicas, fazendo das mesma um resumo do cotidiano do manauara, seus personagens, histórias, de uma forma irônica e poética, principalmente poética.

*Viver* é seu primeiro livro exclusivamente de crônicas, publicado no ano de 2011 pela editora Valer, onde trabalha, já está na sua terceira edição. Traz uma belíssima apresentação de Zemaria Pinto que abre o livro de 24 crônicas, sendo *Viver* a primeira delas. Na ocasião da primeira edição, o jornal D24am publicou uma elogiosa matéria, a qual reproduzimos em parte, a segui:

‘Viver’, o mais recente trabalho de Tenório Telles, é uma coletânea de escritos do poeta. São crônicas plenas de humanidade e esperança de um mundo mais justo. Humanista por natureza, Tenório tece frases como: “Foste abandonado [cachorrinho], a exemplo do que ocorre com tantos outros bichos e seres humanos. Vivias na condição de tantas crianças que habitam as ruas deste país”. Espirituoso, o escritor compartilha sua sabedoria e



sensibilidade com os leitores, produz textos, levando a induções acerca de sua visão do mundo e dos homens, seus pontos de vista claros e decentes, suas críticas ferrenhas e sensatas ao que ocorre em sua cidade, seu Estado e seu país. (D24AM, 2011).

A obra mais parece um tratado ético em forma de poesia. Sem dúvida é a cara do seu autor. À diferença de Milton Hatoum, nas crônicas de Tenório Telles podemos ver expressada a posição real do autor, sim ficção, com paixão do real, com esperança de um real mais justo, ético e poético.

Em 2013, aparece o segundo livro de crônicas do autor (do poeta, daquele que é apaixonado pela vida). Trata-se de *Renovação*, mais uma obra editada pela Valer, em Manaus, claro. Desta vez, a apresentação (ou Acontecimento) traz a firma do poeta Elson Farias, que antecede as crônicas selecionadas, sendo *Renovação* a primeira delas.

Em 23 de julho de 2013, por ocasião do lançamento do livro *Renovação*, o jornal A Crítica de Manaus publica: “Em sua nova obra, Tenório reúne 38 crônicas que foram publicadas, ao longo de 15 anos, em jornais locais. São reflexões sobre a vida e os acontecimentos cotidianos, ilustradas pelo artista Humberto Rodrigues”. (A Crítica, 2013). E continua com uma declaração do autor:

“O livro está sendo preparado há mais de dois anos e trata das transformações que todo mundo vive no dia a dia, no trabalho, na vida familiar. Traz também temas sociais. Coincidentemente aconteceram esses fatos todos no País que têm como expressão mais evidente essa ideia de mudança. O que acontece no Brasil é um anseio de renovação da juventude, dos povos com relação à sociedade, aos governantes, as formas de representação política, aos partidos. Então, de repente, a crônica que dá título ao livro simboliza, de alguma maneira, esse momento que estamos vivendo”, comenta Telles. (A Crítica, 2013).

As reflexões do poeta misturam o momento de mudanças pelo qual está passando a sociedade brasileira, com as mudanças na vida do próprio autor:

A obra coincide, também, com período de transições do próprio autor. “Tive que recomeçar, aos 48 anos de idade, uma nova história, num outro espaço, em outra realidade, e isso me causou, em princípio, um receio muito grande, mas que foi fundamental. Não existe vida sem transformação, sem coragem, e não existe o futuro também sem um gesto de ousadia e de negação do passado”, pontua Telles. (A Crítica, 2013).

O poeta, à semelhança do primeiro livro de crônicas, faz da sua obra, da sua estética, uma arma para combater a injustiça, a falta de ética, o pessimismo. Como um dom Quixote do século XXI, sai do seu refúgio, armado com sua poética, para viver a justiça, para cantar a ética da vida, porque,



“A literatura está dentro da vida e não existe escritor isolado do mundo, alheio e indiferente aos fatos. Todo autor vive uma relação de diálogo com o mundo, uma relação tensiva na qual colhe ensinamentos e aprendizado”, comenta. (A Crítica, 2013).

Desta maneira, podemos constatar a possibilidade de outro tipo de crônicas, tão estéticas quanto as ficcionais, trata-se das crônicas poéticas de Tenório Telles.

### 2.3 JOSÉ ALDEMIR

Como terceiro exemplo de cronista/crônicas manauaras, damos a palavra ao amazonense José Aldemir de Oliveira: “quero ser apenas uma voz na cidade entre muitas que aqui se fazem ouvir” (Oliveira, 2011, p.11). Professor titular da Universidade Federal do Amazonas desde 1986; dedica seu tempo a estudar a cidade; é o líder do Núcleo de Estudos e Pesquisas das Cidades na Amazônia Brasileira - NEPECAB. Além do trabalho acadêmico, José Aldemir continua suas reflexões urbanas no seu tempo livre (ou inventado), escrevendo maravilhosas crônicas quinzenais no jornal D24am. Algumas destas aparecem na seleção publicada em 2011, também pela editora Valer, com o título de *Crônicas de Manaus*. “Da janela diante dos olhos, a chuva passa, a cidade move-se e acomete-lhe o passado” (OLIVEIRA, 2011, p.19). Professor de geografia, um homem apaixonado pela cidade, dedica 21 crônicas a Manaus; esta primeira parte traz o título de “Lugar”. A segunda parte é dedicada a sua gente (manauaras ou não); são 22 crônicas que falam de personagens anônimos, sem os quais Manaus não seria Manaus; esta parte chama-se “Gente”. Para concluir, o livro nos oferece três sublimes declarações de amor; com o nome “Amores”, porque Manaus não é apenas uma, é múltipla, como múltiplos são os amores do cronista pela cidade que o acolheu.

Assim como a personagem de Memória de sabores, sétima crônica, todos os textos “conversam sobre o dia a dia na cidade grande, as dificuldades, as mudanças, as esperanças perdidas e os sonhos realizados.” (OLIVEIRA, 2011, p.23). Na visão do autor, “a cidade corresponde a uma imagem simbólica que pode ser relacionada às várias dimensões dos sentidos. As cidades cheiram o que nos possibilita identificar partes pelo seu aroma dando conteúdo aos lugares como espaço dos aconteceres” (OLIVEIRA, 2011, p.25).

O cronista anda a ermo pela urbe à procura desses aconteceres com a finalidade de encontrar a vida nesse espaço de concreto. Porque a cidade é mais do que sua arquitetura, suas ruas e avenidas, é sua gente, é sua vida: “é necessário reinventar a cidade para a vida” (OLIVEIRA, 2011, p.28). A crônica relata um instante da cidade, um instante dessa gente, um instante de memória, de emoções, de sentimentos: “Um tempo que não é apenas cronológico, mas um tempo vivido que contém nossas emoções e sentimentos.” (OLIVEIRA, 2011, p.29).



Ou seja, as crônicas de José Aldemir nos revelam a vida, seja falando da cidade (prédios e ruas), seja falando da sua gente. Onde há prédios, ruas e gente, há vida, há cidade. Porque cidade sem vida é cidade fantasma, e estas últimas não têm crônicas nem cronistas. Se há vida, haverá um cronista para desvendar algum instante sublime, mesmo na periferia, mesmo quase na área rural, num lugar “rurbano” (OLIVEIRA, 2011, p.46), um lugar meio campo e meio cidade, se há vida haverá crônica. A cidade é vida, e como tal é um encanto, pois “Tu és todo os cantos o lugar de encantos” (OLIVEIRA, 2011, p.53).

E assim nos deparamos com outro tipo de crônicas, as que eu chamaria de crônicas tipicamente urbanas, as que nos falam de um instante da urbe, da vida na cidade grande, da paixão pelo lugar do movimento acelerado, dos encontros e desencontros, as crônicas de José Aldemir.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Como pudemos observar nos três momentos trazidos aqui, este gênero híbrido chamado crônica nos surpreende com vários tipos de relatos: ficcional (ou memória inventada), poético (ou tratado ético redigido em versos) e propriamente urbano (crônicas urbanas). Sabemos que há outros tipos de crônicas, com suas características específicas; assim como também sabemos que há outros cronistas que nos falam do dia a dia manauara. Nossa intenção, desta vez, foi, a modo de exemplo, apresentar, de uma maneira rápida, as obras de três cronistas contemporâneos, que têm em comum a paixão pela vida, por Manaus, pelas letras e pela publicação de seus textos, não só em jornais ou internet, como também em livros. Pois a boa crônica se perpetua no livro, para além dos afetos jornalísticos.

### **REFERÊNCIAS**

A CRÍTICA. Tenório Telles lança coletânea de crônicas 'Renovação'. Manaus: 23.jul.2013. Disponível em: [http://acritica.uol.com.br/vida/Manaus-Amazonas-Amazonia-Tenorio-Telles-coletanea-cronicas-Renovacao\\_0\\_961103934.html](http://acritica.uol.com.br/vida/Manaus-Amazonas-Amazonia-Tenorio-Telles-coletanea-cronicas-Renovacao_0_961103934.html). Acesso em: 04.abr.2014.

CULT. Revista Cult: Milton Hatoum, um cronista à espreita. (entrevistado por Mariana Marinho). Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/07/milton-hatoum-um-cronista-a-espreita/> Acesso em: 10.mar.2014.

D24AM. Manaus lembra o radialista Josué Cláudio de Souza. 20.nov.2010. Disponível em: <http://www.d24am.com/amazonia/historia/manaus-lembra-o-radialista-josue-claudio-de-souza/11400>. Acesso em: 31.maio.2014.

D24AM. Tenório Telles apresenta novo livro na Saraiva MegaStore. Manaus: 12.jul.2011. Disponível em: <http://www.d24am.com/plus/literatura/tenorio-telles-apresenta-novo-livro-na-saraiva-megastore/28858>. Acesso em: 23.mar.2014.





HATOUM, Milton. Um solitário à espreita: crônicas. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

HATOUM, Milton. Milton Hatoum, página do autor. Disponível em: <http://www.miltonhatoum.com.br/> Acesso em: 10.mar.2014.

OLIVEIRA, José Aldemir de. Crônicas de Manaus. 1ª. ed. Manaus: Editora Valer, 2011.

POVOSDAMAZONIA. O espião do Rei - 1950 e 2002. Disponível em: <http://www.povosdamazonia.am.gov.br/marioypiranga/java/includes/07.html>. Acesso em: 31.maio.2014.

TELLES, Tenório. Renovação. 1ª. ed. Manaus: Editora Valer, 2013.

TELLES, Tenório. Viver. 3ª. ed. Manaus: Editora Valer, 2014.

TELLES, Tenório. Blog do escritor Tenório Teles. 2009. Disponível em: [tenoriotellesblog.wordpress.com](http://tenoriotellesblog.wordpress.com). Acesso em: 28.mar.2014.

YOUTUBE. Livros 60: Um solitário à espreita - Milton Hatoum. (entrevistado por Rodrigo Simon). Publicado em: 30.jul.2013. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=o2b7nFLkL\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=o2b7nFLkL_4). Acesso em: 26.mar.2014.



## **LIBERTAÇÃO SOCIOPOLÍTICA DE CABO VERDE NA POESIA DE GABRIEL MARIANO E VERA DUARTE**

Everton Vasconcelos Pinheiro (UFAM)  
Rita Barbosa de Oliveira (DLLP-PPGL-UFAM)

169

### **RESUMO**

O presente trabalho propõe-se a investigar o fator social na poesia de Gabriel Mariano e Vera Duarte, poetas de Cabo Verde, no processo de libertação sociopolítica dessa nação em dois poemas. Divididos periodicamente, o primeiro nome citado representa, em sua obra, a etapa da busca pela independência e as questões ligadas à opressão ditatorial, enquanto a segunda, representa, também em sua obra, o tempo de liberdade pós-colonial do país, que agora possui problemas diferentes. A fundamentação teórica usada nesta pesquisa baseia-se principalmente nas obras *Literatura e sociedade*, de Antonio Candido e *A teoria do romance*, de Georg Lukács, assim como em outros autores, cujas teorias e postulações colaboram e corroboram os argumentos aqui tecidos, construídos por uma metodologia sócio-histórica e qualitativa.

**Palavras-Chave:** poesia cabo-verdiana, libertação sociopolítica, Gabriel Mariano, Vera Duarte, nacionalismo.

### **ABSTRACT**

The present paper proposes the investigation of the social factor in the poetry of Gabriel Mariano and Vera Duarte, Cape Verde's poets, on the process of socio-political liberation from this nation in two poems. Periodically they are divided in: the first poet represents in his work the stage of the seek for independence and the questions about dictatorship's oppression, while the second represents, also in his work, the freedom's time after country's colonial age that at this moment it has different kinds of problems. The theoretical foundation used in this research is based mainly on works *Literatura e sociedade*, by Antonio Candido and *A teoria do romance*, by Georg Lukács, as much as in other authors of whom the theories and postulations collaborate and corroborate the arguments here woven, built by a socio-historical and qualitative methodology.

**Keywords:** capeverdian poetry, sociopolitic liberation, Gabriel Mariano, Vera Duarte, nationalism.

### **INTRODUÇÃO**

Este artigo faz parte dos resultados parciais desenvolvidos no trabalho de pesquisa e investigação literária do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal do Amazonas. Na fase em que se encontra esta pesquisa, foram feitas as análises dos poemas *Carta de longe*, de Mariano, e *Desejos*, de Vera, nos quais são salientados de modo crítico os valores sociais, ou seja, a poesia é empregada não apenas como processo artístico destinado a pessoas que dela possuem conhecimento especializado, mas também como arma contra o sistema político e denúncia sobre a situação em que cada um dos poetas se encontra. A semelhança entre o lirismo de ambos se dá não somente pela temática sociológica, mas também pela figuração poética utilizada, tal como a impressão da unidade do povo com a natureza.



## 1. SOBRE A PESQUISA

Apresenta-se o percurso da pesquisa, assim como outros pormenores que merecem citação. Inicialmente, o corpus da pesquisa, bem como o tema, foi estabelecido através da leitura de uma antologia de poesia africana em língua portuguesa. Assim os dois poetas, cujas obras são objeto desta pesquisa foram eleitos. Posteriormente, notou-se a dificuldade em fazer uma análise estilística, mais genérica, para que pudéssemos depreender características mais pessoais de cada autor, e ainda a marca que os põe no mesmo ambiente, a saber, a literatura cabo-verdiana. Sobre a obra da poetisa Vera Duarte, por ser contemporânea, há muitos ensaios, exegeses e comentários da parte de pesquisadores da literatura de Cabo Verde. No entanto, sobre a obra de Gabriel Mariano, por ser mais antiga, e tendo esse autor já falecido, foi um tanto difícil encontrar referências. Um agravante para a extração de material deste autor foi o fato de que o poema utilizado na análise da pesquisa fazia parte de um dos primeiros livros do autor. Depois de certas pesquisas na internet, descobrimos um e-mail da Secretaria da Biblioteca Nacional de Cabo Verde, que na verdade, era a Biblioteca Pedro Veiga, da Universidade de Letras na cidade de Porto, em Portugal. A moça responsável pelo setor, respondeu-me gentilmente e enviou-me digitalizado o livro que já não é mais editado e/ou publicado. Respondi à funcionária expressando meu agradecimento, pois recebi, então, o livro propriamente em mãos, *12 poemas de circunstâncias*, de Gabriel Mariano, de 1965.

É também importante explicar qual foi o foco da pesquisa ao fazer esta equiparação literária entre a poesia criada por Gabriel Mariano e Vera Duarte. Vimos anteriormente, na seção histórica, que os dois artistas tiveram a mesma formação superior, Direito, mas em épocas diferentes. A função que cada um desempenhou para a sociedade e construção nacional de Cabo Verde foi de certa forma paralela. Ora, Gabriel Mariano, sendo juiz em Portugal e em outros países africanos colonizados pelos portugueses, não obteve frutos notórios por este caminho, todavia, em sua literatura, conquistou força para os movimentos políticos de libertação da sua época, juntamente com seus correligionários claridosos, mais tarde regionalistas. Vera Duarte engajou-se na carreira jurídica com destaques aos direitos humanos, tendo em vista a situação social do seu país. E por isso o tema de sua obra aponta para essa característica, a preocupação com o país. Apesar de serem de épocas diferentes e, de certa forma, distantes, os dois convergem para a preocupação com temas sociais do país, Mariano um pouco mais pendente para as questões políticas libertárias, e Duarte um pouco mais para a vertente governamental, o que no fim se liga ao mesmo tema. Através das análises poéticas realizadas no texto de cada poeta, observa-se que os momentos históricos configuram focos divergentes no contexto, mas



convergentes no fator social nacional. Gabriel escrevia não somente pela arte, mas pelo forte sentimento de nacionalidade que o motivava a criar, e também para veicular o protesto à dependência e ao colonizador. Vera escreve pelo amor à sua nação, pela perspectiva de avanço socioeconômico de Cabo Verde livre, conquistado a sangue e suor. Eis os dois momentos, o pré-independente, de revolta e militante, e o pós-independente, de edificação de um povo e de denúncia social. O que se poderia esperar de um povo que apesar de ter recebido a língua portuguesa como herança, resiste todos os dias contra esta mesma por representar a marca do domínio do colonizador? Os cabo-verdianos são pessoas determinadas a formarem suas identidades sobrepujando os vestígios lusos, o que pode parecer impossível, tendo em vista o modelo de vida que também ficou enraizado em grande parte no país. Contudo, a reafirmação do nacionalismo é uma constante na poesia de Cabo Verde.

## **2. PARTE DA HISTÓRIA DA NAÇÃO ESCRITA PELA POESIA - GABRIEL MARIANO**

O poema a ser analisado possui referência histórica. Gabriel Mariano narrou poeticamente um episódio vivido por ele e os claridosos nos tempos em que a ditadura salazarista os impedia de disseminar a arte literária como arma de protesto.

Em um artigo à revista *Latitudes*, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, um velho amigo de Gabriel Mariano dos tempos de Liceu, a saber, Nuno Álvares de Miranda, faz referência ao poeta, lembrado com saudoso respeito e intimidade.

As ideias que de Mariano escutava, acerca da sua exaltação do mestiço caboverdiano, retomavam o que ele já defendia, quando ainda fazíamos os dois na Ilha de São Vicente o liceu. Mais esclarecidos agora, naquilo que descortinávamos, era de virmos então estando a ganhar apetrecho de nos permitir debater com sustentação os problemas de actual ou constante vigência, qual fosse a linha empreendida na exaltação do papel do homem na história, na sua relação com o meio social e, assim, as abordagens que fazíamos então implicando o caboverdiano, enquanto produto e a um tempo criador de suas próprias circunstâncias para sobreviver, nas ilhas sáfaras e sem recursos de maior. (MIRANDA, 2002, p.55).

Este comentário se refere à época de universitário de direito, visto que tanto Nuno quanto Gabriel, além de terem estudado juntos no liceu em São Vicente, estudaram juntos na graduação de Direito na Universidade de Coimbra. O artigo acolhido na *Latitudes* foi publicado no ano da morte de Mariano, uma homenagem perfeitamente condizente com o compromisso deste poeta com a sua pátria, arte e crença. Miranda ainda cita que Mariano tinha ávida apetência pelas causas sociais, pela elucidação das origens, da consolidação do seu povo como nação original entroncado da África pelo fato de que o homem cabo-verdiano vem



“já trazendo por destino ser oprimido por direitos de herança, de privilégios, restrições de casta, de classe, raça ou nação”. (Miranda, 2002, p.56). É clara a elevação dos propósitos do poeta que durante toda sua vida louvou sua origem com a reverência telúrica que tem sido lembrada pelos seus contemporâneos, testemunhas do lirismo apaixonado pelas “ilhas da sua dor”, como Mariano chamava Cabo Verde.

Essa paixão é observada no poema se que transcreve a seguir:

Carta de Longe  
Carta de longe lembrando  
a dispersão dolorosa.  
Carta de Boston América  
de Jorge Pedro Barbosa

Eram quarenta e só quatro  
em Cabo Verde ficaram.

Tinha Brasil Argentina  
tinha Dakar-Senegal.  
América vinha primeiro  
já nos obscuros caminhos.

Já nos obscuros caminhos  
da encruzilhada inicial  
Já insinuando por perto  
Brasil Dakar-Senegal.

Tinha Guiné Moçambique  
Angola veio e depois  
Macau Timor Venezuela  
Goa Brasil São Tomé  
e dos quarenta só quatro  
em Cabo Verde ficaram;

Caminhos brandos para quem  
os pés já sangram doridos  
ainda os meninos os pés  
os pés já sangram doridos.

Ô meus destinos inquietos  
no inquieto mapa do mundo,  
Eram quarenta e só quatro  
em Cabo Verde ficaram.  
(MARIANO, 1965, p.1)

Esse poema possui sete estrofes, sendo a 1ª. com 4 versos, a 2ª. com 2 versos, a 3ª. e a 4ª. com 4 versos, a 5ª. com 6 versos, e a 6ª. e, a 7ª. com 4 versos; métrica imperfeita ou irregular, predominante a redondilha maior, 7 sílabas poéticas e rima irregular. As consonâncias dramáticas se estabelecem pela repetição de “r” e do “s”, que juntos, dão aspecto contristado quando ocorre sua leitura declamatória. Em alguns versos, combinam ainda o som de “m”, que confere tom



choroso, contribuindo para a atmosfera melancólica e de desabafo no poema. As palavras e frases que se repetem: *Dakar-Senegal; Brasil, Dakar-Senegal; Brasil, Argentina; Eram quarenta e só quatro, em Cabo Verde ficaram; Os pés já sangram doridos; Já nos obscuros caminho*, formam um ritmo truncado, de intervalos respiratório, de certo modo, curtos, como num choro, com elevação de tons nas sílabas tônicas. Essa ideia é reforçada pela cadência tonal do início dos versos, quando encadeados em pares, dando efeito de confissão melancólica e chorosa. O fato de predominar a redondilha maior pode representar a valorização da literatura oral.

Do ponto de vista social e histórico, "Carta de longe lembrando/ a dispersão dolorosa./ Carta de Boston América/ de Jorge Pedro Barbosa", o poema constitui-se, de fato e curiosamente, de uma carta, de autoria e enviada por Jorge Barbosa, de Cabo Verde, em algum período do exílio de Mariano em Moçambique, e que foi publicada em 1965, no livro *12 Poemas de Circunstância*. *Carta de Longe* remete à lembrança dos tempos em que o poeta Gabriel Mariano estudou em um Liceu chamado Gil Eanes cujo reitor e professor era seu tio, Baltasar Lopes. Mariano e mais o grupo que com ele estudava passaram pelo período dos exílios, em que os menos afortunados eram levados para outros países.

"Eram quarenta e só quatro/ em Cabo Verde ficaram." Os quarenta citados no poema são todos os que faziam parte do movimento liderado por Baltasar Lopes e Jorge Barbosa, os estudantes do liceu que fizeram parte da turma de Mariano. Nestes, havia um grupo de personalidades que viriam a ser famosos em Cabo Verde. Entre eles, Amílcar Cabral, o criador do PAIGC (Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde); outros futuros poetas como: Teixeira de Souza, Abílio Duarte, João Manuel Varela (João Vário) etc. No liceu Gil Eanes, os alunos e os professores criaram a *Claridade*, uma revista literária de ensaios, poemas e contos, que na grande maioria das vezes tinham o propósito de protesto político. Os restantes do grupo de quarenta são anônimos, ou no mínimo não se tornaram tão famosos quanto os outros. Mais tarde, Gil Eanes seria o centro da resistência ao colonialismo e ao fascismo salazarista.

"Tinha Brasil Argentina/ tinha Dakar-Senegal./ América vinha primeiro/ já nos obscuros caminhos.// Já nos obscuros caminhos/ da encruzilhada inicial/ Já insinuando por perto/ Brasil Dakar-Senegal.// Tinha Guiné Moçambique/ Angola veio e depois/ Macau Timor Venezuela/ Goa Brasil São Tomé/ e dos quarenta só quatro/ em Cabo Verde ficaram". Todos foram espalhados pelos lugares citados no poema, conforme a suposta carta de Jorge Barbosa. Alguns alunos bem-nascidos puderam ir estudar em outros países por conta do exílio proveniente dos protestos expostos na revista *Claridade*. Época do movimento Claridoso, que durou de 1936 a 1957. Após Mariano formar-se em Direito na Universidade de Coimbra, ter



trabalhado como juiz em Portugal, enfim retornou a sua terra natal, Cabo Verde, em 1950. Só então é que, com Jorge Pedro Barbosa e outros, criou o jornal *Restauração*, o *Suplemento Cultural* e o *Boletim Cabo Verde*. No entanto, esses jornais foram considerados subversivos, e Gabriel foi deportado outra vez, agora para Moçambique, em 1957.

“Caminhos brandos para quem/ os pés já sangram doridos/ ainda os meninos os pés/ os pés já sangram doridos.// Ô meus destinos inquietos/no inquieto mapa do mundo”. Mariano declara seus sentimentos a respeito da “dispersão dolorosa”. Ele se refere aos caminhos brandos para ele que naquele momento, mesmo exilado em Moçambique, estava em segurança, mas que desde menino seus pés já sangravam pela força opressora, e que até hoje sangram por não poder lutar por sua terra natal. Na última estrofe, ele novamente retrata a situação triste de seu destino incerto, viver de lugar em lugar, de exílio em exílio, no inquieto mapa do mundo.

“Eram quarenta e só quatro/ em Cabo Verde ficaram”. O poeta finaliza o texto com a reafirmação, agora compreendida, dos quarenta. Com base nas pesquisas realizadas, supõe-se dos quatro que ficaram, três foram: Amílcar Cabral, Jorge Barbosa e Baltasar Lopes. Em 1965, Gabriel Mariano publicou seu livro e nele estava o poema *Carta de Longe*. Outro poema desse livro relata poeticamente sua estada obrigatória em Moçambique, *Vela do Exílio*. *Carta de Longe*, porém, faz a retrospectiva da carreira do autor até a época inicial, aos primeiros passos de sua vida de protesto em forma de poesia, e deve ser compreendida no texto como se Jorge Barbosa estivesse informando e indagando sobre o paradeiro dos outros colegas do liceu, o destino conhecido de cada um que pudesse lembrar. O fato de Gabriel inserir esse poema como o primeiro do livro sugere que ele, Gabriel, junta a escrita de Barbosa à sua escrita poética para também informar e indagar sobre o destino dos amigos que foram penalizados por terem se unido pela reivindicação da independência do país.

### 3. A LUTA SOCIAL PERMANECE - VERA DUARTE

Uma das marcas desta poetisa é a voz da mulher acompanhada de figuras referentes à natureza, a analogia da vida humana com a da natureza, não somente plantas ou animais, mas elementos, terra, água, ar, sol, entre outros.

Vera define muito bem seu foco poético ao falar sobre o início de sua carreira na literatura em uma de suas muitas entrevistas. Neste caso, à *Revista Crioulo*, da USP, em 2008:

Quanto às atividades de caráter social, devo dizer que seja a situação da pobreza, seja a violência contra as mulheres e, em menor escala a



discriminação racial, cedo chamaram a minha atenção e comecei a desenvolver algum ativismo social nesses domínios desde os meus tempos de liceu, chegando a produzir com outros colegas um programa de rádio de intervenção. A par da minha carreira profissional, tenho desenvolvido ampla atividade social e cultural, sendo membro de várias organizações ligadas aos direitos humanos, a mulher e a cultura. (DUARTE, 2008, p. 3).

Observa-se que, mais que focos na obra de Vera Duarte, esses temas que a autora elege estão relacionados com sua visão de mundo. Vera se preocupa com questões dessa natureza desde sempre, inclusive, ela própria afirma que seu lirismo representa a emoção, “uma escrita de emoções”, considerada como “um amor altruísta, solidário e ecumênico”. (DUARTE, 2008, p. 6). A poetisa relata nesta entrevista as experiências em casos que ela acompanha cotidianamente em seu ofício de jurista e voluntário relativos às questões de direitos humanos. Ela chega a citar que sua posição na Comissão Nacional para os Direitos Humanos e Cidadania tem lhe proporcionado ferramentas para lutar a favor da educação, direitos humanos, cidadania, promoção da família, da saúde e justiça, assim como lutar contra a pobreza, a violência contra a mulher e para conquistar a atenção do governo para o atendimento a deficientes, presos e imigrantes. Suas causas são, tão somente, as causas do povo.

Simone Caputo Gomes, pesquisadora da cultura cabo-verdiana, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. da USP, cita, em *Cabo Verde - Literatura em Chão de Cultura*, que um dos livros de Vera, *Arquipélago da Paixão*, possui “uma poesia intimista, de vivências intensas, de experiência de mulher, de exaltação de sentidos”. (GOMES, 2008, p.243). A pesquisadora de línguas e literaturas faz um ensaio sobre o lirismo na obra supracitada de Vera, na qual salienta os aspectos formais concatenados aos poéticos, depreendendo a partir disto a assertiva de que, sendo este livro o segundo, o amadurecimento é notório, tanto na escrita, quanto na estrutura, forma e sobretudo no emprego subjetivo da paixão, no sentido mais literal da palavra, pela terra natal e suas causas. Gomes inicia o capítulo em que fala do *Arquipélago da Paixão* dizendo que Vera Duarte presenteia a todos com mais um livro de poemas, destacando os processos de elaboração dos poemas.

Apresentamos a seguir um dos poemas desse livro:



Desejos

Queria ser um poema lindo  
cheirando a terra  
com sabor a cana

Queria ver morrer assassinado  
um tempo de luto  
de homens indignos

Queria desabrochar  
— flor rubra —  
do chão fecundado da terra  
ver raiar a aurora transparente  
serr'bera d'julion  
em tempo de são joão  
nos anos de fartura d'espiga d'midje

E ser  
riso  
flor  
fragrante  
em cânticos na manhã renovada  
(DUARTE, 2001, p. 22)

Poema com quatro estrofes, sendo a 1ª e a 2ª com três versos, a 3ª com sete versos e a 4ª e última com cinco versos. Em versos livres, com métrica variada, com versos brancos, isto é, não há rima. Um dos recursos sonoros que a autora usa é a presença muitos “r”, sendo estes desinências de verbos no infinitivo. Essa consonância exprime aspirações que remetem a choro, a soluços de pranto, que revelam o estado em que o eu-lírico se encontra. Há ainda a presença da primeira pessoa do verbo querer: “*Queria*” é usada no início das três primeiras estrofes, e na última, ela finaliza o querer com o “*ser*”, como objetivo de alcançar o que deseja, a partir disto, compreendemos o título. Outro recurso usado, agora fônico/lexical, é a presença de palavras grafadas em crioulo cabo-verdiano. Ela usa o termo “*r'bera d'julion*”, lugar onde viveu sua infância, Ribeira de Julião; também há o termo “*d'espiga d'midje*”, espiga de milho, o produto principal de consumo das pessoas nativas de Mindelo, na região da ribeira onde ela nasceu e viveu sua infância.

O poema *Desejos* remete a um momento da infância completamente relacionado à vida adulta da autora, que se dedica à defesa dos direitos humanos em sua terra natal. A temática principal do livro *Arquipélago da Paixão*, onde se encontra o poema *Desejos* é a mulher. Marcada pelas experiências que, como antes havia citado, presenciou quando criança, a gama de sentimentos, que se estendem desde os ruins e dolorosos aos agradáveis e de devaneios que a mulher cabo-verdiana experimenta.



“Queria ser um poema lindo/ cheirando a terra/ com sabor a cana”. Vera refere-se à beleza de sua época de infância. Nascida em São Vicente, na cidade Mindelo, morou próximo a uma ribeira, em crioulo cabo-verdiano, *R’bera d’Julion*, em que a agricultura local era baseada no plantio de milho e cana-de-açúcar. As belezas naturais do lugar são representadas, no poema, pelas imagens da terra, água, natureza e o gosto da cana. Os turistas que lá visitam declaram e reforçam a beleza do local.

“Queria ver morrer assassinado/ um tempo de luto/ de homens indignos”. Nesta mesma cidade, havia um porto, e a ribeira referida anteriormente deságua no mar. Inclusive, Mindelo é conhecida em Cabo Verde como cidade “Porto”, daí vem a crítica inferida na segunda estrofe de *Desejos*. No tempo da infância de Vera, navios estrangeiros de vários países, não só europeus, passavam pelo conhecido “Porto”. Levavam consigo muitos homens e mulheres cabo-verdianos com propostas de empregos melhores, ilusões de retorno após a melhora de vida e, como relatam os próprios moradores daquela época, não retornavam mais. O destino dos que de lá saíam era nunca mais voltar, uns por falta de recursos, outros por se tornarem cativos dos patrões e empregos. Neste mesmo trecho, Vera declara que deseja ver morrer os promotores da indignidade, injustiça social, e desigualdade. Apesar de Cabo Verde agora ser um país independente e democrático, a igualdade não alcança a todos, sobretudo as classes subalternizadas. O desejo de libertação social é categórico nesta segunda estrofe.

“Queria desabrochar/ — flor rubra — do chão fecundado da terra/ ver raiar a aurora transparente”. Algo comum entre as mulheres de Mindelo é garra, força de vontade e habilidade que precisam ter para lidar com a vida. Como é dito na terceira estrofe, o desabrochar da flor rubra, marca o amadurecimento corporal e intelectual da mulher e sua delicadeza em meio às dificuldades de sobrevivência. Nos versos três e quatro, quando fala “do chão fecundado da terra”, tende a revelar primeiramente a relação de conhecimento do povo com a prática agrícola, comum em Mindelo, já que se planta o milho e a cana; e “ver raiar a aurora transparente” nos leva a crer que o amanhã que se espera, não somente pela autora que neste caso representa a mulher natural de Mindelo, mas por todos os homens do país, isto é, o dia seguinte, ou o futuro, será limpo, claro, translúcido, será feliz. O “raiar o amanhã”, em suma, representa um novo tempo, renovado e livre.

“Ser r’bera d’julion/ em tempo de São João/ nos anos de fartura d’espiga d’midje”. Nos três últimos versos da terceira estrofe, Vera faz a figuração do que também gostaria de ser, nesta parte do poema, a Ribeira de Julião no mês de junho, quando há a festa da colheita do milho, época de fartura de comida. Visitantes de outros países e até mesmo das outras ilhas do Cabo Verde se maravilham com as festas realizadas em Mindelo no meio do ano. Muitos



dizem ser uma festa sincrética religiosa, na qual misturam os batuques nativos de religiões africanas com os santos católicos. Contudo, o objetivo de festejar, regozijar e aproveitar o tempo de abundância alimentar, deve-se a que em outubro vem à seca, período em que a terra não produz, provocando fome nos moradores da Ribeira. A autora se reporta à alegria intensa vivida na fartura do milho, tempo de fartura para o povo da região de Julião, em Mindelo.

“E ser/ riso/ flor/ fragrante/ em cânticos na manhã renovada”. A autora finaliza o poema fazendo a referência do seu desejo final, retomando o significado contido nas estrofes anteriores concluindo na última. Ser o riso, a alegria, a flor fragrante é ser mulher integralmente bela, perfumada e apreciada. Na situação de uma manhã renovada em cânticos, novamente ela faz alusão à alegria, festejada por cantos que esperam por um amanhã melhor. As mulheres de “Porto”, da região de *R’bera d’Julion*, esperam por isso.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como conclusão parcial desta pesquisa, reitero o tema principal da investigação: a literatura cabo-verdiana, representada pelas letras de Gabriel Mariano e Vera Duarte como desejo de libertação sociopolítica nacional. O fator social analisado como parte da estrutura lírica da poesia de Duarte e Mariano requisitou ao pesquisador uma análise apoiada em outros métodos que, neste caso, foram o histórico, o biográfico e o temático. Portanto, no atual estágio da investigação nos levam a concluir que, na poesia cabo-verdiana de Gabriel Mariano e Vera Duarte, as condições sociais de épocas diferentes, mas de cunho similar, os impulsionou ou impulsiona a escrever sempre visando à libertação do povo, do ponto de vista político ou social, quer de causas já passadas quer de causas resultantes das já superadas, e que a poesia de Cabo Verde representa a defesa de uma jovem nação por parte de artistas e intelectuais que nasceram nesse país.



## REFERÊNCIAS

DUARTE, Vera. *O arquipélago da paixão*. Mindelo: Artletra, 2001.

DUARTE, Vera. *Entrevista - Vera Duarte*. In: *Revista Crioula*. São Paulo : USP, vol.3, maio, 2008.

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

GOMES, Simone Caputo. *Literatura cabo-verdiana em língua portuguesa e processos identitários no arquipélago e na diáspora*. In: SOUZA, Carla Monteiro de... [et al]. *Estudos de linguagem e Cultura Regional: vertentes poéticas e linguísticas*. Boa Vista : EDUFRR, 2013, p.35-55.

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

MIRANDA, Nuno Álvares de. *Lembrando Gabriel Mariano*. In: *Revista Latitudes*. Natal : UFRN, vol.16, dezembro, 2002, p.55-56.



## **À LUZ DE UMA HISTÓRIA REINVENTADA: MEMÓRIA E MONUMENTO NA TESSITURA POÉTICA DE LUIZ BACELLAR**

Fadul Moura (PPGLA-UEA)

Segundo a abordagem fenomenológica de Paul Ricoeur (2008), memória e esquecimento são duas categorias que interagem de tal maneira a realizar uma sistematização das lembranças, permitindo que elas sejam recordadas à luz da carga afetiva depositada em cada evento. A memória é um ato de resistência; o esquecimento, por sua vez, um apaziguamento da ação da memória. Nos interstícios de suas atividades encontra-se o elemento que se manteve conservado em uma imagem virtual daquilo que um dia foi.

Explico: a construção da lembrança passa por um caminho sinuoso até a sua forma final. O evento inicial, e real, é iluminado pela carga afetiva que toca ao sujeito na realização primeira. Depois, há o contato com algo que ative a ação sistemática e desperte a atividade mnemônica do sujeito que reconhece o que vê/sente diante de si e, ainda, percebe que o visto/sentido evoca a matéria virtual por ele guardada. Assim, sobrepõe-se a lembrança à matéria real e consegue-se notar as distinções entre ambas. É nesse contraste em que há o regozijo ou a decepção, isto é, os afetos, responsáveis pela manutenção e/ou esvaecimento da lembrança que se fez presente. A nova carga afetiva pode, dessa maneira, alterar o fato lembrado, tornando-o ameno ou doloroso para o sujeito. O mais interessante é que todo esse processo pode acontecer tanto na primeira vez em que a lembrança começa a ser construída, quanto no momento em que ela é acessada. O que aqui se destaca é a sua mutabilidade própria, realizada pelo sujeito que a recorda e a manipula.

Jacques Le Goff (2003) também entende a memória como uma faculdade capaz de registrar o passado (ou aquilo que é concebido como passado), fazendo com que ele seja objeto acessível para o historiador. Na análise do objeto criado por essa faculdade, é necessário fazer a ordenação dos seus vestígios, a fim de que eles possam ser lidos/interpretados e, muitas vezes, para que seus espaços vazios sejam preenchidos pelo pesquisador. Logo, o evento pretérito passa a ser “resultado de sistemas dinâmicos de organização” (LE GOFF, 2003, p. 421).

Compreendida mais uma vez como sistema, a ação da memória estaria diretamente ligada a um jogo de poder que articula os eventos passados de acordo com vontade da memória coletiva, ou, pelo menos, de uma parcela que a produz. Essa pluralidade permite entender que as sociedades humanas, assim como propunha Ricoeur com sua fenomenologia da memória, modelam os eventos pretéritos antes de apresentá-los ao presente. Isso acontece,



pois, como relativiza Le Goff, “[o] passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história. [...]” (2003, p. 25). *Construir* parte de uma ação (in)voluntária daqueles que vivem em comunidade; *reinterpretar*, por outro lado, prescinde de uma atitude consciente; o futuro, por sua vez, será a nova gama interpretativa daqueles que analisam o momento presente com base nesse passando.

Essa consciência de uma voz única, com a seleção dos eventos do passado popular, histórico, e com atitude que permite torná-lo plural, é encontrada na poesia de Luiz Bacellar, em livro intitulado *Frauta de barro*, publicado pela primeira vez em 1963. Nas diversas edições de sua obra, o poeta converge a memória coletiva para a forma de linguagem poética, traçando, pela técnica da construção do verso e da rima, o caminho do eu lírico que se torna poeta-narrador de sua trajetória; explorando, dessa maneira, os espaços coincidentes da história da cidade de Manaus – na era da *decadência*<sup>1</sup> do período conhecido como *Belle Époque* – com os espaços de sua infância que, em memória, é revisitada pelo poeta.

A disposição dos poemas, por esse caminho de leitura, é entendida como produto da organização do pensamento, elaborando um arquivo artístico unitário em linguagem poética, a ordenar os interstícios entre memória e esquecimento. Não aparece, por exemplo, no livro de Bacellar, a Ilha de São Vicente, primeiro bairro de Manaus, nem imagens de uma natureza grandiosa (trabalhada por outros autores do Amazonas), mas há recorrência às igrejas ou ao bairro dos Tocos. Essa escolha acontece porque Bacellar não seleciona a época de fundação da cidade, mas o momento saudosista e amargo daquilo que um dia fomos, gravitando entre alegria e melancolia profunda.

Nesse momento é que as palavras de Félix Guatarri e Gilles Deleuze iluminam a pesquisa. A arte, segundo o que propõe, tem a capacidade de conservação própria. Vale ressaltar que, diferentemente das substâncias industriais, cuja ação sobre as coisas impede que elas se acabem com o tempo, a obra artística “[...] tornou-se, desde o início, independente de seu ‘modelo’, [...] [sendo] independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas [...]” (1992, p. 213). Não importa o produto do qual possa ser construída, ela há de apresentar uma duração que se projeta para além, por meio das sensações que gesta. Dessa maneira, a arte poética também é composta por um “*bloco de sensações*” (DELEUZE; GUATARRI, 1992), com cujas formas alcança autonomia.<sup>2</sup> Sua autonomia alicerça-se nos *afectos*, vistos como as forças que dela emanam, e nos *perceptos*, encarados independentemente da experimentação daquele que lança o olhar sobre a obra.

Dizendo de outro modo: a arte possui uma série de sensações que dela vazam, e vêm a afetar aqueles que a contemplam. No momento em que o apreciador da obra de arte não está



mais presente, e, ainda, quando um novo apreciador está diante dela, novas sensações podem ser despertadas em si mesmas. Assim, a obra artística passa a exercer não apenas uma função de conservação da cultura, mas também de atualização do evento que ela quer trazer para o “contínuo” momento presente de sua exposição. Valendo-se disso, é que a obra de arte é compreendida como “[...] um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 213).

Tais considerações teóricas, desdobradas sobre a obra *Frauta de barro*, evocam a autonomia própria à tessitura bacellariana, que se materializa na construção estrutural característica do livro. Distribuído em sete sessões na nona edição, o texto obedece ao caminho traçado pelo poeta: da apresentação do fazer poético em suas construções, como é o caso de “Variações de um prólogo”; do revestimento feito com objetos numa extração do poético de pequenas coisas, de “O poeta veste-se”; seguindo ao espaço que traça pelas ruas, praças e bairros de uma Manaus antiga e suburbana, visualizada em “Romanceiro suburbano”, “Sonetos provincianos” e “Três noturnos municipais”; até chegar à passagem que continua por “Dois escorços” e “Poemas dedicados”. Esse trajeto de composição constrói para o leitor uma série de caminhos que nos levam a apreender um caráter narrativo na construção de *Frauta de barro*. Tal situação é corroborada pela organização sequencial interna às sessões dos textos, como também pela série de baladas que dentro do livro se encontram. As lembranças são aduzidas pelo eu lírico que externa seus sentimentos em relação à sua infância em Manaus. A organização dessas matérias líricas na disposição que o livro oferece realiza a soma de pequenas modulações, que, se compreendidas de forma concatenada, oferecem uma maneira de organização do livro como poema uno.

Esse caráter narrativo demonstra a configuração da linguagem poética em forma linear de apresentação, além da atitude de controle das memórias por parte do eu lírico, tornando-se poeta-narrador. Mesmo que as lembranças aflorem progressivamente no decorrer do texto, o que pressupõe certa liberdade de manifestação, é próprio do poeta ordená-las, a fim de elas sejam direcionadas para seu leitor. De maneira a serem expressão da história, numa modalização verbal em caráter poético, os versos de Bacellar acabam por *criar* na linguagem um espaço para a história do povo, registrando sua memória como um documento daquele tempo. E, assim, o poeta-narrador age como eixo e condutor determinante das memórias reunidas.

Acompanhe como se desenvolve o poema de abertura, intitulado “Variações de um prólogo”. Seu título já prevê um conteúdo que advém de forma plural, esparsa, liberta, mas a estrutura regular do sonetinho, que, por sua vez, será recuperada pela fiinda<sup>3</sup> da cantiga



provençal, isto é, os dois últimos versos que funcionam como recuperadores do mote da canção, enlaçam as memórias do eu lírico, estruturando-as em *modus dicendi*, quando o poeta fala:

Em menino achei um dia  
bem no fundo de um surrão  
um frio tubo de argila  
e fui feliz desde então;

rude e doce melodia  
quando me pus a soprá-lo  
jorrou límpida e tranquila  
como água por um gargalo.

E mesmo que toda a gente  
fique rindo, duvidando  
destas estórias que narro,

não me importo: vou contente  
toscamente improvisando  
na minha fruta de barro.

*É o tema recomeçado  
na minha vária canção.*  
(BACELLAR, 2011, p. 21)

O fato de “recomeçar” implica uma pré-existência do evento narrado. Esse evento anterior de que fala o poeta é a descoberta da fruta em sua infância. Eis o primeiro caminho traçado: o menino encontra a fruta; ela apresenta-se a ele na forma de argila rústica; e produz a música, que, por sua vez, é identificada e despertada como felicidade. O reconhecimento do seu som a diferencia dos demais cantos para o menino, promovendo a ela a singularidade na memória evocada. Dessa forma, o objeto musical apresenta-se para ele no momento anterior; e, agora, ele apresenta fruta e som, conservados em memória, para o leitor. Observa-se, ainda:

[...]

Se vires, leitor, o que há de  
agreste no que aqui trouxe  
com estas canções que colhi,

sentirás minha saudade  
provando o gosto agridoce  
das amoras que escolhi...

[...]

(BACELLAR, 2011, p. 22)

No poema, o poeta assume uma postura lúdica para com a fruta descoberta e passa a tocar uma música. Seu tema recomeçado traz à baila uma lembrança infantil, iniciando o livro





num tom vacilante, amálgama de alegria, riso, melancolia e angústia. É a memória da criança que vai carregar mais tarde, em “gosto agridoce”, isto é, em uma convergência de sabores e dissabores, a beleza amarga de uma Manaus decadente e de uma inutilidade pueril. Nota-se, ainda, o direcionamento para um interlocutor. Essa atitude prescinde não apenas da linearidade narrativa, criada a partir da seleção de fatos, posto que a organização das memórias favorecerá sua apreensão, mas também da conversão dessas memórias em linguagem. Isso permitirá que o leitor compartilhe das sensações outrora descobertas e, mais uma vez, recuperadas pelo eu lírico. Esses afetos serão conhecidos, pelo leitor, porém, noutra configuração.

Nesse pórtico é que a saudade surge como um *afecto* (DELEUZE; GUATARRI, 1992) percebido dentro do livro, pois é a partir dela que são gestadas outras categorias afetivas (a alegria relacionada ao riso, a angústia e a melancolia, relacionadas à dor). Isso se faz devido ao traço narrativo<sup>4</sup> que se sobressai no texto, pois, “[...] nessa memória fica conservado o afastamento temporal e espacial. O longínquo é trazido ao presente, para diante de nossos olhos, logo perante nós, como um mundo outro maravilhoso e maior. [...]” (STAIGER, 1977, p. 39). Dessa forma que a ideia de memória recomeçada na “vária canção” se repete por três vezes com leve alteração no texto, passando do singular para o plural (“É o tema...” => “São os temas...”). Pelo uso da *variação* (GONÇALVES, 1983), isto é, da estrutura paralelística galego-portuguesa que evita a repetição integral e favorece a progressão do pensamento, as categorias anteriormente mencionadas saltarão como imagens, no decorrer de *Frauta de barro*, trazendo consigo os principais espaços/caminhos percorridos pelo poeta, além de marcar, por seus versos, a ação dessa faculdade mnemônica como um recurso de registro fundamental para o livro como um arquivo artístico, existindo em si.

É assim que a cidade de Manaus será reconstruída perante os olhos do leitor, como na sessão de poemas intitulada “Três noturnos municipais”. Sua composição é feita por “Noturno do bairro dos Tocos”, “Noturno da Praça da Saudade” e “Noturno da rampa do mercado”. Observe:



#### Noturno do bairro dos Tocos

Há tanta angústia antiga em cada prédio!  
Em cada pedra nua e gasta. E agora  
em necessário pranto que demora  
amargo o verso vem como remédio.

Pelos sonhos frustrados em cada hora  
da ingaia infância. Madurando o tédio  
nos becos turvos, porque exige e pede-o  
inquieta solidão que assiste e demora

em cada tronco e raiz, calçada e muro:  
*Chora-Vintém, O-Pau-Não-Cessa.*<sup>5</sup> Impuro  
se derrama um palor de lua morta

nas crinas tristes, no anguloso flanco:  
memória e angústia fundem-se num branco  
cavalo manco numa rua torta.

#### Noturno da Praça da Saudade

Os mortos bailam, sobre o soalho escampo,  
travestidos – ali bebe um chinês;  
e um cruzado, que sua sob o arnês,  
valsa co'a dama antiga em suave arranco.

Vão pelo tabuleiro preto e branco  
sem rainha, torre ou bispo, pois, em vez  
das clássicas figuras do xadrez,  
é arlequim, colombina e pierrô manco.

O Cemitério da Saudade a cada  
um dos defuntos que ali se enterrou  
acorda na funérea mascarada.

Mas tornam – luz! som! flor que revಿçou!  
ao mofo, ao pó, à névoa fria, ao nada,  
quando os galos clarinam madrugada...

#### Noturno da rampa do mercado

As luzes das barcaças sonham ventos  
quando em águas propícias e serenas  
no cansado ancorar brilham pequenas  
em almos lucilares cismarentos...

O rio e a noite expandem seus lamentos  
e os mastros tristes são candeias plenas  
de oleosas saudades e de penas  
sirgando macilentos barlaventos...

As águas encrespadas pela brisa  
gravam na praia úmida do pranto  
das órfãs de afogados o seu canto.

Gregoriano canto, que, em precisa  
cadência, vai ecoando em cada peito:  
deixai-nos descansar: tudo está feito.  
(BACELLAR, 2011, p. 83-85)

O caminho percorrido pelo poeta inicia pelo bairro dos Tocos, atualmente conhecido como bairro de Aparecida<sup>6</sup>; encaminha-se, em seguida, para o bairro denominado Centro, recortando e destacando a Praça da Saudade<sup>7</sup> e o Mercado Adolpho Lisboa, também hoje existentes. Em disposição triangular, apresenta parte da geografia da antiga Manaus, considerando a configuração do espaço urbano e suas ações. É dessa



maneira que o *documento* literário é transformado em *monumento* (LE GOFF, 2003) pela memória do eu lírico.

A ideia de monumento aqui é aplicada segundo o que propõe Jacques Le Goff em *História e Memória*: “[o] *monumento* tem como característica o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos” (2003, p. 526). Através da lembrança da malha urbana transformada em linguagem/imagem, o poeta redimensiona o que é visto por ele para o leitor, apresentando os prédios dos Tocos e o piso da Praça, até chegar à parte da cidade que avança para o rio, isto é, o cais, evidenciando os barcos.

Como força motriz da construção poética, a angústia anunciada pelo eu lírico é o sentimento responsável por acionar a memória, a fim de que – em “amargo verso” – a cidade seja mais uma vez erguida. O olhar do sujeito percorre o espaço urbano, esquadrinhando detalhadamente os elementos na geografia de Manaus: a reconstrução da cidade se faz gradativamente, através da “pedra nua e gasta”, dos “becos turvos”, da “rua torta”, “sobre os soalhos do escampo”, indo “pelo tabuleiro [indefinido em] preto e branco sem rainha, torre ou bispo” até alcançar as barcaças com luzes, que “sonham ventos”, e os abnegados “mastros tristes”. Tais elementos, sempre pequenos e esparsos, não ostentam grandiosidade arquitetônica; apenas mostram fragmentos metonímicos de lugares que o poeta-narrador conhecera. Eles direcionam os afetos do sujeito rumo ao passado, enquanto “[...] a recordação põe em evidência mais do que o espaço urbano de Manaus, pois materializa para o poeta, e para o leitor, a imagem da ruína que monumentos e eu lírico testemunham. [...]” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 58). Dessa maneira, formam pontes com as lembranças da “ingaia infância” e aduzem a ação do tempo não apenas sobre os mesmos, como também sobre o próprio poeta que, ao madurar o tédio, elenca um conjunto semântico pelo qual transborda um ambiente soturno, negro e melancólico, próprio ao clima do noturno que dá título ao conjunto de poemas.

Como forma musical marcada pela melancolia em Morzart, o noturno fora explorado por Chopin e ampliado para 21 formas de estados de espírito. Alguns desses estados são evocados pela música que adensa a angústia e, em “gregoriano canto”, é martelada e arrastada, intensificando a dor inexorável do poeta. Essa atitude de expressão lírica explode em imagens que se chocam, tais como: o avanço da



modernidade vs o cavalo manco, as peças de xadrez vs “arlequim, colombina e pierrô”, também manco, e, por último, o sonho das luzes das barcaças vs o brilho das âncoras.

Entendendo, à esteira do pensamento de Le Goff, que “[...] o documento é produzido consciente ou inconscientemente pelas sociedades do passado, tanto para impor uma imagem desse passado, quanto para dizer ‘a verdade?’” (1988, p. 54), verifica-se, por essa concepção relativizadora da noção documental, que o texto de Bacellar retrata um *quiasmo*<sup>8</sup> na construção da imagem da ruína, pois a poesia “proporciona à memória um modo formular, pelo verso e pela rima, de conservação e transmissão do que modernamente chamaríamos a experiência, que através de mecanismos sofisticados de repetição e variação confere uma forma – uma moldura – à matéria mnésica, fixando-a e configurando-a. [...]” (VECCHI, 2010, p. 320). Dizendo de outro modo: a experiência do real converte-se em experiência poética na medida em que os poemas se abrem para o leitor, o qual consegue visualizar como a mobilidade dos afetos do eu lírico provoca a recuperação do momento passado, monumentalizando-o e fazendo-o presente num cruzamento de planos temporais imersos ao âmbito poético.

Ao fim, encerro apontando o que diz Roberto Vecchi: “[a] poesia, [...] desde seus inícios surgiria como uma forma mnemônica especializada que, combinando som e imagem, retém ou procura conter a dispersão e a perda do que de outro modo se dissolveria por inteiro. [...]” (2010, p. 320), recuperando, através da experiência do arquivo estético, as representações de Manaus, em contraste e cruzamento da realidade que se faz presente pelo reconhecimento da lembrança, acionada no contato com o atual estado de ruína da paisagem urbana. Nessa atitude de dor e recordação, o poeta-narrador busca tornar dizível, em categoria monumental, a sua infância – pois monumentalizá-la quer dizer perpetuá-la, juntamente aos traços que também o perpetuam em memória –, entretanto, acaba por ter um encontro violento com o presente cidadão, que abre um abismo entre resistência ao apaziguamento da memória e sua deterioração.

## NOTAS EXPLICATIVAS

<sup>1</sup> Segundo Otoni Mesquita, a época conhecida como *Belle Époque* amazonense está dividida em três fases: a instalação, o desenvolvimento e a decadência. A primeira fase corresponde ao período em que “[...] se instalaram vários melhoramentos urbanos e se realizaram as obras arquitetônicas mais importantes do período; a segunda fase pode ser localizada nos primeiros anos do século 20, quando a capital do Amazonas apresentava-se como uma cidade graciosa, próspera e com vida cultural efervecente;



contudo, ao finalizar a primeira década desse século, vislumbra-se a terceira fase, quando a situação financeira da região encontrava-se em franco declínio, encerrando uma era de sonhos e extravagâncias. (MESQUITA, 2008, p. 22)

<sup>2</sup> Segundo a proposta de Deleuze e Guatarri, a obra de arte é autônoma pela capacidade que possui de despertar afetos naqueles que a contemplam; é autônoma porque não se limita ao olhar daquele que a observa, mas emana sentimentos que afetam o observador.

<sup>3</sup> É próprio da lírica bacellariana a utilização de formas tradicionais na edificação de sua *poiesis*. Nela serão encontrados não apenas rastros de medievalismo como também de Mallarmé e Rilke.

<sup>4</sup> Antônio Paulo Graça escreve em *Antiapresentação para Frauta de barro* (1998) que o livro de Bacellar possui um “talento épico”, pois recupera e funda, através do verso e da rima, a comunidade da história do mundo. Esse tema, porém, será discutido de forma detida em outro trabalho.

<sup>5</sup> Nomes de becos.

<sup>6</sup> Segundo a edição comemorativa do *Jornal do Comércio do Estado do Amazonas*, de 24 de Outubro de 2009, “[c]omo as árvores derrubadas não tiveram suas raízes arrancadas e os troncos permaneceram à mostra, a região recebeu o nome de Tocos.” (2009, p. L1).

<sup>7</sup> Antes de tornar-se praça, o espaço onde, desde antes da primeira publicação é concebido como Praça da Saudade, era um cemitério. Por esse motivo o Bacellar desenha a imagem de mortos que se erguem em danças, embalados pela música do soturno.

<sup>8</sup> Segundo Roberto Vecchi, a poesia “institui muito mais uma relação cruzada entre o mundo e o espírito, [...] porque, nela, é como se se manifestasse a espiritualidade da carne e a carnalidade do espírito, numa brusca inversão que se afasta, de imediato, da transposição direta de um real sensível. Seria portanto uma excrescência que se torna voz, corpo, e que não encontra palavras.” (2010, p. 329). Esse desconforto pela ausência de palavras alude ao traço residual mnemônico visualizável por esta proposta na conjuntura lírica da ruína, isto é, na coincidência de fatos diversos em *Frauta de barro*.



## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Gabriel. Brasil, Brasis: insulamento e produção literária no Amazonas. In: RIOS, Otávio (Org.). *O Amazonas deságua no Tejo: ensaios literários*. Manaus: UEA Edições, 2009.

\_\_\_\_\_. *Tradição e memória: a poesia de Luiz Bacellar em três movimentos*. São Paulo, 1997. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

BACELLAR, Luiz. *Fruta de barro*. 9. ed. Editora Valer: Manaus, 2011.

\_\_\_\_\_. *Quarteto: obra reunida*. Organização de Tenório Telles. Manaus, valer, 1998.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. de Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

GONÇALVES, Elsa (Org.). *A lírica galego-portuguesa: textos escolhidos*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.

MOURA, Fadul. Cidades líricas: a memória ergue as ruínas de Manaus e Lisboa, em Luiz Bacellar e Al Berto. In: III Colóquio Internacional Poéticas do Imaginário, 2012, Manaus. Anais do III Colóquio Internacional Poéticas do Imaginário. Manaus: UEA Edições, 2012. p. 152-157.

LE GOFF, Jacques. *A nova história*. Trad. De Eduardo Brandão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. *História e memória*. Trad. De Bernardo Leitão [et al.]. 5 ed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

MESQUITA, Otoni. *Manaus: história e arquitetura (1852 – 1910)*. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2006.

RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2008.



## **NAEL, SUJEITO EMBLEMÁTICO, DO ROMANCE DOIS IRMÃOS DE MILTON HATOUM**

Francisca de Lourdes Souza Louro (ESBAM)

*Há que se acreditar no que diz  
a palavra escrita, mas não  
acreditar nela por a termos lido.*

190

*Michel Foucault*

### **RESUMO**

A literatura sempre foi e continuará sendo um campo fértil para se entender o homem de uma forma global. Ler um romance é perceber as instâncias naturais que contextualizam a condição masculina e feminina que formam uma totalidade que dá sentido às personagens e ao enredo; é pela memória e pela história que o autor compõe estes sujeitos. Através do individualismo que forma a memória pessoal que flui a história de se estar no mundo em dado tempo e lugar, sustentando a natureza do sujeito, que de indivíduo isolado passa a ser parte de um painel mais amplo que se sobressai na correnteza do fluxo histórico.

**Palavras-Chave:** Raça. Enredo. História. Memória. Contextualização

### **ABSTRACT**

Literature has always been and will remain a fertile ground for understanding man in a comprehensive manner. When reading a novel, one can see the instances that contextualize the natural condition male and female that forms a whole that gives meaning to the characters and the plot, is by memory and history that the author composes these guys. Through the individualism that way personal memory flowing story of being in the world at any given time and place, holding the nature of the subject, that the single individual becomes part of a wider panel that juts out into the stream flow history.

**Keywords:** Race. Plot. History. Memory. Contextualization.

Escolheu-se para este percurso da análise e da crítica literária a perspectiva Hermenêutica Filosófica. O tema aborda a representação do gênero e de raça no romance *Dois irmãos* do escritor Milton Hatoum, por se perceber a sensibilidade com que apresenta a figura do homem Nael filho de Domingas, a mulher índia: É sobre estes que o interesse se sobressai, e por sentir que a literatura faz de si a grande testemunha do ofício de narrar a condição humana. Percebe-se um tipo de sujeito narrador “machadiano” que “cata o mínimo e o esquecido”, para trazer à luz do leitor as histórias do passado. Não se pode deixar de mencionar que a literatura não tem compromisso com a verdade, isso é “papel da História que dá testemunho das massas profundas da



história” (RICOEUR, 1994, p. 303). No entanto, apropria-se dos acontecimentos para informar as conjunturas política e econômica que vivemos no passado.

A obra é colocada em bloco sob o signo da mimese em ação pela recordação incessante de que não são os espaços geográficos que constituem a ação, mas os homens, senhores ou inventores desse espaço (RICOEUR, 1994, p. 306).

O texto (re)configura seres que, através do narrador, podem (re)presentar o ontem e o hoje, ou através da variação de seu discurso como um todo, nos diversos seguimentos temporais da narrativa, configurar a existência de qualquer ser.

A intertextualidade, nas quais o autor se amparou, serve para criar mundos de sensações físicas que logo são traduzidos em discurso e imagens, em que o leitor, como recém-chegado a este ambiente tenta descrever, desvendar, classificar e conferir significados daquilo que lhe chega pela experiência dos sentidos impostos pela leitura como se pode configurar neste fragmento:

A história é, ainda e sempre, de desagregação e de falência da família; de ruína e morte de uma Casa, como a casa de Hanna, que é dividida entre dois filhos gêmeos, Omar e Yaqub, e solicita do leitor uma identificação linear e um reconhecimento passivo das similaridades entre os objectos e os sujeitos da realidade imitada e os presentes na obra literária. (ARNAUT, 2002, p. 224)

Milton Hatoum, escritor amazonense, escreveu o romance *Dois irmãos* baseado em fatos de um tempo que marcaram a história da nossa sociedade: uma que representa a decadência do Ciclo da Borracha (1920), entremeada das agruras do final da Segunda Guerra Mundial (1945), outra, a Revolução Militar ocorrida no Brasil em 1964 e que durou vinte anos de opressão no país.

Em suas obras é “já possível ler a condição de um escritor de um modo ou de outro empenhado em dar voz a preocupações com a sociedade” (ARNAUT, 2008, p. 17), que advém de uma condição de elite naufragada no descaso econômico que se instalou no Estado. “Com a crise do fim do monopólio”, (da exploração do látex) “Manaus tornava-se uma província empobrecida, abandonada, atolando-se aos poucos naquele marasmo tão característico das cidades que viveram um fausto artificial” (SOUZA, 2003, p. 159). Como Hatoum, igualmente fizeram outros escritores, repensou sobre a condição de sujeitos históricos da sociedade em que estão inseridos.





Antes, a Literatura abrigava a História para legitimar a nação, ensinar a História do país à sociedade e tinha o romance, um caráter didático. Hoje, a Literatura lança mão da História buscando nos fatos do passado a legitimação do presente.

A interferência do passado no presente se configura na realidade e de como se apresentam nas vozes narrativas modernas.

E, será, portanto, através da linguagem da obra, o cadinho que se funde – pelo avanço nos estudos sobre o homem e sobre o alcance de seu potencial de expressão, por força da conscientização do fazer literário (estético) e consequentes resultados enriquecedores – a dupla visão filosófico-estética que recebemos da tradição clássica, em separado (OLIVAL, 1998).

Como releitura e invenção, a narrativa da identidade do narrador hatouniano é tecida mediante a impossibilidade de apreensão dessa origem como um ponto estável do passado e de uma “suposta” identidade sem fraturas, mas que se reinscreve nas questões pertinentes à ficção que deriva, entre a memória e a imaginação criadora, com excessivo pormenor de detalhes hiperbólico que lhe acentua o caricatural na presença dos excessos de Omar e a desfaçatez de Yaqub.

Tais experiências reveladas na superfície do texto representam verdadeira escavação memorialista que se misturam a revelações melancólicas de ausências e ressentimentos, que contribui para a tessitura do enredo construído pelo narrador de Hatoum. O passado pode ter várias interpretações, mas nunca pode ser modificado e é neste, que o presente se revela na história sendo pertinente dizer que:

A crítica literária é uma unidade complexa e diversa, um todo dinâmico capaz de oferecer ao leitor recursos variados, capaz de movimentar-se na medida do solicitado, reunindo dados extrínsecos e intrínsecos, que permitam uma visão enriquecida do potencial humano, arregimentado esteticamente e condensado na obra literária. (OLIVAL, 1998).

A verdade é que sempre que se pretende (re)construir o passado, o autor fabrica uma versão, daí “ a história de ficção revela um autor” (ARENDRT, 2001, p. 233) que elege um narrador para experienciar as suas memórias. O alguém que ele revela, em muitas vezes é o seu herói, porém, neste romance, “o que se revela pela história não tem qualidades de herói” (ARENDRT, 2001, p. 236), é um sujeito que sai de seu esconderijo em busca de uma identificação por não saber quem de fato é seu pai. Sujeito fragilizado, junta nos cacos do passado a verdade escondida e dissimulada por todos da casa. O



empenho em descobrir a verdade, após trinta anos, quando quase todos já estão mortos, motiva-o a olhar para e nas sombras de cada um da casa e questionar o seu “eu”.

No narrador de Hatoum passa a questão de “(re)nascimento pelo fato de nas páginas dos livros reunirem-se as grandes preocupações temáticas que norteiam toda a sua produção literária” (ARNAUT, 2008, p. 21), as angústias do homem moderno, fragilizado pela consciência de se sentir fragmentado. Os fatos apresentados no espaço da casa de Zana e Halim, aos poucos, revelam a mudança na vida cotidiana da sociedade amazonense. A casa é a representação do estado, assim como ocorreu em várias sociedades, a nação passava por uma época negra da nossa história, e, é nesses vertentes, que se estrutura a narrativa.

A história do país serve de expediente narrativo para brincar o leitor e fazer com que se reflita sobre os “problemas temporais e no (re)conhecimento, sempre constatural” (CARRETO, 1996, p. 150). O autor, ao (re)memorar os fatos do passado, provoca no leitor o efeito de ver algo que se constata na vida social e, a literatura, é sempre um campo fértil para se entender o homem de uma forma global.

Ao lermos o romance, percebem-se as instâncias naturais que contextualizam o homem, e que não podem ser separadas com limites precisos, mas que formam uma totalidade que dá sentido à personagem e ao enredo da obra: a memória e a história que compõem o sujeito desta sociedade, como se percebe no relato de Nael:

Halim me mostrou o álbum do casamento, de onde tirou uma fotografia que apreciava: ele, elegante, beijando a moça morena, ambos cercados por orquídeas brancas: o beijo tão esperado, sem nenhum pudor, nenhuma reverência às ratas de igreja e ao Zoraier: os lábios de Halim colados nos de Zana, que, assustada, os olhos abertos, não esperava um beijo tão voraz no altar. “Foi um beijo guloso e vingativo”, disse-me Halim. “Calei aquelas matracas, e todos os gazais do Abbas estavam naquele beijo” (HATOUM, 2000, p. 54).

Neste universo e em todas as relações, são movidas dos escombros, dos recônditos menos esperado, como neste de olhar as figuras fantasmagóricas que estão nas fotografias amareladas do tempo, mas que podem trazer pistas e revelações. *Dois irmãos* é o relato do passado resgatado na memória do narrador Nael, personagem secundário, filho do estupro praticado em Domingas, por um dos homens da casa de Zana, matriarca da família que governa sob a suspeita do incesto.



Em Nael, está o desejo de (re)afirmar a condição de personagem que quer sair do anonimato e, sua autobiografia romanceada é, aqui, duplamente fixada, por si mesmo e por sua mãe como ele mesmo revela neste fragmento:

Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final (HATOUM, 2000, p. 29). Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num deserto, até que uma das margens a acolhe. Anos depois desconfiei: um dos gêmeos era meu pai. Domingas disfarçava quando eu tocava no assunto: deixava-me cheio de dúvida. (HATOUM, 2000, p. 73).

Tem-se nesta personagem a representação forte do espírito obscuro, desconfiado, mas, obstinado, um povo que fala diante da violência e, o incessante da vida, que não escaparam ao modo de ser da (re)apresentação. Diante do inconfessável estupro, há um esforço em calar e guardar a violência sofrida para o resto de sua vida, mas que veio à tona do passado para o presente leitor, sem, no entanto, nominar o quem o fez.

Essa estratégia narrativa em Milton, a de recorrer do instrumento da desconfiança, da confissão e da memória, é uma opção tática, precisa, no intuito de atingir objetivos previamente estabelecidos; informações ideológico-culturais enunciadas no discurso. Esses aspectos da existência do narrador são visíveis na sociedade, um sujeito-ideológico-carente-afetivo, eventualmente, interessado em facultar do passado, uma imagem que lhe seja favorável.

Nael e Domingas são isso, o estupro da violência que aqui se instalou e que, acobertados em nome da expansão de territórios, ou da religião usurparam o poder da Nação. Ainda se sobrevive neste aspecto, embora mais disfarçado, visto que o monopólio capitalista industrial subverteu esse poder e, hoje, domina em quase todas as sociedades do mundo, principalmente os que se apresentam como grandes potências para o mundo desde a Segunda Guerra Mundial.

Domingas é a índia destribalizada, nela está o centro de quase toda memória narrativa. Pelos relatos dela é que Nael começa a desvendar o universo mal construído em volta de si, sem, no entanto, desvelar o segredo da paternidade que fica guardado consigo, como se apresenta neste fragmento: “Muitas vezes ela ensaiou, mas titubeava, hesitava e acabava não dizendo, quando eu fazia a pergunta, seu olhar logo me



silenciava, e eram tristes” (HATOUM, 2000, p. 73). Certamente arrancar da mãe a confissão representaria, talvez, a libertação da angústia face ao desconhecimento de si.

O silêncio de Domingas, não é apenas a expressão de uma falha que continuamente mina a linguagem e o sentido. O ser taciturno, em que se transformou a mulher, é a que pertence ao reino da negação e da recusa do mundo, transformando o silêncio numa espécie de infinita experiência da transgressão que faz estremecer as palavras e a ordem. O estupro foi causa de muitos filhos nascidos no Brasil, desde sua descoberta, e que hoje se configuram nesta raça, um dia classificada de inferior pela sua miscigenação.

Domingas é quem menos esclarece sobre a paternidade do filho, num jogo de revelar-esconder imposto pela própria natureza, deixou em Nael a dúvida em qual dos gêmeos está o pai. O filho gerado pode ser fruto do amor de infância entre ela e Yaqub, ou o desrespeitoso e embriagado amor de Omar, que pode tê-la estuproado na inconsciência alcoólica, ou .... muitas questões surgem e nem uma resposta positiva, mesmo no leitor mais atento.

Existe, assim, um tabu de não se (re)velar segredos, uma estratégia narrativa que nem o leitor chega à certeza. Os outros personagens da casa também nada esclarecem e, a dúvida, permanece por toda narrativa. É o sujeito que sai do submundo da consciência para investigar da sociedade perguntando do passado sem, contudo, encontrar respostas para as indagações. Encontrar na esfera familiar um vínculo que torne o ser suficientemente forte para subsistir no mundo foi a principal tarefa política e filosófica cristã uma vez que, “sobreviver no mundo, significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens” (ARENDRT, 2001, p. 67).

O escritor narrar em texto a história – “Manaus crescera muito com a chegada dos soldados da borracha, vindos dos rios mais distantes da Amazônia” (HATOUM, 2000, p. 41) compreendida pela experiência familiar e vivência na cidade – (re)encontra no perecer da memória e no desejo de conservá-la e (res)guardá-la em abrigos físicos, ou descritos como tal, a experiência do ser, que padece e angustia-se diante de si mesmo. É como olhar-se no espelho e não encontrar o reflexo do outro.

A casa grande, composta por uma infinidade de cômodos, recantos, esconderijos e circulações, contém (e mantém) o tempo vivido. O ato de (re)memorar, portanto, “(re)colhe o passado sem assumir a forma de produto acabado ou uma narrativa



configurada” (BENJAMIN, 1989, p. 72). É como um “deixar-se levar” pelas imagens que vão se formando a partir de estímulos sensoriais. Pode-se pensar ainda, que a “memória involuntária só pode se tornar componente daquilo que não foi expresso e conscientemente “vivenciado” (BENJAMIN, 1989, p. 72)”, aquilo que não sucedeu ao indivíduo reflexão e compreensão.

Por outro lado, a *memória voluntária* se sujeita aos apelos da atenção, ou seja, demanda o esforço e o movimento característicos do pensamento consciente. A informação sobre o passado, por ela transmitida, não guarda traço algum dele, mas uma livre associação e um (re)arranjo do ocorrido/vivenciado. A função da memória – escreveu Reik – “consiste em proteger as impressões; a lembrança tende a desagregá-las. A memória é essencialmente conservadora; a lembrança é destrutiva” (BENJAMIN, 1989, p. 72).

Milton trabalha o sujeito fragilizado na modernidade, fragmentado em sua posição social. A ausência de paternidade é o primeiro endereço de um sujeito sem endereço, sem raiz que lhe assegure um lugar social, pois sua relação com a sociedade (casa onde mora) o transforma com o efeito de um qualquer, e neste caso, “as palavras em nada revelam; a revelação advém exclusivamente do próprio feito, e este feito, como todos os outros, não desvenda o quem, a identidade única e distinta do agente” (ARENDRT, 2001, p. 229).

A narrativa apresenta avanços e recuos no tempo, sem uma cronologia linear como neste fragmento que se apresenta: “uma vez que nesta época, Manaus foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na Praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam” (HATOUM, 2000, p. 47). Os problemas e os espaços se apresentam para serem desvelados pelo leitor que, aos poucos, percebe-se emaranhado nas teias da desilusão, conforme o narrador rememora os fatos, esclarecedores ou obscuros e os orienta para solucionar (ou deixar em suspensão) os enigmas da vida, da história. “Existe um silêncio de plenitude, como existe também um silêncio culpado que conduz a um incontestável impasse” (CARRETO, 1996, p. 115); o silêncio de todos na casa, na rua, na escola e no olhar silencioso de Domingas, **e eram olhos tristes** (HATOUM, 2000, p. 73).

Consoante o confessa, exemplarmente, o escritor, ainda em outros contextos, nas outras obras, move-o a procura, não o factual, mas de um universal que toca a experiência temporal condensada na narrativa: experiência que é a do tempo presente,



vivido em um mundo e em situação, num instante que deixa pressentir o imutável e que instiga o leitor da narrativa a captá-lo. “É nesse eterno desassossego, de tentar compreender-se que reside o verdadeiro móbil do mythos” (SOARES, 2001, p. 11). Há uma réplica do real como Hatoum realiza e apresenta na condição de seus personagens, o ser como coisa dada, não para modificá-lo, mas para exprimir e dar plena existência do que a modernidade foi capaz de tornar o homem moderno: desconhecido de si mesmo como confessa Nael:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem. (HATOUM, 2000, p. 73)

O romance tem início com a breve introdução narrando à morte de Zana, a matriarca da família, em situação de enorme angústia

Meus filhos já fizeram as pazes? (HATOUM, 2000, p. 12) **A morte coincide com o fim do dia.** Assim, os fios desta re-constituição duplamente diferida (posterior e em segundas bocas) enovelam-se progressivamente, não só porque difusos, variados e pouco consistentes, mas também porque vão despoletando na memória da instância narrativa recordações de episódios proximamente remotos. (ARNAUT, 2002, p. 109)

da memória de quem assiste o fim derradeiro da matriarca e de todos os outros personagens que se encontram na narrativa.

Entretanto, no primeiro capítulo, há o retorno do jovem Yaqub, chega de uma viagem forçada ao Líbano, devido as constantes desavenças entre si e o irmão Omar. Esta passagem, presume-se o tempo da ação em 1945, no fim da II Guerra Mundial, quando no porto do Rio de Janeiro está “apinhado de parentes de pracinhas e oficiais que regressavam da Itália” (HATOUM, 2000, p. 13). Os anos da guerra caracterizam os tempos difíceis que o mundo vivia. Na Amazônia, isso está representado nos acampamentos miseráveis nos subúrbios de Manaus, onde se amontoavam ex-seringueiros, são “os espaços que abrem a narrativa, já trazendo os fatos da história que o Mundo viveu” (HATOUM, 2000, p. 23) para o texto.

A atração do passado ressurgue em um grau nunca antes alcançado nas literaturas de nossos autores. O narrador perscruta em toda potencialidade “inerente no jogo do passado com o presente e serve-se dela para criar textos onde ressalta, sobretudo, o



modo como se pode brincar a História, de modo a equacioná-la ousada e desassombradamente” (MARINHO, 1999).

No que diz respeito aos gêmeos, embora fossem iguais, existiam diferenças que com o tempo foram mais percebidas e a que foi acrescida, como a marca feita pelo irmão gêmeo Omar, com o gargalo de garrafa no rosto de Yaqub. Nael os mostra nestas diferenças:

198

Yaqub e o Brasil inteiro pareciam ter um futuro promissor. Quem não brilhou foi o outro, o Caçula, este sim, um ser opaco para padres e leigos, um lunático, alheio, inebriado com a atmosfera libertina do Galinheiro dos Vândalos e da cidade. (HATOUM, 2000, p. 41,42)

Nas lembranças de Nael, está a imagem da chegada de Yaqub em casa, depois de cinco anos no Líbano, com voz grave pergunta: *Onde está Domingas?* E ele caminha até o quintal e abraça a mulher que o esperava. Entraram no quatinho onde ambos haviam brincado e, observou os desenhos de sua infância colocados na *parede*: “as casas, os edifícios e as pontes coloridas, e viu o lápis de sua primeira caligrafia e o caderno amarelado que Domingas guardava e agora lhe entregava como se ela fosse sua mãe e não a empregada” (HATOUM, 2000, p. 21). Percebe-se na relação existente entre os dois, afeto que não transcende em nada a desconfiança de Nael da relação paternal. A amizade que os unia ficou simbolizada nos objetos guardados desde a infância, coisa que Domingas não teve tempo de fazer com seu próprio filho Nael.

Já sobre Omar, Domingas confessa ao próprio filho: “Com o Omar eu não queria... Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalizado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão” (HATOUM, 2000, p. 241). Será nesta confissão amarga a verdade que ele tanto buscava? é esta a verdade obscura da sua vida? “Com Omar eu não queria” dá um relance possível de que os dois irmãos tinham-na para o sexo, sem poder escolher. Um com acolhimento e consentimento, o outro, tomando com violência sem permissão.

As características advindas dos fragmentos de vida, que vão sendo recuperados muitos anos depois e que conduzem e providenciam a unidade diegética, tornam a obra marcadamente auto-reflexiva por questionar e desafiar o autoritarismo das verdades absolutas que se apresentam como somatória de fatos passados.

O autor pinta os irmãos com características divergentes: um amoroso, gentil, saudoso; outro, eternamente embriagado, festivo mulherengo e bruto nas relações. Neste



aspecto tem o leitor que observar com percepção o estilo e a linguagem do texto, “ora como os acontecimentos são relatados já passado, no pretérito para se proceder com a máxima cautela e seriedade durante o trabalho” (KAYSER, 1976, p. 359), porém, é necessária a certeza de que a literatura serve de base para “avaliações críticas” (KAYSER, 1976, p. 378), pois no exame dos fatos o autor nos obriga a uma tomada de posição, desenvolver o <ethos>, mas não o seu mistério.

Diante de nós está o drama do sujeito incompleto, só sabe de si pelo lado materno, a outra face, a que completaria a sua totalidade está ausente. Nael está configurado como um sujeito asujeitado fragmentado pela modernidade, “o ser dentro de um contexto determinante e múltiplo que as sociedades industriais, norteadas pelo ideal de progresso” (KAYSER, 1976, p. 379), conjugam fatores como aperfeiçoamento técnico, descoberta científica, inovação que determinam, por sua vez, novos modos de organização econômica e social que podem instituir um cenário de crise de valores, em que se acentuam estados de inquietude e instabilidade no sujeito.

Os sintomas da crise são transpostas e percebidas na escrituração, na literatura que traduz e manifesta essas marcas indelévels “pelas omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio” (HATOUM, 2000, p. 90).

As propostas de intertextualidade no texto hatouninano são marcas de modernidade que partiram das leituras feitas pelo autor em Baudelaire, Raduan Nassar, e os resquícios de Isaú e Jacob de Machado de Assis. “O pensamento do primeiro quanto à questão estética sobre a modernidade cristaliza-se em torno de alguns aspectos: *naivité* et *bizarrerie du beau*, há uma necessidade decorrente de prestar atenção ao heroísmo da vida moderna” (LAUREL, 2001, p. 90,91). O já aludido papel do narrador separa-nos do tempo em que os fatos se sucederam.

Na malha narrativa coexistem o eu-memorialista que se propõe objetivo, o eu-irônico e auto-reflexivo que sublinha os fatos narrados, comentando-os ou relativizando-os num enfoque pluri-ideológico, mas ambos titulares do discurso, nas muitas vozes que se encarregam da expressão plural de uma realidade em movimento. É um “eu” que precisa do “tu” para existir e que se refaz na ligação das vozes presentes. Além dos narradores, também a voz do leitor para formar elementos constitutivos em suas articulações ideológicas.





A autoridade do narrador constrói-se no discurso e pelo discurso, em cuja corrosão os efeitos se revelam na superfície do texto e na sua estrutura profunda. O trágico habita o entredito, e o não dito, concentrando-se no nível da narração mais do que no nível da fábula. O trágico é o resultado da tensão entre a afirmação e a negação, do jogo das vozes narrativas, da metáfora do ser, da metonímia do mundo, de uma visão que incorpora contradições e inquietações experienciadas na vida do narrador que faz o leitor ultrapassar a expectativa de encontrar um universo familiar, os amigos, os parentes que cada personagem do texto possa representar. A par de tudo isso, deparamos ainda com considerações que visam a situação política brasileira, episódios da vida pública manauara que aqui ganha a dimensão de cenário vivo, em conexão estreita com a cidade representada na obra de ficção.

Vê-se em que sentido a análise parece promissora dada o acesso privilegiado ao conceito de agente que nos é dado pelas respostas que damos à questão quem?. A obra muda a cultura encarnando-se nos documentos, nos monumentos, nas instituições, no espaço de manifestação aberto pela política. A ação é esse aspecto do operar humano que se chama narração que se manifesta entre a teoria da ação e a fenomenologia hermenêutica. (RICOUER, 1994)

A psicanálise freudiana oferece-nos algumas pistas para o entendimento da relação do filho e a figura do nome do pai.

O nome vem-nos através da genealogia, dos nossos antepassados: nesse sentido, ninguém possui um nome, mas sim é possuído por ele. A ausência do pai, reforçada pela inexistência do referente nominal é simbólico, represente para o sujeito um autêntico desastre psíquico em potência. (CARRETO, 1996, p. 150)

Na cultura Amazônica, compreende-se então a razão pela qual a ausência ou a ocultação do nome do pai representa, sempre foi uma ameaça, quer para o sujeito quer para a sociedade. Hatoum ressuscita a temática da cultura do filho do boto em nossa sociedade e, um comportamento como o descrito só faz sentido no contexto de uma atitude de criação genericamente dinâmica, que o escritor não explica, mas que se advinha o esforço.

Nael escutou de Halim, seu avô, marido de Zana a descrição sobre sua mãe Domingas desenhada sob a perspectiva da indiferença: “uma menina que chegou com a cabeça cheia de piolhos e rezas cristãs, que andava descalça e tomava benção da gente,



nem melancólica, nem apresentada”, foi doada por freiras de um internato à Zana, para ajudá-la nos afazeres domésticos. Era uma cunhã mirrada, meio escrava, meio ama são as “ pessoas que vivem nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade” (HATOUM, 2000, p. 64).

É preciso dizer que o escritor, teria tendência a contemplar procedimentos de teor (des)construtivo, uma vez que ele não produz do isolamento de uma posição asséptica a sugestões artísticas explícita ou difusamente insinuada como os aspectos que envolvem a questão da paternidade de Nael.

No mundo moderno as esferas sociais ficam muito bem definidas e configuradas e reveladas neste texto que aponta no sentido do caráter de relatividade que irá subjazer doravante no pensamento de que a arte é uma expressão de uma visão do mundo possível, a do artista, do poeta, exercida sobre o objeto da sua criação: a partir de Baudelaire, nenhuma forma de arte poderá ser mais concebida como a expressão da visão do mundo definitiva. Do mesmo modo, o objeto artístico deverá ser primacialmente definido em função da sua capacidade de ação sobre o leitor.

Se o escritor percebe este ser na hesitação, obviamente que o leitor terá de assim o perceber. Este narrador é um ser cercado do nada, um ser que se desenha no pesadelo de não se ver no passado. Sua alma flutua na angústia do medo de não se ver no interior e no exterior familiar, esta é “a dramatização do decurso da vida” (KAYSER, 1976, p. 410).

“Ao lançarmos os nossos olhos para além da obra do autor, chega-se à conclusão de que um traço de estilo que nos parecia típico e expressivo se encontra também com frequência noutras obras com a mesma frequência” (KAYSER, 1976, p. 315). No entanto, parte-se do princípio de que é só a individualidade do autor que se projeta na criação e, no entanto, não o é. “O que ele reivindica, é, pois, a necessidade de uma actuação em comum, o leitor num já aludido registro polifônico” (ARNAUT, 2002, p.119).

O progresso da cidade é evidente no barulho que a cidade apresenta e no desejo de uma vida boa ao filho;

Domingas não quis ficar ali. “É muito agitado, muito barulhento... Ficou calada por uns minutos, até a claridade sumir de vez. Quando tu nasceste, (Domingas a Nael), Seu Halim me ajudou, não quis me tirar da casa... Me prometeu que ias estudar. Tu eras neto dele, não ia te deixar na rua. Ele foi ao teu batismo, só ele me acompanhou. E ainda me pediu pra escolher teu nome. Nael, ele me disse, o nome do pai dele. Eu achava um nome estranho, mas ele queria muito, eu deixei... (HATOUM, 2000, p. 241)



A maior parte das sociedades atribui ao conhecimento do nome virtudes particulares, passando então a ser objeto de diversas proteções. Halim, ao nomear e reconhecer o neto Nael sugere, enfaticamente, o que o psicanalista J. Clerget (1990:15) chama “de encenação de uma referência fundadora”. A biografia de Nael se insurge na palavra que o nomeia, palavra proferida pelo avô que o reconhece e, ao lado da mãe, na hora do batizado, hora da consagração. Ele é o ser que se insurge e que recebe um nome para que todos o chamem e, com a promessa de que nunca lhe faltaria nem a educação. Promessa pouco cumprida. Halim morre e seu desejo de avô é frustrado diante da solidão de Domingas, relegada ao quatinho do fundo da casa, perto da cerca que dá para a rua, mas que lhe tolhe a liberdade.

Nael acompanhou a mãe na amargura da prisão sem grades fruto da condição de servil da casa que serviu a mesa, e à cama, e à dura vida que lhe foi imposta. Morreu no consolo do amor do filho a quem só pôde acarinhar nas poucas horas de folga do trabalho. Até esse pouco restou em Nael, a lembrança do carinho materno, como ele mesmo confessa:

Trouxera para perto de mim o bestiário esculpido por minha mãe. Era tudo o que restara dela, do trabalho que lhe dava prazer: os únicos gestos que lhe devolviam durante a noite a dignidade que ela perdia durante o dia... O jogo de lembranças e esquecimentos me dava prazer. (HATOUM, 2000, p. 264)

São poucos os pertences de Domingas, quase não sobrou nada para Nael ter de lembrança de sua existência. A escultura recebida como herança é a extrapolação da crítica do filho em favor da memória da mãe. É a sordidez da casa onde ela viveu e trabalhou e que não lhe deram a referida paga a que tinha direito. Nesta época, era comum a índia destribalizada ser usada na cozinha das pessoas de posses, eram chamadas de afilhadas e serviam aos “padrinhos” ou aos filhos da madrinha, sem nada receber.

Havia muitas festas e Nael relembra e revela que, nesses momentos, deliciava-se com os abraços de desejos amorosos em tia Rânia como se constata neste fragmento do texto:

Rânia causava arrepios no meu corpo quase adolescente. Eu tinha gana de beijar e morder aqueles braços. Esperava com ânsia o abraço apertado, o único do ano. A espera era uma tortura. Eu ficava quieto, mas o fogaréu me queimava por dentro. Então a sonsa se acercava de mim, me dava um acocho e eu sentia os peitos dela apertando o meu nariz. Sentia o cheiro de jasmim e passava o resto da noite estonteado pelo odor. Quando ela se afastava, alisava o meu queixo como se eu



tivesse uma barbicha e me beijava os olhos com os lábios cheios de saliva, e eu saía correndo para o meu quarto. (HATOUM, 2000, p. 97)

Nael, até no nome é estranho, “a razão de ter procurado um nome estranho e raro para dá-lo a uma personagem que é, em si mesma, estranha e rara” (ARNAUT, 2008, p. 84), faz um retrato justo da intensificação da dor de ser um sujeito moderno, que habita a floresta do alheamento social que está de si mesmo.

203

Na imagem de Nael percebe-se alguma semelhança com o observador errante que percorre a bacia amazônica e o homem sedentário, postado na margem do rio como é da natureza do homem que vive na margem da sociedade, pois Manaus é uma cidade que fica entre o rio e a floresta, o que a torna uma cidade enigmática em sua existência, trespassa esse estado do ambiente ao personagem.

O que dá prazer ao narrador dá também ao leitor. A conclusão mais óbvia que se tem do texto literário em questão é que pode até acontecer que o “verdadeiro mundo apresentado nem venha a ser bem acessível a esse sistema subjetivo e que o próprio leitor, que vê o desenrolar dos acontecimentos a certa distância, tenha que concluir por si próprio aqui e além” (KAYSER, 1976, p. 325), como é a indefinição de se concluir quem de fato é o pai da criança. O papel da literatura não é dizer, e sim, sugerir hipóteses filosóficas sem conclusão.

Nael é o homem que o próprio Hatoum define na construção de identidades particulares e coletivas dos povos da Amazônia, gente tão pouco conhecida pelos outros brasileiros. Seu prazer é como ele mesmo define: “Escrever o caótico me dá uma satisfação enorme”.



## REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Lisboa, Relógio d'água Editores.2001.

ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Coord. Carlos Reis. Edições 70, Lda. Portugal-Lisboa. 2008

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

ARNAUT, Ana Paula. [Varia] **O Arquipélago da insônia**: Litanias do silêncio.

CARRETO, Carlos Clamonte. **Figuras do silêncio**. Do inter/dito à emergência da palavra no texto medieval. Ed. Estampa. Lisboa.1996.

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

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária** (Introdução à ciência da literatura) 6ª edição revista por Paulo Quintela, Coimbra. 1976.

LAUREL, Maria Hermínia Amado. **Itinerários da modernidade**: Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire. Coimbra: Minerva; 2001.

MARINHO, Maria de Fátima. **O jogo da encenação do passado em Lillias Fraser de Hélia Corrêa**. Revista da Faculdade de Letras- Línguas e Literaturas. Universidade do Porto.

RICOEUR, Paul. **O si mesmo como o outro**. Trad. Lucy Moreira Cesar. São Paulo-Campinas. Papyrus Editora

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas- SP: Papyrus Editora, 1994.

SCHMIDT, Julia Maria da Graça. **Manual de pintura e caligrafia, História do cerco de Lisboa e o Evangelho Segundo Jesus Cristo**- Uma leitura trilológica.

SOARES, Carmem. **Memória, História e historiografia**. Mito Clássico no Imaginário Ocidental. Coimbra. 2001

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



## **O OTELO DE DOM CASMURRO THE OTHELLO OF DOM CASMURRO**

Francisco Guaracy Andrade da Silva (PPGL-UFAM)

### **RESUMO**

205

O artigo em questão aborda as relações da obra-prima Dom Casmurro, de Machado de Assis, com a peça Otelo, de W. Shakespeare, a teatralidade do filme Dom, de Moacyr Góes, e a adaptação fílmica teatralizada de Orson Welles, A Tragédia de Otelo, suas semelhanças e diferenças, partindo do romance Dom Casmurro, em que Machado, como crítico teatral e literário, expõe a estrutura das obras (Dom Casmurro e Otelo), e faz referências ao teatro do dramaturgo inglês. Este trabalho caracteriza-se pela análise do estudo comparativo tanto literário quanto cinematográfico. Os elementos necessários para o entendimento do percurso emocional do autor em ambas as narrativas estão destacados. É importante levar em consideração leituras variadas do mesmo romance. Ao final, este texto traz as relações intertextuais e o discurso intersemiótico da obra Otelo com o romance de Machado e as adaptações de Orson Welles e Moacyr Góes respectivamente.

**Palavras-Chave:** romance; teatro; cinema.

### **ABSTRACT**

The present article works with the relation of the masterpiece Dom Casmurro, by Machado de Assis, with the play Othello, by W. Shakespeare, the theatricality of the film Dom, by Moacyr Góes, and the theatrical film adaptation of Orson Welles The Tragedy of Othello, their similarities and differences, based on the novel Dom Casmurro, where Machado, as theatrical and literary critic, exposes the structure of the works (Dom Casmurro and Othello), and references the theater of the English dramatist. This work is characterized by the analysis of comparative literary study as much as the film. The necessary elements to understand the emotional journey of the narrator in both narratives are highlighted. It is important to take in consideration different readings of the same novel. Finally, this text brings the intertextual relations and inter-semiotic discourse of the work Othello with the romance by Machado and their adaptations by Orson Welles and Moacyr Góes respectively.

**Keywords:** romance; theater; cinema.

### **INTRODUÇÃO**

A proposta deste artigo é fazer as relações de intertextualidade com o romance *Dom Casmurro*, a peça *Otelo* e suas adaptações para o cinema com os filmes *Dom* e *A Tragédia de Othello*, tratando das características especiais encontradas no romance, as quais fazem referência à peça de Shakespeare. Entretanto, partindo do pressuposto de que, apesar do hipotexto de Machado de Assis (1999) ser a tragédia do dramaturgo inglês, a obra a ser analisada e que merece destaque às observações a serem comparadas



é *Dom Casmurro*, bem como as relações existentes com o seu narrador. A intertextualidade que a obra literária abrange neste capítulo é o comparativismo com a obra teatral *Otelo*, de William Shakespeare. Dessa forma, vale ressaltar que Machado de Assis foi um precursor, um visionário no uso da rubrica literária, uma vez que, ao se questionar a narrativa em que se propunha a realizar, Bento Santiago pode ser caracterizado como meta-discursivo ao parodiar sua situação com a peça shakespereana.

Já na obra *Dom Casmurro* (1899), o titular da fala é Bento Santiago, advogado e narrador-personagem, pois seu nome *Santo + Iago* é a fusão do bem e do mal; em *Otelo* (1603), Iago representa a consciência perversa que atormenta o mouro, principalmente em Chipre, onde o protagonista, no campo de batalha, sofre total influência de seu alferes. Sendo na obra de Machado de Assis (1999) a narrativa que se apresenta como o único ato liberador possível, finge o narrador o presente e tenta evadir-se do passado, ao mesmo tempo elaborando um questionamento sobre a integridade do ser no que concerne o rendimento da escrita, como podemos conferir com a seguinte ideia:

Ocorre em *Dom Casmurro* uma triangulação ideal que traduz a certeza de uma consciência conturbada, a de Bentinho, e resulta, para o destinatário de seu discurso mesclado de objetividade e de ressentimento (subjetividade), numa ambiguidade insolúvel. Mas o principal, perante os olhos contemporâneos, reside na validade do texto, sua particular eficácia estética, seu valor, como saída para o narrador, sua autonomia como instaurador de um universo próprio, sua remissão à necessidade verbal como fonte do ser. Sob este aspecto, a melhor pergunta haverá de ser: por que relatar um fato passado para restabelecer a verdade, ainda que esta não passe de uma transitória e vulnerável verdade subjetiva? (LUCAS, 2009, p. 101).

Dentre as mais fortes características que explicam a trajetória do narrador, as quais podemos encontrar entre *Dom Casmurro* (1899) e *Otelo* (1603), uma se destaca com maior ênfase: o ciúme. A trajetória do narrador de *Dom Casmurro*, tal como a evolução do ciúme em *Otelo*, precisou do estímulo de uma terceira personagem, considerada o “princípio de tudo”, a verdadeira “fagulha” que faltava para desencadear o motivo pelo qual faz a diferença nas duas narrativas. Em *Veneza*, o enlace entre *Otelo* e *Desdêmona* tem seu início de maneira conturbada, porém, é o momento do equilíbrio romântico que a peça apresenta vindo a ser criticada por Machado em sua “reforma dramática”.

Iago ganha gradativa importância na peça de Shakespeare a partir do momento em que a história avança e *Otelo* começa a insistir por provas concretas que possam



denunciar a falsa traição de Desdêmona. Já o agregado José Dias, apesar de toda a sua aversão ao relacionamento dos dois adolescentes, não entra na opinião do narrador como o maior influenciador da sua trajetória conturbada, visto que, de certa forma, Bento Santiago parecia fazer com que o leitor entendesse que ele mesmo estava certo do que afirmava a respeito da suposta infidelidade da esposa.

A trajetória de Bento Santiago é tão marcante quanto à de Otelo, embora possuam caminhos diferenciados. Ao contrário deste, que precisa unicamente de Iago, representado por uma personagem que influencia e induz Otelo à desconfiança, Bentinho, além de José Dias, também é auxiliado pela metatextualidade relacionada à referência feita à obra de Shakespeare mencionada exatamente nos capítulos 62, *Uma Ponta de Iago*; 72, *Uma Reforma Dramática*; 73, *O Contra-regra* e 135, *Otelo*. Retratados na segunda e terceira fase do romance, os capítulos que comparam a situação de Desdêmona a de Capitu têm função mais explicativa da situação em que se encontrava Bentinho, visto que este, como narrador-personagem, conduz as ideias e opiniões relacionadas à esposa.

## **DA PARATEXTUALIDADE AO NARRADOR-DIDASCALO**

No capítulo 72, *Uma Reforma Dramática*, Machado de Assis (1999) propõe a desconstrução da peça de Shakespeare, caracterizando uma paratextualidade em que Bentinho pretende abreviar imediatamente o processo trágico que envolve Otelo e Desdêmona. Começando a peça em *ultima res* no primeiro ato e, nos outros três, seria caracterizado o ciúme, pois o último ato teria como pano de fundo a ameaça dos turcos para as explicações de Otelo e Desdêmona.

Machado de Assis (1999) identifica as relações do texto neste capítulo, entre o hipotexto *Otelo*, propondo a reforma dramática na peça de Shakespeare, por que não deixaria de ser ainda uma tragédia, para que a plateia pudesse encontrar outro enigma no teatro, tendo como explicação do primeiro ato, os últimos, tal como é a própria obra *Dom Casmurro*.

Essa espécie de “nota explicativa” que o autor faz no capítulo 72, *Uma Reforma Dramática* dispensa o hipotexto como citação ou fonte de inspiração e constitui com ele o conjunto textual em que o narrador analisa sua própria situação e permitindo fazer o mesmo numa leitura crítica sobre ambos os textos. A relação crítica do narrador com outro texto propõe não somente comentário analítico sobre a obra literária, mas também





a relação entre o espectador e a trama. Machado de Assis (1999) analisa o próprio fazer teatral no início deste capítulo quando se refere às peripécias e ao desfecho que chegam ao seu tempo enquanto ele, o narrador, propõe inovação ou “reforma” no gênero. Pode-se dizer que o romance *Dom Casmurro* (1899) não foi feito somente com a intenção de ser simplesmente lido, mas visto por meio da encenação que o narrador-didascafo, como era chamado no teatro da Antiguidade Clássica, configura com suas rubricas e dá provas de sua subversão. Dessa forma, percebe-se que Machado tem plena consciência de que o seu romance é uma paródia a *Otelo* (1603), de Shakespeare (CALDWELL, 2002). As cenas e as rubricas para obter efeito imediato sobre o público têm função educativa, levando o espectador a descobrir o que estava subentendido nos diálogos. Com isso, ao reconstruir a casa de Engenho Novo tal qual a da Rua de Matacavalos, Machado de Assis (1999) passa a constituir o palco dessa encenação literária.

Na verdade, a reforma dramática que Machado de Assis (1999) propunha vai muito além das peças teatrais para o entretenimento. O autor queria um teatro que se afastasse do romantismo exagerado, mas que tivesse comprometimento para fazer refletir sobre os problemas nacionais, alertando o espectador sobre o poder da palavra nas artes cênicas. Ao se tornar um dos membros do Ginásio Dramático, ele condenou aqueles que recorriam ao erário buscando apoio aos espetáculos teatrais de elite. Em sua crítica “Ideias sobre o teatro”, defendeu:

A iniciativa em arte dramática não se limita ao estreito círculo do tablado – vai além da rampa, vai ao povo. As platéias estão aqui perfeitamente educadas? A resposta é negativa. Uma platéia avançada com um tablado balbuciente e errado, é anacronismo, uma impossibilidade. [...] Aqui há um completo deslocamento: a arte divorciou-se do público. Há entre a rampa e a platéia um vácuo imenso de que nem uma nem outra se apercebe. A platéia ainda dominada pela impressão de uma atmosfera, dissipada hoje no verdadeiro mundo da arte – não pode sentir claramente as condições vitais de uma nova esfera que parece encerrar o espírito moderno (ASSIS, 1962, p.10-11).

Machado de Assis (1999) também defendia a formação de novos dramaturgos e menos investimento nas traduções, pois a seu ver esse era o caminho para fomentar a literatura dramática e a sua reforma. Quem compactuava com o mesmo pensamento era o seu amigo e escritor José de Alencar, possibilitando um novo rumo ao teatro brasileiro. Até mesmo o próprio Alencar concordava com Machado de Assis (1999) quando dizia que as primeiras gerações românticas não haviam conseguido inovar,



criando um novo teatro nacional. Assim, fazia-se urgente criar a tal “reforma dramática” que levava em consideração, principalmente, a atualização estética e a substituição dos dramas românticos que predominavam na corte pela comédia, que seria o teatro ideal para aquele momento histórico. Influenciado por Alexandre Dumas Filho pelo fato dele ter acrescentado a “naturalidade” como traço novo na comédia de costumes de Molière, Machado de Assis (1999) considerava em sua característica principal a ideia horaciana do utilitarismo da arte e o realismo do seu próprio tempo.

Contudo, Machado de Assis (1999) conseguiu o seu intento ao ver surgir uma dezena de dramaturgos e atores que encenaram no Ginásio Dramático um conjunto de peças teatrais que abrangiam os costumes da burguesia emergente. Então começou a apresentar maior preocupação nas suas críticas teatrais, principalmente no que concerne ao aspecto da montagem, fazendo as suas considerações totalmente voltadas ao estudo da obra teatral, desde o fazer literário ao dramático. Ele resumia o enredo da peça, facilitando o seu entendimento até os comentários dedicados à interpretação dos atores, bem como o cenário e o figurino. Com o propósito didático, o autor fazia as suas críticas ao novo teatro brasileiro de maneira que o leitor pudesse, passo a passo, ir descobrindo o valor de ir além do texto.

A “reforma dramática” também consistia em ir além do tradicional; elogiava os atores que haviam trabalhado com João Caetano, que por sinal não saía da farsa e nem do burlesco, mas que abandonavam os exageros da interpretação romântica, adotando a naturalidade realista.

O ciúme do advogado é caracterizado por um processo gradativo que avança com os fatos, pois Machado de Assis (1999) “faz de seu narrador uma espécie de contra-regra, de didascalo que mina o projeto memorial do romance. Suas indicações acabam fazendo da obra algo para se ler e se ver ao mesmo tempo” (SILVA, 2007, p. 10). Já o ciúme de Otelo só avança por causa da influência que o alferes exerce sobre o mouro, muito embora José Dias colabore nos capítulos iniciais para a trajetória conflituosa ocasionada pelo ciúme do narrador, mesmo que esta colaboração seja apenas uma tática para despistar o leitor.

Além de Machado mencionar, em O Contra-regra (Cap. 73) de Dom Casmurro (1899), o nome de outros autores do Romantismo brasileiro, como José de Alencar e Álvares de Azevedo, para caracterizar melhor o ciúme na trajetória do narrador-



personagem Bento Santiago, ele veicula no próprio livro uma relação paradigmática entre textos literários, visto que José de Alencar, famoso pelos romances, é citado pelo narrador por meio de um dos seus personagens de teatro de 1858 e Álvares de Azevedo, notável pela poesia ultrarromântica, da mesma forma, também é mencionado por sua obra.

Machado de Assis (1999) ainda explica a função da narrativa de Santiago dizendo que “o destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contra-regra, isto é, designa a entrada dos personagens em cena, dá-lhes as cartas e outros objetos, e executa dentro dos sinais correspondentes ao diálogo, uma trovoada, um carro, um tiro” (ASSIS, 1999, p. 107). Percebe-se claramente que Machado de Assis (1999), pela metatextualidade, dá conta de outros textos por meio de comentário crítico, devido ao fato deste autor ter sido, crítico de teatro e, desta forma, além de inserir no capítulo uma espécie de “nota explicativa”, fazer menção aos textos de Alencar e Álvares de Azevedo, citando-os conforme fragmento abaixo:

Assim se explicam a minha estada debaixo da janela de Capitu e a passagem de um cavaleiro, um *dandy*, como então dizíamos. Montava um belo cavalo alazão, firme na sela, rédea na mão esquerda, a direita à cinta, botas de verniz, figura e postura esbeltas: a cara não me era desconhecida. Tinham passado outros, e ainda outros viriam atrás; todos iam às suas namoradas. Era uso do tempo namorar a cavalo. Relê Alencar: “Porque um estudante (dizia um dos seus personagens de teatro de 1858) não pode estar sem estas duas coisas, um cavalo e uma namorada”. Relê Álvares de Azevedo. Uma das suas poesias é destinada a contar (1851) que residia em Catumbi, e, para ver a namorada no Catete, alugara um cavalo por três mil-réis... Três mil-réis! Tudo se perde na noite dos tempos! (ASSIS, 1999, p. 107).

A partir do momento que o leitor segue as rubricas em Dom Casmurro (1899), passa a ter motivos suficientes para desconfiar da narrativa. Ao escrever, não se trata mais do adolescente Bentinho, muito menos do homem casado, mas de Santiago. A metáfora dos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada que arrasta para dentro, como uma vaga que se retira da praia nos dias de ressaca” (Cap. 32) é o caminho, segundo Almir Guilhermino da Silva, “sugerido e traçado pelo narrador-didascalesco, seja ele Brás Cubas ou Santiago” (SILVA, 2007, p. 91). Porém, o capítulo 73 somente enfatiza que a obra pode ser lida tanto como um romance quanto uma peça teatral, pois ao sofrer a crítica de Quintino Bocaiúva de que suas peças eram obras mais para serem lidas do que assistidas, Machado de Assis (1999) faz o caminho inverso ao escrever Dom Casmurro (1899) como um romance teatralizado.



## O LADO ESCURO NO CAPÍTULO “UMA PONTA DE IAGO”

Ao se tentar buscar as impregnações shakespereanas de Machado de Assis, decifram-se alusões imaginosa e escondidas por detrás dos nomes próprios empregados pelo escritor realista. É assim que no capítulo 62, “Uma Ponta de Iago”, José Dias é retratado pelo narrador de *Dom Casmurro* (1899) como consciência perversa, e que, segundo este mesmo narrador, deveria motivar no adolescente Bentinho o ciúme que se destinaria ao Iago da obra *Otelo* (1603). Segundo Cardwell (2002), Bento Santiago, escritor adulto, é o próprio Iago de Bentinho adolescente e homem casado. José Dias é caracterizado, desta forma, para despistar o leitor, pois o ponto de vista unilateral do narrador Dom Casmurro julga e condena a esposa e o melhor amigo. Já Emília, esposa do alferes, é a voz da consciência de Desdêmona e representa a razão classicista predominante na época, sobre a emoção medieval da heroína. As personagens mais marcantes em *Otelo* (1603) são justamente aquelas em que predomina a razão sobre a emoção, influência do racionalismo, como característica principal do classicismo no início do século XVII.

José Dias, homem refinado, inteligente e articulado, tal como o alferes de *Otelo*, também sabia que, ao fazer comentários perniciosos a respeito de Capitu, Bentinho poderia começar a amadurecer progressivamente seu ciúme e suspeita sobre a fidelidade da amada adolescente, caracterizando muito bem a intenção do narrador em atribuir a José Dias a função de Iago na vida adolescente de Bentinho. Porém, a influência do agregado na trajetória do comportamento do narrador em comparação à que o alferes exercia sobre o mouro é quase que imperceptível, pois não torna o percurso da desconfiança de Bento Santiago mais extenso que o percurso do ciúme de *Otelo*. O tempo para o desfecho na obra de Machado de Assis é menor que na peça de Shakespeare, mas a importância deste tema – o ciúme – não está na quantidade de tempo, mas na intensidade.

Em *Otelo* (1603), Iago encarrega-se de “construir” um ciúme que o mouro não possuía, conferindo ao espectador o papel de preencher as lacunas, pois “o autor, além de nomear as personagens, indica seus gestos e suas ações, independentemente de qualquer discurso, sendo fundamental essa distinção porque permite ver como o autor não se diz no teatro, mas escreve para que um outro fale em seu lugar” (UBERSFELD, 2005, p. 7). Já em *Dom Casmurro*



(1899), o narrador por si foi “construindo” um ciúme, ligando fatos que sugeriam possível infidelidade e, ao “carregar nas tintas”, julgou e sentenciou Capitu e Escobar.

### **A REFORMA DRAMÁTICA EM OTELO: MACHADO, WELLES E GÓES**

A partir do momento que o narrador afirma que vai ao teatro e que, coincidentemente, a peça em cartaz é Otelo (1603), percebe-se a suposição de analogias formais entre a situação que o narrador-personagem se encontra e a trama que envolve a tragédia de Shakespeare. Essa analogia é proposital, visto que o narrador menciona várias vezes o texto do dramaturgo inglês em seu texto. O elemento comum que liga as duas tramas é a trajetória do “ciúme” e sua gradativa evolução nos dois gêneros, pois ambos possuem maneiras distintas de tratar o mesmo assunto.

Ao contrário da obra teatral, o romance sugere análise da situação de desconfiança em que o narrador se encontra, traçando paralelos entre os dois casos, o de Bentinho e o de Otelo, permitindo que o leitor possa tirar as suas próprias conclusões. Dessa forma, o narrador sente-se influenciado pela arte do teatro como se fora uma espécie de voz da consciência a aconselhar o narrador-personagem.

Ao mesmo tempo que o narrador-personagem é influenciado pela decisão do mouro em matar a sua amada, também influencia o leitor sugerindo a culpa de Capitu quanto à sua fidelidade. Para isso, o romance de Machado de Assis toma ares de tragédia com a morte da esposa na Suíça. Bentinho, tal como Otelo, sente-se um pouco responsável pela morte da esposa, mas não lamenta o fato. Já na idade madura e com o comportamento casmurro, o narrador sente-se convencido de que ela o traiu: “a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve!” (ASSIS, 1999, p. 184). A relação está caracterizada pelo processo “teatro-espectador-narrador-leitor”. Pode-se dizer que Santiago, desconfiando da fidelidade de sua esposa, tem seu ciúme reforçado pela peça teatral e analisa em sua narrativa que, se Capitu, a qual ele via como culpada, tomasse o lugar de Desdêmona, que tipo de morte mais lhe conviria? Ou seja: se Desdêmona, que era inocente, mereceu a morte, o que poderia merecer Capitu, que o narrador via como culpada?

Mais uma vez percebe-se a suposição de analogias entre o gênero teatro/romance, no discurso do narrador-personagem, no momento em que a narrativa



sugere tomar ares de tragédia. Ainda no final do capítulo 135, percebe-se que o narrador intenciona o suicídio, propondo a preexistência do texto de Shakespeare, bem como a redação de duas cartas para Capitu. Assim, a relação crítica neste capítulo se apresenta por meio das duas cartas elaboradas pelo narrador que ainda caracterizam uma metatextualidade, apresentando-se como crítico dos próprios textos em que a primeira carta mencionada como longa e difusa obtém sua reprovação e a segunda é a que sintetiza o seu ideal com a objetividade e clareza do Realismo, tal como no Classicismo, uma denominação da tendência artística que revitalizou a tradição clássica de afirmar a superioridade humana. Para recriar os ideais da Antiguidade greco-latina, o Classicismo valorizou as proporções, o equilíbrio das composições, a harmonia das formas e a idealização da realidade. Manifestou-se tanto nas artes plásticas quanto na música, na literatura e na filosofia. Daí *Otelo* (1603) ser considerada uma obra do teatro classicista.

*Otelo* (1603), obra teatral de William Shakespeare, possui 296 anos de diferença do romance realista *Dom Casmurro* de 1899. A obra de Shakespeare sugere certa referência para Machado de Assis e trata de algumas características que provavelmente possam assemelhar-se à tragédia do dramaturgo inglês.

Iago é a personagem que representa o inconsciente do mouro e, como se estivesse na função de um narrador, delineia a história, traçando planos e dando forma à peça. Esse inconsciente que fala pela personagem é racional, analítico e preciso, visto que representa a racionalização do final do século XV e início do século XVI. A partir daí, percebe-se o resgate desse mesmo racionalismo no romance em questão no momento em que o narrador-personagem se reporta ao teatro shakespeariano como narrador autodiegético. Sugere então o papel do antagonista de *Otelo* (1603) para o agregado, mesmo porque o capítulo 62, “Uma Ponta de Iago”, não atribui totalmente à personagem de Machado tal função, visto que José Dias não deixa claro o seu apoio na ida de Bentinho para o seminário e, mais tarde, de ir com ele estudar Direito na Europa. Iago almejava um posto junto ao general, como podemos conferir neste trecho:

EMÍLIA – Quero ser enforcada se me engano, mas penso que algum vilão de maldade eterna, alguém que se ocupa de velhacarias insinuantes, algum escravo embusteiro, alguém que gosta de iludir e lograr os outros, tendo por objetivo conseguir um posto junto ao general, engendrou essa calúnia. Quero ser enforcada se me engano. (SHAKESPEARE, 2011, p. 131).

Além do alto cargo que intencionava o alferes de Otelo, nota-se que ele colocava-se em risco para ascender socialmente, destruindo todos que estivessem em seu caminho, pois “Com esse ato estaremos feitos na vida... ou com ele arruinamos nossas vidas. Bem, se ele matar Cássio, ou Cássio a ele, ou se um matar o outro, de qualquer modo eu saio ganhando” (SHAKESPEARE, 2011, p.143). Por outro lado, como se pode afirmar que José Dias não intencionava também privilégios para com Bentinho adolescente? José Dias queria ir para a Europa com o menino e a ideia de influenciar D. Glória de que o rapaz estaria melhor estudando no velho mundo do que sendo padre, passou a ser uma constante na vida do agregado.

Já em Otelo (1603), o ciúme que gradativamente aumentava, à medida que o alferes encontrava motivos convincentes, tem seu início a partir do terceiro ato, cena três – “Diante da cidadela” -, no momento em que Desdêmona tenta reconciliar o marido com Cássio e Otelo, sofre as influências de Iago. De certa forma, deve-se também à causa do ciúme de Otelo o fato do mouro levar a esposa para a batalha onde fica a mercê dos comentários dos soldados. No caso de Desdêmona, bela e muito jovem, transgredia as relações por ter casado com um mouro, talentoso na arte da guerra e que por suas honras tornou-se general. Porém, a confiança que Otelo nutria por Iago era enfatizada por aparecer repetidas vezes o termo “honesto Iago”, pronunciada pelo mouro para constatar a devoção do alferes pelo seu general. Essa repetição cansativa do termo põe em dúvida o sentido real da palavra “honesto”, subentendida em sua repetição que o caracteriza em sentido contrário.

A Tragédia de Othello (1952) é a 12ª. versão da obra teatral transposta para o cinema com atuação e direção de Orson Welles. O filme começa em *ultima res* e com a prisão do alferes Iago. Esta personagem inicia, desde cedo, caracterizando a figura de um verdadeiro vilão, finalizando sempre seu texto com voz extremamente grave, traduzindo um tom mais dramático ao filme. O alferes conduz a narrativa, mas não é personagem-narrador, e sob a sua forte influência quase não há tomadas ou cortes.

Pode-se perceber uma discreta semelhança física supostamente proposital entre as personagens Cássio, Rodrigo e Iago para denotar os mais variados comportamentos que possivelmente possam existir numa mesma pessoa ou, o contrário, comportamentos semelhantes aqui ou acolá em pessoas parecidas. Essa alegoria pode ser traduzida pela variedade de “Iagos” presentes em cada ser humano.



A inveja do alferes, muito bem interpretada pelo ator Michael MacLianumoir, é claramente visível pela sua expressão no momento em que, pensativo, a personagem observa cuidadosamente Othello a abraçar Desdêmona. A cena se repete algumas vezes e a persuasão é sonorizada pelo barulho da vaga do mar, até mesmo quando Iago conversa com Cássio enquanto o mouro os ouve escondido. Daí, a semelhança com o romance Dom Casmurro (1899) no momento em que o narrador se refere aos olhos de Capitu com o “fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca.” (ASSIS, 1999, p. 55). Iago é essa força misteriosa e enérgica no filme de Welles, como uma vaga do mar que arrasta Othello, querendo tragá-lo.

A personagem Desdêmona, interpretada por Suzanne Cloutier, supõe o símbolo da pureza eterna, sempre com seu vestido branco e compatibilizando com o preto e branco do filme, mas também contrastando com a gravidade dos trovões que se apresentam sonorizando o ambiente, anunciando a tempestade bem como o clímax do filme. Ao final, depois de consumada a sua morte, percebe-se em primeiro plano, a imagem dessaturada da personagem, relacionando-se com uma pintura, possivelmente de maneira proposital, ressaltando o tom grave da tragédia que se enfatiza pela mistura e complicação das sombras das outras personagens que se entrecruzam. Essa característica é típica de atores do cinema que possuíam formação teatral e eram advindos do teatro conforme assertiva abaixo:

Na década de 50, surgem nomes como o americano Orson Welles e o austro-americano Fritz Lang. Welles (1915-1985) veio também do teatro, assim como Méliès, e sua maior contribuição ao cinema foi em Cidadão Kane, de 1941, quando subverteu a narrativa cronológica, desenvolvendo um enredo não-linear. Da pintura, de que tanto gostava, Welles compôs a luz e a profundidade de campo, dando ao filme estilo expressionista, até então inexplorado no cinema. Outros filmes, como Macbeth (1948) e Otelo (1952), mostraram como se procede a uma adaptação do palco para a tela sem que forma e conteúdo saiam prejudicados no processo (SILVA, 2007, p. 161).

Os aspectos mais intrigantes neste filme são, principalmente, a transposição diferenciada pelo espaço, mas que envolve fúria, ciúme e assassinato em torno de Othello, Iago e Desdêmona. Caracterizado tanto de maneira estranha quanto magnífica para o clássico de William Shakespeare, A Tragédia de Othello (1952) foi filmado na Itália e em Marrocos. Teve sérios problemas de produção, levando mais de dois anos





para ser finalizado. Ainda assim, Welles teve controle absoluto sobre a obra, desde os diálogos até a montagem final.

Mesmo com todas estas dificuldades para a realização do filme, esta produção sempre foi motivo de orgulho para Welles pelo seu impressionante resultado final, ganhando *status* de filme cultural e podendo ser classificada como expressionista num estilo “B” de produção. Apesar disso, a obra possui alta qualidade artística e grande importância histórica.

O filme produzido em preto e branco não permite ao espectador usufruir da análise na alegoria das cores, mas é caracterizado por elementos muito significativos de cenário, tanto acústicos quanto visuais, remetendo ao próprio espetáculo teatral. Um exemplo muito comum é a entrada e saída dos atores do mesmo cenário, assemelhando-se a um teatro filmado e não necessariamente a uma peça teatral transposta para o cinema.

A rigidez dos cenários é caracterizada pela dureza dos cômodos em pedra, dos vazamentos, dos pingos que caem fazendo ecos, da pouca luz dos lugares e da voz grave e austera das personagens. Ainda na cena que remete à confusão e embriaguez, são percebidos elementos que enfatizam o vinho como o cenário sutilmente alagado e escuro, cercado de pedra, relacionando-se a uma atmosfera dura e fria.

Esse intertexto está diretamente ligado à obra shakespereana, no momento da embriaguez em que os homens são influenciados pelo alferes Iago. O vinho em *Otelo* (1603) é o estímulo para reforçar não somente o ciúme, mas também a prática de insanidades. Iago comporta-se como uma espécie de narrador, delineando a trajetória da peça e influenciando todas as personagens a quem ele se dispunha a motivar como se exercesse certa embriaguez nas pessoas, tomando o lugar do próprio vinho. Como se fosse o deus Dionísio, Iago, assim como José Dias em *Dom Casmurro* (1899) induz a personagem com suas palavras na embriaguez dos sentidos, entorpecendo a conduta das pessoas e traçando todo o rumo da história da maneira que ele intenciona. José Dias possui essa influência na família de Bentinho, principalmente com sua mãe, que, depois da morte do marido, ficou à mercê das opiniões do agregado. A simbologia do vinho está muito ligada à palavra dita, pois a bebida é fogo e estimula a palavra a medida que o vinho possui poderes de fazer explodir a verdade, soltar a língua. “O fogo se reúne à palavra; corpo e objeto se valorizam mutuamente e a garrafa é a presença contínua que alimenta a personagem e a cena, pois a boca libera e estimula a narração dos fatos”



(BAKHTIN, 1993). No filme *Dom* (2003), a palavra é estimulada pela bebida na cena do bar onde Bento pede ao amigo Miguel que não contrate Ana para trabalhar.

Algumas cenas que nos reportam ao espetáculo *Otelo* (1603) estão presentes no filme *Dom* (2003), de Moacyr Góes, que por meio da intertextualidade com o romance *Dom Casmurro* (1899) possui forte relação com a obra de Shakespeare.

Em *Dom* (2003), a relação com a obra teatral, mostra uma analogia que supõe arquitextualidade na apresentação do fio que une tanto a narrativa literária quanto a fílmica e teatral: o ciúme. Por meio desse elo, é interessante discutir em que medida esses intertextos se articulam com a obra de Machado.

Na adaptação de Góes, a primeira cena teatral refere-se aos sucessivos mergulhos de Ana em uma banheira localizada em um palco. Por trás dela, um ator supervisiona os mergulhos e a câmera, numa posição de espectador, mostra somente os momentos em que a atriz levanta a cabeça do mergulho. Uma mulher em trajes íntimos permanece ao fundo e no escuro, captada em um plano em que seu corpo aparece imóvel sugerindo a outra parte que está submersa na banheira. A seguir, Ana levanta metade do corpo e o ator que está logo atrás recita um texto enquanto que um ator negro, com o seu dorso nu, aproxima a cabeça do ombro de Ana, toca-lhe o cordão, o pingente e suavemente pega as pontas dos cabelos da atriz e beija-os simultaneamente à declamação do seguinte texto proferido pelo segundo ator: “Não há limite marcado no infinito. Se você quiser provar de tudo um pouco, colher tudo que se apresenta, não tenha medo, una-se a mim... esqueça a timidez” (*DOM*, 2003).

O sentido deste texto incentiva a atriz de maneira instigadora para que na vida real, possa seguir as suas próprias vontades e desejos, negando o modo de vida tradicionalista que Bento quer para ela. O sentido do texto nega os limites impostos pela vida a dois que impede Ana de “provar de tudo um pouco”, levando a personagem a não ser a Capitu do século XIX que Bento queria para si. A artista de teatro e cinema passa, a partir de então, a colher tudo o que se apresenta. Essa cena exige da personagem a tomada de decisão e proporciona ao espectador sentimentos de forma dramática.

Em outro momento de ensaio, Ana está no palco contracenando com os mesmos atores. O ator negro está novamente com o dorso nu e muito concentrado. É caracterizada a partir daí uma intertextualidade com a obra do dramaturgo inglês e que contextualiza com o romance de Machado de Assis (1999). A cena, que mostra passos de uma dança moderna executada por Ana, é marcada pela voz do personagem-narrador



em que podemos perceber o olhar repreensivo do ator negro em Bento no momento de sua chegada. Há passos bruscos, repetitivos e dramáticos que sugerem o trágico.

O teatro onde se passa o ensaio de Ana e logo após a visita surpresa de Bento supõe semelhante rigidez tanto quanto no filme de Welles, não necessariamente por parte do cenário, mas pela gravidade da música e expressão dos movimentos que, em seu conjunto, montam uma atmosfera dramática e austera.

A movimentação da cena com Ana mostra os atores aparentemente parados, imbatíveis e sérios, como num campo de batalha, e também no texto de Shakespeare. Os corpos dos atores de teatro interpretados por Leon Góes (supostamente Cássio) e Walter Rosa (supostamente Otelo) parecem em desequilíbrio ao receber o impacto dos corpos de Ana e da segunda atriz interpretada por Ana Abbott, caracterizando a dureza da personagem Otelo bem como sua coragem refletida no olhar fixo do ator negro, mostrando o enfrentamento diante da situação.

O olhar do ator interpretado por Walter Rosa conduz a narrativa por um segundo, comunicando certa desaprovação não somente por causa do desconforto em ter tido o seu trabalho interrompido, mas também por sugerir um discreto ciúme de sua colega de trabalho bem como a negação do envolvimento de sua parceira com o visitante.

Como no teatro de forma épica, o homem, no caso o ator negro, é objeto de uma análise, e como na peça Otelo (1603), o protagonista é um ser suscetível à mudança de comportamento. Nesse caso, o mouro é totalmente influenciado pelo seu alferes. No palco onde Ana se encontra, há uma tensão em virtude do decurso da ação, visto que as cenas teatrais acontecem em saltos. Essa tensão é, na maioria das vezes, caracterizada pela surpresa do aparecimento de Bento.

Na outra cena, em sua segunda visita ao ambiente de trabalho de Ana, Bento encontra os mesmos atores ensaiando, desta vez com um bastão, em passos sincronizados como se estivessem em um campo de batalha. Ana observa o ensaio da plateia, muito atenta, no exato momento em que é surpreendida pela presença de Bento. Esta cena pode ser interpretada com Ana na representação figurada de Desdêmona, presente com o seu amado no campo de batalha na função de observadora da situação, mas não fora da trama. Tanto Ana quanto Desdêmona são peças essenciais e integrantes das cenas que norteiam o andamento da architextualidade presente nas cenas



teatralizadas do filme *Dom* (2003), supondo analogias formais, comparando os discursos tanto da peça quanto do romance.

A expressão que mostra o texto teatral no texto fílmico marca a harmonia do início da relação do casal Bento-Ana. Em certo momento, também no teatro, Bento concretiza seus sentimentos por meio da palavra “saudade”, encerrando a cena com um beijo. A relação de co-presença entre literatura-teatro-cinema caracteriza uma influência efetiva de um texto em outro. Daí supor que há uma identificação das relações entre o romance *Dom Casmurro* (1899), o roteiro de *Dom* (2003) e o texto de *Otelo* (1603) os quais constituem o conjunto textual, classificados como paratextos.

Em uma das últimas cenas em que acontece o acidente que vitima Ana, é caracterizada a tragédia baseada no *Otelo*, de Shakespeare, já que no hipotexto, *Desdêmona* é assassinada pelo mouro. Na verdade, não se pode dizer que Bento não teve participação no acidente que provocou a morte da esposa, pois foi por sua causa que Ana foi embora com o filho Joaquim. Da mesma forma que *Desdêmona*, Ana se sentia injustiçada pelas calúnias de traição sofrida pelo marido. Na trajetória do narrador, percebe-se uma semelhança nas situações que envolvem o engenheiro Bento e o mouro *Otelo* após a morte das esposas Ana e *Desdêmona*. Ambos estão gravemente arrependidos, pois percebem que o sentimento de culpa os acompanharia até a morte. Ainda nesse intertexto, percebe-se que *Dom* (2003) e *A Tragédia de Othello* (1952) de Orson Welles iniciam-se pelo final, tal como propunha Machado de Assis à peça de Shakespeare no capítulo 72 do romance *Dom Casmurro* (1899). Na adaptação de Welles, o filme começa em *ultima res* com a cena grandiosa do cortejo fúnebre de *Othello* e sua esposa *Desdêmona*, paralelamente à prisão de Iago acorrentado e sendo levado por soldados a caminho de uma cela que passa a ser suspensa por uma corrente, para que o alferes pudesse assistir de cima ao cortejo, no plano de câmera em “contra-plongée”.

Sendo o filme *Dom* (2003) uma obra de um realizador contemporâneo, vale dizer que Moacyr Góes traz em suas características cênicas a influência do teatro moderno, explicando que a relação de co-presença entre os textos de Machado e Shakespeare entremeados no filme de Góes passa a ser objeto de estudo e pesquisa durante toda a adaptação fílmica, visto que a tradução intersemiótica observada é de grande valia para que possam ser analisadas tanto a leitura crítica subentendida nas



cenas de Dom (2003) quanto o conjunto textual e os elementos comuns nele circunscritos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Machado de Assis alcançou abrangência representativa na literatura universal. Esta universalidade, a cada decênio, vem ganhando mais espaço não somente no contexto sociológico, psicológico ou cultural, mas também na tradição disciplinar da teoria e da crítica literária, tendo a importância de tornar-se objeto de estudo de acadêmicos e críticos. O romance *Dom Casmurro* (1899) nos faz refletir sobre os mais variados comportamentos da humanidade, os quais sempre intrigaram o homem contemporâneo.

A análise comparativa é importante para o estudo da teoria literária, mas requer trabalho dobrado. A partir do momento em que se escolhem linguagens artísticas diferenciadas para se trabalhar numa pesquisa comparativa, é necessário que se entenda pelo menos o mínimo de ambas as artes, visto que, dependendo da escolha, tem-se grau maior ou menor de complexidade, que incide diretamente sobre a pesquisa.

Ao analisar a obra-prima de Machado de Assis (1999), observa-se que é necessário ampliar o universo de leitura cada vez mais, pois a complexidade no desenrolar de sua trama permite compreender a riqueza da estrutura de seu discurso.

Entretanto, o amadurecimento do leitor para a análise de outros textos artísticos também é aconselhável, sem se esquecer da importância de saber os dados do autor para que a pesquisa interpretativa fique mais acessível na obtenção de informações quanto ao seu conteúdo. Para isso, fazer leituras em diversos níveis favorece na assimilação de outros textos que são repassados e travestidos de outra arte. Levando em consideração que nenhuma obra nasce pronta, a transcrição da literatura para o cinema serve para despertar sensações que aguçam o espírito crítico.

Ao se estabelecer elos que unem o objeto literário ao estudo da obra de arte, o mais importante é a versão que se pode obter haja vista que este resultado pode proporcionar o estudo do conteúdo sem esquecer-se da forma, pois um não existe sem o outro como não existe o estudo da obra de arte sem que nunca se passe pelo interno e o externo. A arte não se compromete com a verdade, com a realidade, mas sim com a verossimilhança interna e é por essa razão que ela se sobrepõe a todas as outras formas de conhecimento humano.



Assim foram levadas em consideração as relações intersemióticas como viés principal da literatura comparada, haja vista que, em se tratando do narrador fílmico de *Dom* (2003), afirma-se que a intencionalidade sígnica que envolve a personagem consegue de maneira criativa dialogar com a obra literária.

Enfim, pode-se dizer que Machado de Assis, como crítico de teatro, conseguiu caracterizar o seu romance como uma obra teatralizada, (re) criando *Otelo* por meio da sua reforma dramática, pelos “espaços flutuantes” e a “poética do olhar” que estruturaram a ambiguidade do narrador de *Dom Casmurro* (1899). Como romancista, proporcionou por meio da obra em questão, uma nova maneira de olhar a literatura nacional, inserindo rubricas e didascálias, o que elevou o signo motivador ao interpretante dinâmico.



## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Crítica Teatral*. São Paulo: Editora Mérito S. A., 1962.

\_\_\_\_\_. *Dom Casmurro*. 37ª. ed. São Paulo: Ática, 1999.

A *TRAGÉDIA DE OTHELLO* (The Tragedy of Othello), Orson Welles. EUA/França/Itália, 1952. Roteiro adaptado: Orson Welles. Elenco: Michael MacLianumoir (Iago); Robert Coote (Rodrigo); Orson Welles (Othello); Suzanne Cloutier (Desdêmona); Hilton Edwards (Brabâncio); Nicholas Bruce (Ludovico); Michael Laurence (Cassio); Fay Compton (Emília); Doris Dowling (Bianca), 93 min, disponível no Brasil em versão preto e branco, DVD-ROM.

222

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

*DOM*. Moacyr Góes. Brasil, 2003. Roteiro inspirado: Moacyr Góes. Elenco: Marcos Palmeira (Bento); Maria Fernanda Cândido (Ana); Bruno Garcia (Miguel); Malu Galli (Heloísa); Luciana Braga (Daniela), 91 min, disponível no Brasil pela Warner Home Vídeo Brasil DVD-ROM.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

LUCAS, Fábio. *O Núcleo e a Periferia de Machado de Assis*. Barueri, SP: Manole, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Porto Alegre: L & PM, 2011.

SILVA, Almir Guilhermino da. *Dom Casmurro: a encenação de um julgamento: na adaptação cinematográfica de Moacyr Góes e de Paulo César Saraceni*. Maceió: EDUFAL, 2008. 213 p.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.



## **A REPRESENTAÇÃO DO DIABO NO TEATRO MEDIEVAL E SEUS ASPECTOS RESIDUAIS NO AUTO DE NA FESTA DE SÃO LOURENÇO, DO PADRE JOSÉ DE ANCHIETA**

Francisco Wellington Rodrigues Lima (UFC)

223

### **RESUMO**

Figura emblemática presente no imaginário popular europeu, devido à ascensão do Cristianismo como religião dominante, o Diabo recebeu diversas definições e transformações que o moldaram através dos séculos. Na literatura dramática brasileira, em especial, no teatro quinhentista do Padre José de Anchieta, temos de maneira bem significativa a representação *residual* de tais representações do Diabo, seguindo os moldes do imaginário cristão medieval, adaptando-se, segundo as necessidades do padre jesuíta, à mentalidade do povo cristão que a qui se constituía, conforme se encontra no auto de *Na Festa de São Lourenço*. Sendo assim, o intuito deste trabalho é demonstrar os aspectos *residuais* da representação do Diabo medieval no teatro brasileiro quinhentista do Padre José de Anchieta, tendo como método de pesquisa, a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*, sistematizada por Roberto Pontes e o método comparativo.

**Palavras-Chave:** Diabo, Medieval, Teatro, *Residualidade*.

### **RESUMÉN**

Esta figura emblemática en la imaginación popular europea, debido a la subida del cristianismo como la religión dominante, el Diablo recibió varias definiciones y transformaciones que dieron forma através de los siglos. En la literatura dramática brasileña, especialmente en el teatro decimosexto del Padre José de Anchieta, que puede ser que también de manera significativa la representación residual de tales representaciones del Diablo, siguiendo el molde de la imagería cristiana medieval, adaptando de acuerdo a las necesidades del sacerdote jesuita, la mentalidad de la gente que el chi cristiana constituía, como se encuentra en la obra en “*La Fiesta de San Lorenzo*”. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es demostrar los aspectos residuales de la representación en el Padre José de Anchieta teatro brasileño decimosexto del diablo medieval, y como método de investigación, la Teoría de la residualidad cultural y literario, sistematizada por Roberto Pontes y el método comparativo.

**Palabras-Clave:** Diablo, Medieval, Teatro, residualidad.

O teatro medieval trouxe à cena a representação do Diabo e a do Inferno. O Mal, através das artes cênicas, difundia-se com maior eficiência na mente do povo cristão e, cada vez mais, o pensamento católico cristão se firmava na sociedade medieval. As peças teatrais mostravam representações pavorosas e risíveis sobre a figura do Mal. No teatro vicentino, por exemplo, o Diabo representava, simbolicamente, papéis diversos: era juiz, acusador, relator dos pecados humanos, tentador, ludibriador etc; recebeu





caracterizações e denominações, de acordo com o imaginário popular do período medieval, que o marcaram para sempre: Satã, Belial, Satanás, Lúcifer etc; tornou-se ridículo diante dos anjos e outros seres divinos; cômico quando se enredado por causa de sua tolice ou quando se colocava em situações de fracasso, derrota; é ainda causador do riso quando insultado, humilhado e enganado.

Foi esse pluralismo diabólico que se projetou na sociedade cristã medieval, através do teatro, que serviu de subsídios para o desenvolvimento desse artigo, uma vez que este transcorrerá em torno de uma das obras mais contundentes do Padre José de Anchieta: “*Auto da Pregação Universal*”. Para tal, buscamos fundamentação teórica na *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, elaborada e sistematizada por Roberto Pontes, visando assim, entender a projeção *residual* do Diabo no teatro quinhentista brasileiro.

Roberto Pontes empregou o termo *residualidade* inicialmente em sua dissertação de mestrado, atualmente publicada em livro, cujo título é *Poesia insubmissa afrobrasilusa* (1999), tendo por objetivo demonstrar a presença de resquícios do passado que, ao longo do tempo, acumularam-se na mente humana e que são refletidos em textos de forma involuntária através de estruturas atualizadas (1).

Os termos *resíduo*, *residual* e *residualidade*, na concepção de Roberto Pontes, têm sido empregados relativamente ao que resta ou remanesce na Física, na Química, na Medicina, na Hidrografia, na Geologia e em outras ciências, mas na Literatura (história, teoria, crítica e ensaística) quase não se tem feito uso dos mesmos (MARTINS, 2000, p. 264).

Segundo Roberto Pontes, *resíduo* é “aquilo que remanesce de uma época para outra e tem força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura” (PONTES, 2006, p. 01). Bem sabemos que na cultura do povo brasileiro, inclusive no período da colonização, muitos resquícios da época medieval cristalizaram-se como elementos vivos na mentalidade da sociedade que aqui se formava, *substratos mentais*, difundindo, inclusive, uma representação fértil do que remanesceu acerca do Diabo europeu, mesclando-se, engenhosamente, a cultura indígena cá existente, *corpus* central de nosso estudo, como bem representou Anchieta no Teatro Quinhentista Brasileiro. Ainda conforme Pontes, o *resíduo* “não é um cadáver da cultura grega ou da cultura medieval que deve ser reanimado nem venerado num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto... não é isso... fica como material que tem vida” (PONTES, 2006, p. 02).



Seguindo as linhas mestras de Paulo Romualdo Hernandez (2008), Anchieta seria o santo que a Igreja Católica tanto necessitava. Considerado herói nacional, o jovem membro da Companhia de Jesus, segundo a concepção histórica da literatura, foi o “primeiro estrangeiro a escrever em brasileiro” (HERNANDES, 2008, p. 15).

Anchieta conviveu com múltiplas culturas (africana, européia, indígena) até os seus 14 anos. Quando chegou à Europa, ainda na juventude, entrou em contato com o período de maior efervescência das idéias humanistas. O convívio com professores humanistas o colocava diante de peças com temas bíblicos, realizadas nos pátios do Colégio das Artes, de peças com tradição estética inspirada em temas da tragédia e da comédia Greco-romana. Nessa mesma época, século XVI, Portugal vivia o período da Santa Inquisição e, os autos, como encenação dramática, se fortaleciam, trazendo elementos da tradição medieval para o teatro renascentista. Com efeito, segundo Eduardo Navarro (1999), naqueles anos, eram populares os autos de Gil Vicente, fato que nos revela, na obra de Anchieta, grande influência, seja no conteúdo, na forma ou no uso de alegorias e personagens.

Com a produção literária e dramática de Anchieta, inegavelmente, a história da vida cultural brasileira teve início. Seu interesse pelo nativo aparece não só como “objeto de especulação literária, mas também como condição de pessoa humana, como vínculo de cultura e, mais do que isso, como elemento de fixação de cultura” (FERNANDES, 1980, p. 45). Com o objetivo da evangelização, Anchieta soube explorar as manifestações indígenas, seus hábitos e crenças.

O auto de *Na festa de São Lourenço* é, segundo Eduardo Navarro, Décio de Almeida Prado e Padre Armando Cardoso, um dos mais conhecidos textos de Anchieta. A peça é constituída de cinco atos. No primeiro, deparamo-nos com o martírio de São Lourenço, morto no tempo de Valeriano, censor do Imperador romano Décio, por volta do ano 258 d.C. Ele fora acorrentado, açoitado, esfolado e posto sobre grelhas em cima de um braseiro. São Lourenço era diácono do Papa Xisto II.

O segundo ato, conforme as pesquisas do Padre Armando Cardoso é uma adaptação do segundo ato do *Auto da Pregação Universal*. Nele aparecem três diabos: Guaixará, Aimberê e Saravaia, desejosos em destruir a aldeia com suas maldades. Entretanto, três personagens surgem para por fim ao intento desses três diabos, livrando a aldeia indígena dos grandes males: São Lourenço, São Sebastião e o Anjo da Guarda.



Esse segundo ato é rico de detalhes a respeito da cultura indígena da costa brasileira. Nele, vemos Guaixará ser recebido por uma velha índia que o pranteia em sua chegada, a *saudação lacriminosa* (2). No entanto, leiamos primeiramente alguns trechos em que se vê a atuação e representação do Diabo:

## SEGUNDO ATO

226

### GUAIXARÁ

Esta virtude estrangeira/me irrita sobremaneira.  
Quem a teria trazido,/com seus hábitos polidos/estragando a terra  
inteira?  
Só eu/permaneço nesta aldeia/como chefe guardião.  
Minha lei é a inspiração/que lhe dou, daqui vou longe/visitar outro  
torrão.  
Quem é forte como eu?/Como eu, conceituado?  
Sou diabo bem assado./A fama me precedeu;/Guaixará sou chamado.  
(...)  
Para isso/com os índios convivi.  
Vêm os tais padres agora/com regras fora de hora  
prá que duvidem de mim./Lei de Deus que não vigora.

Nesse trecho do auto anchietano, podemos observar, claramente, caracterizações do Diabo medieval adaptado pelo Padre José de Anchieta à crença popular que se enraizou no Nordeste do Brasil quinhentista, sendo representado como aquele que porta o Mal. O Diabo mostra-se irritado com os estrangeiros que trouxeram para cá “modos polidos” e a “Lei de Deus”; fala de sua grandeza, de sua fama; demonstra-se com soberba e arrogância; o que dita leis pecaminosas; o “diabo bem assado”. Um ser acreditado, famoso, conceituado que tenta manter os costumes antigos – bebedeiras, matanças, amancebar-se, desonestidade, adultério (3) – ameaçados pela ordem cristã. Leiamos o texto a seguir que complementa as colocações acima:

### GUAIXARÁ

Agradável é o meu modo:  
(...)  
É boa coisa beber,/até vomitar, cauim.  
(...)  
É bom dançar, enfeitar-se/e tingir-se de vermelho;/de negro as pernas  
pintar-se,  
fumar e todo emplumar-se,/e ser curandeiro velho.  
Enraivar, andar matando/e comendo prisioneiros,/e viver se  
amancebando  
e adultérios espiando,/não o deixem meus terreiros.



Vejamos agora outra passagem do segundo ato na qual a velha nos lembra, num ritual de saudação lacriminosa, uma das mais conhecidas características do Diabo: o cheiro ruim de enxofre, que é um elemento *residual* do Diabo medieval na obra de Anchieta:

VELHA

O diabo mal cheiroso,/teu mau cheiro me enfastia.  
Se vivesse o meu esposo,/meu pobre Piracaê,/isso agora eu lhe diria.  
Não prestas, és mau diabo./ (...)/ (a velha foge)

227

Nos fragmentos a seguir, é interessante observarmos algo recorrente na maioria das peças anchietanas: o nome do Diabo aparece numa nomenclatura indígena (Guaixará), assim como seus demônios (Aimberê e Saravaia), de modo a retratar a adaptação ou *atualização* de termos portugueses à realidade brasileira. Esses seres, na verdade, representam chefes indígenas inimigos dos padres jesuítas e portugueses, bem como das tribos tupinambás e temiminós. Eduardo Navarro, na obra *Teatro de José de Anchieta*, afirma que os diabos desse auto tinham os mesmos nomes dos antigos chefes tamoios que lutaram na baía de Guanabara, mortos durante a guerra contra os franceses. Guaixará, segundo o autor, era um índio de Cabo Frio derrotado pelos soldados de Mem de Sá e por Araribóia em 1567 e, Aimberê, por sua vez, era um índio de Iperoig que tentou matar o missionário Anchieta quando este foi refém do índio em 1563. Saravaia era um espião francês que traiu os portugueses ( NAVARRO, 1999, p. 9.). São bebedores de cauim, comedores de carne humana, desonestos etc. Vejamos:

SÃO LOURENÇO

Quem és tu?

GUAIXARÁ

Guaixará, o ébrio./Sou o grão boicininga e jaguar./Como gente, sei  
brigar.

Voador, andirá-guaçu,/demônio que quer matar.

SÃO LOURENÇO

E esse, então?

AIMBIRÊ

Jibóia e socó,/sou o grão índio tamoio Aimbirê.  
Sou sucuriju, gavião,/tamanduá feio, diabão,/luminoso como quê!



Esses diabos criados pelo padre são, como vimos acima, atualizações ligadas aos espíritos malignos que causavam medo e horror ao índio, transformando-os também em seres animalizados de espíritos infernais como os animais da fauna brasileira, boicininga, jaguar, jibóia, socó, sucuriçu, gavião, tamanduá feio, concretizando, simbolicamente, os *resíduos* medievais do Diabo e de seus demônios na cultura do povo brasileiro, de acordo com a mentalidade da época. Segundo Paulo Romualdo Hernandez (2008, p. 41), são espíritos maus “encarnados em bestas da selva”, das quais chegaram até nós descrições impressionantes. Guaixará e Aimerê se dizem *anhangás* e se descrevem ou se mostram como tal. Eis aqui algumas características zoomórficas híbridas importantes que reforçaram a representação do Diabo medieval sob a forma atualizada e *crystalizada* de animais selvagens e ferozes da fauna brasileira os quais circulavam pelas matas a perturbar os passantes. Essas características do Diabo assumindo forma animalesca, ainda conforme Hernandez (2008, p. 46), mesmo numa cultura ainda bem primitiva, conduzem-nos à criação de um bestiário, ou seja, seres “maravilhosos” que explicitam as formas medievais do mal num processo ao qual podemos chamar de *hibridação Cultural* que, com o passar do tempo, se enraizariam na mentalidade e na cultura popular brasileira. Assim nos diz Alfredo Bosi:

Tudo quanto no reino animal metia medo ou dava nojo ao europeu vira signo dúbio de entidades funestas em ambos os planos, o natural e o sobrenatural. O mal se espalha nos matos ou se esconde nas furnas ou nos pântanos, de onde sai à noite as espécies da cobra e do rato, do morcego e da sanguessuga. Mas o perigo mortal se dá quando tais forças, ainda exteriores, penetram na alma dos homens. (BOSI, 1992, p. 74)

Sendo estes seres pertencentes ao folclore brasileiro, cujas descrições misturam crença religiosa e um olhar voltado para o zoomorfismo ou *hibridismo* medieval do Diabo adaptado às condições de “magia” e “encantamento” da mente da gente brasileira, vejamos algumas definições importantes sobre o *Anhangá*. Na visão de Câmara Cascudo:

Anhangá: espectro, fantasma, mito, visagem. Há, mira-anhanga, tatu-anhanga, suaçu-anhanga, tapira-anhãnga, isto é, visagem de gente, de tatu, de veado e de boi. Em qualquer caso e qualquer que seja, visto, ouvido ou preesentido, o anhanga traz para aquele que o vê, ouve ou pressente certo prenúncio de desgraça, e os lugares que se conhecem como freqüentados por ele são mal-assombrados. O americanista e poeta Gonçalves Dias traduzia anhanga como contração de *Mbai-*



*aiba*, a coisa má (Brasil e Oceania, 1867). Tastevin e Teodoro Sampaio, tupinólogos, traduziam por alma, espírito maligno, diabo, alma de finados (...). (CASCUDO, 2000, p. 16)

Para o Padre José de Anchieta,

Anhangá: é cousa sabida e pela boca de todos corre que há certos demônios, a que os Brasis chamam corupira, que acometem aos índios muitas vezes no mato, dão-lhes de açoites, machucam-nos e matam-nos. São testemunhas disto os nossos irmãos, que viram algumas vezes os mortos por eles. Por isso costumam os índios deixar em certo caminho, que por ásperas brenhas vai ter ao interior das terras, no cume da mais alta montanha, quando cá passam, penas de ave, abanadores, flechas e outras cousa semelhantes como uma espécie de oblação, rogando fervorosamente aos curupiras que não lhes façam mal”. (ANCHIETA, 1988, p. 138)

229

Marcgrave, na obra *História Natural do Brasil*, dá-nos a seguinte definição de Anhangá:

Crêem pela tradição dos antigos na imortalidade das almas, e as mulheres e fortes varões os quais trucidaram e comeram muitos inimigos, após a morte para os Campos Elísios, os quais julgam ser certos montes, ausentar-se e aí, dançar. Os restantes covardes e loucos que nada de digno fizeram, acreditam serem atormentados costumamente pelo Diabo após a morte. Chamam, porém o Diabo Anhanga, Iurupari, Curupari, Taiguaiba, Temoti, Taubimama. (MARCGRAVE, 1942, p. 206)

Leiamos agora a seguinte passagem do auto de *Na Festa de São Lourenço* em que os Diabos Guaixará e Aimberé falam sobre a negação da existência de Deus e incita os indígenas ao pecado:

SEBASTIÃO

Quem nalgum tempo ou idade/vos entregou essa gente  
para vossa propriedade?/Deus Senhor,/com santidade e amor,  
alma e corpo lhes formou.

GUAIXARÁ

Deus?... É impossível... Porém/seus costumes não são bem/coisa lá  
pra que se diga...

é gente ruim: nega a Deus, peca e, por fim,/disso tudo ainda se gaba.

AIMBERÉ

Regorgita a igaçaba: as velhas tentam os seus/com cauim que não  
acaba.

A grande cabaça tolhe/a liberdade da mente;/em meio da dança  
quente,

nosso carinho os recolhe,/desprezando o Onipotente.



Conforme o trecho acima, o Diabo, com toda a sua soberba, coloca em questão a existência divina e os dogmas pregados pela Igreja Católica. Ele tenta seduzir e conduzir o homem ao caminho do Mal; nega a existência de Deus e ressalta os pecados cometidos pelos índios. Nesse caso, a soberba do Diabo e a negação da existência de Deus caracterizam-se, mentalmente e culturalmente, como aspectos *residuais* do Diabo medieval na obra de Anchieta: “É o Diabo Português, com os mesmos processos, seduções e pavores” (CASCUDO, 2000, p. 20). Vejamos este outro fragmento da obra do Padre José de Anchieta na qual se lê a queda do Diabo do Reino Celestial:

GUAIXARÁ

Quem há no mundo como eu?/Que ao próprio Deus desafia?

AIMBERÊ

Por isso Deus te abateu/e no inferno te meteu/que te abrasa  
noite e dia.

Nesse trecho, temos como *resíduo* do Diabo medieval e vicentino o episódio da queda de Lúcifer - o anjo de luz que, juntamente com outros anjos, tornou-se decaído, sendo este, confinado ao Inferno. Leiamos um trecho do *Auto da Barca da Glória* (VICENTE, 1958, p. 125) que ressalta o assunto:

IMPERADOR (ao Diabo)

O maldito querubin!/Ansi como descendiste/de Angel á  
beleguin,  
querrias hacer á mi/lo que á ti mismo hiciete?

O riso do Diabo também se faz presente nesse auto de Anchieta. O Diabo, segundo Padre Armando Cardoso, não é só malévolo, é frequentemente galhofeiro, fanfarrão e malicioso, semelhante à maneira como aparece em Gil Vicente. Era assim que esses personagens diabólicas agradavam o público da época. Eles tremiam na presença de Santos e Anjos, da Virgem, de Jesus Cristo e de Deus. Esse tremor de medo conduzia o público ao riso; a cena tinha um tom de comicidade. Os Diabos Guaixará e Aimberé eram ridicularizados conforme a presença das ações cômicas e das falas de tom jocoso das personagens. Nas passagens a seguir, podemos constatar o que se afirma:



AIMBERÊ

Olha lá esse sujeito/que me está ameaçando!/Ai! O Lourenço  
queimado?

SARAVAIA

Sim, ele! E o Bastião também.

AIMBERÊ

E esse outro que está ao lado?

231

SARAVAIA

Será o Anjo encarregado/que esta aldeia em guarda tem?  
Ai! Eles me esmagarão!/É-me terrível mirá-los...

GUAIXARÁ

Sê forte, não fuja, não!/Vem, ataquemos então  
para assim amendrotá-los./Das mãos flechas escapar!/Pois nos  
prostim destruídos.

AIMBERÊ

Olha, vem-nos açoitar:  
Meus músculos vão ficar de tremor endurecidos.  
(...)

SEBASTIÃO

Há aqui alguma rata,/ou repugnante gambá?/És noite talvez  
ingrata  
que as galinhas desbarata/e ao índio empobrecerá?  
(...)

ANJO

Que vossa terna maldita/no fogo pra sempre arda!  
Temos todos esta dita,/pela bondade infinita: estarei sempre  
de guarda!

No *Auto da História de Deus* (VICENTE, 1958, p. 171), ri-se do Diabo, no momento em que Cristo aparece e o afugenta. Vejamos:

BELIAL

Senhor Lúcifer, eu ando doente,/treme-me a cara, e a barba  
também,  
e dói-me a cabeça, que tal febre tem,/que soma Sam hetigo  
ordenadamente,  
e doem-me as canelas:/sai-me quentura per entre as arnelas,  
e segundo me acho, muito mal me sinto;/e algum gran  
desastre me pinta o destinto.  
Até as minhas unhas estão amarelas,/que é gran labirinto.  
(...)

BELIAL



Ergue-te, Senhor, que segundo creio,/pois que assi tremo e  
estou amarelo,  
que será tomado esse nosso castelo,/e o gado que temos há-de  
ser alheio.

SATANÁS  
Isso é o que eu digo.

BELIAL  
Rugem-me as tripas, arde-me o embigo,/e a boca empolada,  
assi como de figos.  
Crede vós, Rei, que tendes inimigos;/porque estas doenças que  
trago comigo,  
denotam perigos.

O Diabo treme diante da face do bem. Ele fica amarelado perto dos Anjos e Santos, de Jesus Cristo, da Vigem e de Deus, provocando no público o riso. Essa reação também ocorre de maneira semelhante no trecho de Anchieta, no qual os diabos sentem medo das ameaças do Anjo e de São Sebastião; são chamados de ratos e gambás, têm medo dos açoites e não conseguem mirar os seres divinizados. Sendo assim, percebemos que o riso do Diabo é um elemento *residual* do período medieval e do teatro de Gil Vicente, que nos foi trazido das terras do além mar, e aqui no Nordeste do Brasil permaneceu representado e *cristalizado* e *atualizado* no teatro de Anchieta.

O terceiro ato do Auto de *Na Festa de São Lourenço* é tão rico que, segundo os estudiosos da obra de Anchieta, merecia por si só ser tratado como núcleo diferente por valorizar toda a peça do padre missionário. A cena é constituída pelo castigo dos Imperadores Décio e Valeriano que martirizaram São Lourenço. Na cena, o Anjo convoca dois diabos ao palco, Amberê e Saravaia, e lhes ordena que arrastem para o Inferno os Imperadores pela maldade cometida contra o Mártir. Outros demônios aparecem na cena para dar cabo dos Imperadores, castigando-os com bastante crueldade. Vejamos os trechos que ilustram o assunto em questão:

ANJO  
Aimberê,/ergue-te! Vem cá ao pé.

AIMBERÊ  
Pronto, pronto! Em hora boa! / (Talvez mais prisão me dê  
Este pássaro-pessoa).

ANJO  
Pra teu despojo imenso/ficam os imperadores/que mataram  
São Lourenço.



Queimem-se no fogo intenso,/em pena de seus horrores.

AIMBERÊ

Sim, com esses me contento: serão hoje meus cativos;/à força  
os levarei vivos,  
num prazer bem odiento/para os fogos sempre ativos.

ANJO

Eia, depressa, a afogá-los!/Que não vejam mais o dia!  
Eia, depressa, a atirá-los/ao fogo de vossos valos!/Reuni a  
companhia!

(...)

SARAVAIA

A quem vamos comer?

AIMBERÊ

Inimigos de São Lourenço.

AIMBERÊ

Vou comer seu coração.

(...)

TATAURANA

Eis a muçurana inteira!/Eu comerei o que é braço,/Jaguaruçu o  
cachaço,  
Urubu sua caveira/Caborê o seu pernaço.

AIMBERÊ

Sou mandado/por São Lourenço queimado/a levar-vos para  
casa

onde seja confirmado/vosso imperial estado,/em fogo que  
sempre abrasa.

Oh! Que tronos e que camas/já vos tenho aparelhadas,/nessas  
escuras moradas,

de vivas e eternas chamas,/sem nunca ser apagadas!

(...)

AIMBERÊ

(chamando os diabos)

Vindi aqui!/os malditos conduzi,/para o fogo queima-los; (...)

Nessa passagem do terceiro ato, o Diabo é representado como um servidor de Deus: “Pronto! Irei executar vossa lei”; como aquele que julga e condena ao mesmo tempo os Imperados pelo ato violento cometido contra o Mártir São Lourenço. Na cena, Anchieta utiliza-se dos costumes indígenas para a realização do castigo de Décio e Valeriano: o ritual indígena de sacrifício humano, seguido da Antropofagia (LÉRY, 1941).

Anchieta, nas falas de Décio e Valeriano, faz uma alusão ao Diabo e ao Inferno Pagão. Nesse momento da obra, citam-se os deuses mitológicos pagãos e o nome de



Plutão, também conhecido pelo povo grego como Hades, deus das terras infernais.  
Leiamos a seguinte passagem do texto:

DÉCIO

É nosso grão Deus e amigo/Júpiter, sumo senhor,/que recebeu  
grão sabor  
com o terrível castigo/e morte deste traidor.

(...)

Ai de mim! Este é Plutão/que vem de seu Aqueronte,/ardendo  
como tição,  
a levar-nos de roldão/ao fogo Flegetonte.

234

Outro fato também interessante nesse contexto é a referência que o padre missionário faz sobre Caronte e a altivez dos Imperadores perante a morte, o que nos remete a obra *Diálogos dos Mortos*, de Luciano de Samósata, e as barcas de Gil Vicente. Vejamos primeiramente um trecho do *Diálogos dos Mortos* (1996) alusivo ao que se fala a título de ilustração:

MINOS

Hermes, esse bandido aí, o Sótrato, seja lançado no Piriflégeton; que o sacrílego seja dilacerado pela Quimera e que o tirano seja estendido ao lado de Ticio para ter o fígado roído pelos abutres. E vocês, os bons, partam sem demora para os Campos Elísios e se instalem nas Ilhas dos Bem- Aventurados, como prêmio pelas boas ações.

SÓSTRATO

Ouçá, Minos, se não te parece justo o que eu vou dizer.

MINOS

Ouvi-lo outra vez, agora? Sótrato, você não está convencido de que é um perverso e de que matou tanta gente?

SÓSTRATO

Estou, sim, mas veja se é justo que eu seja punido.

MINOS

E bem justo, se ao menos é justo que se pague por um erro.

Nesse momento, tomemos um fragmento do *Auto da Barca da Glória* (1958, p. 125) para constatar o que se afirma:

DIABO (ao Rei)

Señor, quiero caminar,/Vuesa Alteza há de partir.



REI

Y por mar he de pasar?

DIABO

Si, y aun tiene que sudar;/Ca no fue nada el morir.  
Pasmareis: /Si mirais, dahi vereis/Adó sereis morador  
Naquellos fuegos que veis;/Y llorando, cantareis/“nunca fue  
pena mayor”

235

Portanto, comparando os dois textos acima com o de Anchieta, é possível encontramos no auto de *Na Festa de São Lourenço*, *resíduos* do Diabo, não só medievais e vicentinos na obra anchietana, mas também *resíduos* do Diabo e do Inferno pagão que, de forma didático-teatral, *cristalizaram-se* e enraizaram-se na *mentalidade* do povo brasileiro do século XVI.

No quarto ato, aparece o anjo acompanhado de duas personagens alegóricas: o Temor de Deus e o Amor de Deus. Cada uma delas faz um sermão no qual busca apresentar uma reflexão sobre a vida humana e seu destino último. No quinto e último ato, deparamo-nos com uma dança de doze meninos em louvor a São Lourenço. Essa dança, segundo Eduardo Navarro, fazia parte de uma procissão de entronização da imagem do santo da igreja ou talvez fosse uma cerimônia levada a efeito após a representação do martírio.

Como podemos observar nesse nosso trajeto, os conhecimentos literários e culturais acerca do Diabo, com o passar do tempo, *cristalizaram-se* na mente do povo cristão durante a Idade Média com uma pluralidade de caracterizações e representações (substratos mentais) que se difundiram e migraram por diversas partes do mundo, portando consigo, traços *remanescentes* que se resinificaram na “sociedade brasileira” do século XVI através da via oral ou pela via escrita, num sentido espacial e temporal; traços *residuais* do Diabo que circularam por várias épocas e que chegaram até nós, em pleno século XXI.

## NOTAS EXPLICATIVAS

1. Hoje, a *Teoria da Residualidade* é registrada junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará e ao Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq -, e sua propagação pelo universo da pesquisa ganha, a cada dia, mais espaço e notoriedade entre alunos e professores pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará e outras IES que reconhecem a importância do termo no estudo da tradição cultural e literária de nosso País.



2. Sobre este ritual indígena, ler a obra de Fernão Cardim. “*Tratados da Terra e Gente do Brasil*”. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1980.
3. Referente ao cauim, às festividades e rituais indígenas, ao adultério e outros costumes do índio brasileiro do século XVI, ler Hans Standen. “*Duas Viagens ao Brasil*”. Trad.: Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008.
4. Para compreender melhor as cerimônias ou rituais de prisioneiros inimigos dos indígenas, ler Jean de Léry. “*Viagem à Terra do Brasil*”. Trad.: Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins 1941.

## REFERÊNCIAS

- ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta: obras completas*. Vol. III. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas pelo P. Armando Cardoso S.J. São Paulo: Edições Loyola, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Dialética da Colonização*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 9 ed., São Paulo, Global Editora, 2000.
- CARDIM, Fernão. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1980.
- FERNANDES, Francisco Assis Martins. *A Comunicação na Pedagogia dos Jesuítas na Era Colonial*. São Paulo: Edições Loyola, 1980.
- HERNANDES, Paulo Romualdo. *O Teatro de José de Anchieta – Arte e Pedagogia no Brasil Colônia*. São Paulo: Alínea Editora, 2008.
- LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Trad.: Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1941.
- LUCIANO. *Diálogos dos Mortos*. Tradução e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. Edição Bilíngüe. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/ UFRGS/ Editora Unesp, 2000.
- MARCGRAVE, Jorge. *História Natural do Brasil*. Trad.: Mons. Dr. José Procópio de Magalhães. Edição do Museu Paulista Comemorativo do Cinquentenário de Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1942.



MARTINS, Elizabeth. "O caráter afrobrasílico, residual e medieval no Auto da Compadecida". In: SOARES, Maria Elias. ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. (Orgs) XVII Jornada de Estudos Lingüísticos. Anais. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará – UFC/Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste – GELNE, 2000, V.II.p. 264.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *José de Anchieta*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

PONTES, Roberto. *Literatura insubmissa afrobrasílica*, Rio de Janeiro/Fortaleza, Oficina do Autor, EDUFC, 1999.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a residualidade*. Entrevista à Rubenita Alves Moreira. Comunicação na Jornada Literária “A residualidade ao alcance de todos”. Departamento de Literatura da UFC, Fortaleza, julho de 2006.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

STANDEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil*. Trad.: Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2008.

VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Com prefácio e notas do Professor Marques Braga. Vol. II, 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1959.



## **PÓS-COLONIALISMO, LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA PÓS-COLONIAL**

Giselle Brandão Jaime (CNPq-PPGL-UFAM)

### **RESUMO**

238

O presente artigo pretende fazer o esboço da história do pós-colonialismo, da literatura pós-colonial, suas etapas e estratégias de questionamento do cânone, de releitura e reescrita de fatos históricos e fenômenos literários, os temas predominantes das narrativas ficcionais, bem como breve discussão sobre as teorias de Franz Fanon e de Albert Memmi sobre a cultura e literatura, pensadores que orientam a crítica literária pós-colonial. Empregar-se-á a discussão apresentada por Thomas Bonnici no livro *O pós-colonialismo e a literatura*, e por um grupo de autores em um livro organizado pelo autor anteriormente citado e Lúcia Zolin em *Teoria Literária*.

**Palavras-Chave:** Pós-colonialismo; teoria pós-colonial; crítica literária; literaturas pós-coloniais.

### **RESUME**

Cet article vise à présenter l'histoire du post-colonialisme, la littérature post-coloniale, ses étapes et stratégies de remettre en cause le canon de la relecture et la réécriture des faits historiques et des phénomènes littéraires, les thèmes prédominants de récits de fiction ainsi que brève discussion des théories de Frantz Fanon et Albert Memmi sur la culture et la littérature, penseurs qui guident la critique littéraire postcoloniale. Discussion par Thomas Bonnici Le postcolonialisme et la littérature par un groupe d'auteurs dans un livre édité par l'auteur précité et Lucie Zolin dans la théorie littéraire sera employée.

**Mots-clés:** Post-colonialisme; la théorie postcoloniale; la critique littéraire; littératures postcoloniales.

### **INTRODUÇÃO**

Para falarmos de literatura (teoria e crítica) pós-coloniais se faz necessária, antes de tudo, a compreensão dos termos ‘colonial’ e ‘pós-colonial’. Para tal, tendo como referencia a sistematização teórica de Thomas Bonnici em seu livro ‘Literatura e pós-colonialismo: estratégias de leitura’, temos os seguintes formas de conceituação: primeiro, o termo ‘colonial’ como “[...] o período da dominação europeia, quando mais de três quartos do mundo estavam submetidos a uma complexa rede ideológica de alteridade e inferioridade” (2012, p.17); e, o pós-colonialismo, como tudo aquilo que vem após ou a partir da independência das ex-colônias e, principalmente, a influencia



do período colonial em vários campos de pensamento e organização, político, social, cultural e outros, “[...] influenciados pelo processo imperial desde os primórdios até os dias de hoje” (BONNICI, 2012, P.19). Em outras palavras, trata-se, de forma mais ampla, de teorias que objetivam a análise de várias áreas do conhecimento social, filosófico, político cultural, que sofreram influencia direta ou indireta da época colonial. Vemos, portanto, que o termo ‘colonial’ se refere a um período específico da expansão e exploração europeia, já o termo ‘pós-colonial’ é uma referencia critica utilizado “[...] em diversas áreas de estudo para discutir os efeitos colaterais da colonização” (LEITE, 2003, p.11).

Os estudos pós-coloniais tiveram seu inicio na década de 70, efetivamente, após a publicação de ‘Orientalismo’, de Edward Said (1987); livro que apresenta uma análise da “[...] fabricação e... [...] construção ocidental do oriente” (BONNICI, 2005, p.186). É a partir desse estudo de Said que os estudos pós-coloniais se desenvolvem e vemos surgir outras obras de vários autores que, segundo Mafalda Leite (2003, p.12), “[...] reclamam uma voz crítica pós-colonial”. Mais tarde, o termo pós-colonial foi reafirmado, principalmente no campo da crítica literária, com a publicação de ‘The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures’ de Bill Ascroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin.

## **1. A CRÍTICA LITERÁRIA PÓS-COLONIAL**

### **1.1 AS LITERATURAS PÓS-COLONIAIS**

O pós-colonialismo, definido como toda a literatura escrita por países que sofreram a repressão do império europeu, configura-se como um campo bastante extenso que envolve textos produzidos em diversas línguas oriundos de vários lugares distintos. Textos pós-coloniais nas literaturas de língua espanhola “[...] nos países latino-americanos e caribenhos; em português no Brasil, Angola, Cabo Verde e Moçambique; em inglês na Austrália, Nova Zelândia, Canadá, Índia, Malta, Gibraltar, Ilhas do Pacífico e do Caribe, Nigéria, Quênia, África do Sul; em francês na Argélia, Tunísia e vários países da África” (BONNICI, 2012, p. 19). Mantendo suas diferenças,





todas essas literaturas possuem um ponto comum: nasceram após a repressão imperial e tem a “missão” de repensar sua própria cultura em face do centro europeu.

A crítica pós-colonialista, focada nessas obras, tem, atualmente, o anseio de abordar tais literaturas com o intuito de “[...] compreender o imperialismo e suas influências...” (BONNICI, 2012, p. 20). Esse tipo de abordagem abarca questionamentos constantes entre a relação cultura/imperialismo para a compreensão da política e da cultura dessas ex-colônias na era da descolonização, a postura do crítico e da crítica pós-colonialista, segundo Bonnici (2012, p.20) é de engajamento, “[...] porque sua preocupação deve girar em torno da criação de um contexto favorável aos marginalizados e aos oprimidos, para a recuperação de sua história, da sua voz, e para a abertura das discussões acadêmicas para todos” (2012, p. 20).

Quanto à bibliografia, temos como referencia central os livros de: Bills Ascroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin ‘The empire writes back: Theory and practice in Post-Colonial Literatures’ (1989); Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West* (1990); Edward Said, ‘Orientalismo’ (1978) e ‘Cultura e imperialismo’ (1993); Gayatri Spivak, ‘In the other words’ (1987) e *The post colonial critic* (1990) e Homi Bhabha, *Nation and narration* (1990). De certa forma, todos tratam da questão da mudança do eixo eurocêntrico referente a critica literária e formulam novas formas/teorias para analisar o relacionamento entre imperialismo/ cultura “e mostram o caminho para uma literatura e estudos literários autônomos” (BONNICI, 2012 p.21).

As literaturas pós-coloniais tiveram seu desenvolvimento em três etapas distintas. A primeira trata dos textos literários escritos por representantes do colonizador: viajantes, administradores, soldados e esposas de administradores coloniais. Mostravam em seus textos detalhes sobre o país colonizado, como fauna, flora, língua e costumes dos nativos, sempre dando ênfase à metrópole em detrimento da colônia, “[...] privilegia o centro em detrimento da periferia” (BONNICI, 2012, p.23). A segunda “fase” diz respeito aos textos literários escritos pelos nativos com a língua do colonizador e sob a supervisão do império. Eram filhos de colonizadores ou nativos já colonizados que eram educados pelo império, sobre o conteúdo desses textos, Bonnici (2012, p.23) nos diz que:

“Embora muitos dos temas (cultura mais antiga do que a europeia, a brutalidade do sistema colonial, a riqueza de seus costumes, leis, cantos e provérbios) abordados por esses autores estivessem carregados de subversão, sem dúvida não podiam e não queriam perceber essa potencialidade. Além



disso, a manutenção da ordem e as restrições impostas pela potência imperial não permitiam qualquer manifestação que pudesse indicar algo diferente dos critérios canônicos ou políticos”

A terceira “fase” envolve uma sucessão de textos que vão desde uma diferenciação tímida dos textos da fase anterior, até a total ruptura com os padrões eurocêntricos utilizados na literatura desses países até então. Essas literaturas, dependiam da “[...] ab-rogação do poder restritivo e apropriação da linguagem/ escrita para fins diferentes daqueles para os quais outrora foram usadas” (BONNICI, 2012, p. 23). Os primeiros textos, em grande maioria, romances africanos, apresentam uma linguagem e uma forma de narrar peculiar e diferenciado do que se propunha como o estilo do romance cânone europeu, foi daí a visão do nascimento do romance pós-colonial. São exemplos os romances do nigeriano Amoa Tutuola, ‘The Palm Wine Drinkard’ (1952) e o também nigeriano Chinua Acheb com ‘Things fall apart’ (1958). Neste último, “[...] temos a ridicularização de um administrador colonial que deseja escrever um livro sobre os costumes primitivos dos selvagens do alto rio Niger quando o autor já havia exposto a complexidade de costumes, religião, hierarquia legislação e provérbios da tribo dos Igbos em Umuofia” (BONNICE, 2012, p. 23).

## 1.2 PRINCIPAIS TEMAS E QUESTIONAMENTOS DA CRÍTICA PÓS-COLONIAL

Escrevendo na língua do colonizador, é fundamental para a crítica pós-colonial o entendimento desse processo de deslocamento e linguagem, visto ser uma das características das sociedades colonizadas. Sobre deslocamento, temos três tipos de sociedades pós-coloniais, segundo as ideias de Ascroft, Griffiths e Tiffin (1995):

As colônias de povoadores: América espanhola, Brasil, Estados Unidos da América, Canadá, Austrália, Nova Zelândia, onde “[...] a terra foi ocupada pelos colonos europeus que conquistaram e deslocaram as populações indígenas. Certa modalidade de civilização foi transplantada e os descendentes de europeus, mesmo após a independência política mantiveram o idioma não-indígena” (BONNICI, 2012, p 24).

As sociedades invadidas: Índia e África, “com suas civilizações díspares em vários graus de desenvolvimento, as populações foram colonizadas em sua própria terra” (BONNICI, 2012, p. 24). Os nativos dessas sociedades já possuíam uma estrutura ou várias estruturas de civilização, já possuíam uma cultura desenvolvida milenarmente, até mesmo



bastante anterior à cultura europeia, marginalizada pelo colono europeu, taxada de inferior e não civilizada por não seguir seu ideal de civilização. Os escritores nativos já possuíam uma visão de mundo própria e, por esse motivo, “Nessas sociedades, o idioma europeu causava certa ambiguidade no texto escrito” (BONNICI, 2012, p. 24).

As sociedades duplamente invadidas: “[...] as sociedades primordiais dos indígenas do Caribe foram completamente exterminadas nos primeiros cem anos após o descobrimento. As populações atuais das Índias Ocidentais vieram da África, Índia, Oriente Médio e da Europa através do deslocamento, do exílio e da escravidão” (BONNICI, 2012, P.24). Nessas sociedades, o idioma e a cultura do europeu foram impostos e a cultura dos povos nativos, completamente aniquiladas.

Outro tema estudado pela crítica pós-colonial é a relação entre os estudos pós-colonialistas e o feminismo, primeiro por que há uma analogia entre patriarcalismo/ feminismo e metrópole/ colônia. Uma mulher da colônia pode ser comprada a visão da mulher como colônia, ou a mulher que sofre a imposição patriarcal da sociedade. Segundo porque se o homem nativo foi colonizado, a mulher foi duplamente colonizada. Vários romances das literaturas africanas e indiana tratam dessa questão do lugar na mulher duplamente colonizada nessas sociedades, do seu “não-espço”, sua “não-visão”, sua quase total inexistência e subserviência, com o intuito de fazer com que sejam vistas, com o intuito de questionar e denunciar o tratamento patriarcal sofridos por tais mulheres: “Portanto, o objetivo dos discursos pós-coloniais e do feminismo é a integração da mulher marginalizada à sociedade” (BONNICI, 2012, p 25). Essa proposição inicial evoluiu para questionamentos mais abrangentes, principalmente após a entrada da mulher como agente de literatura “[...] questionamentos sobre as formas e modos literários e o desmascaramento dos fundamentos masculinos do cânone” (BONNICI, 2012, p.25).

Sobre a dicotomia sujeito-objeto, também bastante utilizado pela literatura pós-colonial nos dá a ver questões como repressão, silêncio e repressão das sociedades pós-coloniais decorrentes de uma ideologia do sujeito. Aqui entra a questão da construção do ser como sujeito em relação ao outro baseado, idealmente, numa relacionamento de reciprocidade, Porém, não foi o que aconteceu na aproximação do colonizador com o nativo. “Nas sociedades pós-coloniais [...] o sujeito e o objeto pertencem



inexoravelmente a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador” (BONNICI, 2012, p.26).

Para a crítica pós-colonial é suma importância tentar expor os processos que transformam o colonizado numa pessoa sem voz e principalmente, suas estratégias para sair dessa posição. Algumas dessas “formas” foram abordadas por autores pós-coloniais como Gayatri Spivak que fala sobre “[...] a mudez do sujeito colonial e, conseqüentemente, da mulher subalterna; Bhabha, discursa sobre as formas pelas quais o subalterno pode falar através da paródia que ameaçam a autoridade colonial. O que foi questionado por Benita Perry que diz que esse processo geraria uma camuflagem do neocolonialismo. A posição da autora é próxima da de Fannon e Ngugi, que provaram como o “o colonizado pode ser reescrito na história” tornando-se um ser politicamente consciente que enfrenta o opressor com antagonismo e sem cessar.

A literatura das colônias ficava sob o controle direto da metrópole dominante. O cânone europeu era tido como modelo ou exemplo de literatura superior e dominante “Portanto, tais textos surgiam dentro do contexto do poder restritivo e limitador, testemunhando esse fato” (BONNICI, 2012, p. 27). Para que as literaturas pós-coloniais ultrapassassem essa barreira foi necessário o processo de ab-rogação e apropriação, ou seja, a anulação do poder restritivo da metrópole e a apropriação da escrita na língua do colonizador para usos distintamente novos. Ab-rogação é, portanto, “[...] a recusa das categorias da cultura imperial, de sua estética, de seu poder padrão normativo e de uso correto, bem como sua exigência de fixar o significado das palavras” (BONNICI, 2012, p. 28). É o momento no qual o nativo se apropria da língua europeia e esta passa por um processo de descolonização do idioma, moldando-a a sua realidade e ao seu modo de expressar-se.

Essa nova literatura, afastada do cânone europeu, propõe ao crítico pós-colonial, “A desmitificação da formação e da constituição do cânone ocidental” (BONNICI, 2012, p.28). Algo bastante recente que em grande parte deve-se ao desenvolvimento das literaturas pós-coloniais. A partir dessa ideia de desmitificação do cânone iniciam-se os questionamentos a cerca dos processos políticos e econômicos que consagra a utilização impecável da linguagem e a complexidade da obra como a literatura superior, começa a ceder à investigações sociais e políticas que privilegiam certas obras e certos autores enquanto descartam outros. A relação de poder entre a metrópole e a colônia: “Não somente a ligação entre o cânone literário e o poder é um fato indiscutível, mas também sua



utilização para fixar a superioridade do colonizador, degradar o ‘primitivismo’ do colonizado e relegar à periferia qualquer manifestação cultural e literária oriunda da colônia” (BONNICI, 2012, p. 28).

Bonnici nos apresenta o exemplo da literatura estadunidense que fora considerada tributária até o século XIX. A transformação do país durante os séculos XIX e XX, principalmente no que diz respeito a desenvolvimento econômico e político fez com que o país passasse da posição periférica para a dominante. “As consequências disso foram a produção de obras canônicas e o exercício de grande influencia nas outras literaturas” (BONNICI, 2012, p.29) o que é norteador para a legitimidade do cânone.

A permanência a difusão das literaturas pós-coloniais deve-se pelo processo de descolonização. Frantz Fanon e Albert Memmi, principais teóricos pós-colonialistas, analisam o relacionamento entre colonizador e colonizado no contexto dialético império-colônia e sugerem que qualquer literatura pós-colonial que tenha nascido sob esses pressupostos é produto de poder político exercido em todo o período pós-colonial. Para eles, portanto, escrever um texto literário desprendido da opressão colonial e da colonização mental exercida pelo colonialismo é válido somente quando se diferenciam do cânone europeu.

A questão da descolonização é um assunto polêmico dentro da crítica pós-colonial. Autores como o queniano Ngũgĩ wa Thiong'o e o australiano Graham Huggan defendem a ideia de que descolonização é a anulação de todos os malefícios que informaram a cultura no período colonial. Tratam esse período como um momento histórico que deve ser esquecido e a cultura original nativa deve ser restaurada. Porém, outros autores, incluindo o guianês Denis Williams, afirmam que “[...] os traços históricos jamais podem ser apagados ou ignorados. A cultura híbrida e sincrética dos povos pós-coloniais é fator positivo e uma vantagem da qual recebe sua identidade e força” (BONNICI, 2012, p. 30).

A literatura pós-colonial para chegar a ser englobada a esse termo desenvolve um esquema que consiste em “[...] (1) a imitação de um padrão dominante e sua assimilação ou internalização; (2) a rebelião, quando tudo o que foi excluído pelo padrão dominante começa a ser valorizado” (BONNICI, 2012, p. 31). A formação e desenvolvimento das literaturas pós-coloniais se dão na subversão, no conflito ou na resposta ao centro. Sua estratégia de leitura segue, portanto, um caminho duplo na qual, primeiro é necessário “[...]



uma tomada de posição nacionalista, quando a literatura pós-colonial assegura a si mesma uma posição determinada e central, e (2) quando questiona a visão europeia e eurocêntrica do mundo, desafiando a sistematização de polos antagônicos (dominador-dominado) para regulamentar a realidade” (BONNICI, 2012, p.31).

A respeito da primeira estratégia de releitura, as interpretações pós-coloniais do cânone europeu dá à vista a relação do centro com a periferia e é por meio dessa estratégia de leitura que se revelam certos fatores antes ocultos. A análise pós-colonial privilegia esses silêncios, tornando-os mais importantes e abrindo novos caminhos para a visão da obra. A segunda estratégia diz respeito a reescrita, segundo Ascroft, Griffiths e Tiffin 1991, citado por Bonnici (2012, p.32) se trata da “[...] retomada de obras literárias do cânone [...] para a reestruturação das ‘realidades’ europeias em termos pós-coloniais. A finalidade não é a reversão da ordem hierárquica, mas interrogar os pressupostos filosóficos sobre os quais tal ordem estava baseada”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica pós-colonial discute a descolonização da cultura e da mente. Nesse sentido, a literatura nacional é posta, por muitos autores, como libertação dos povos colonizados com o intuito de “[...] tentar analisar a sua verdadeira face e as consequências por elas engendradas na luta anticolonial” (BONNICI, 2012, p.34), além da discussão da função da literatura sob a ótica imperialista e “[...] o papel da literatura nacional para o povo colonizado” (Idem).

Entende-se o problema do imperialismo como algo não analisado suficientemente pelo Ocidente. Michael Foucault, Hegel, Marx, Nietzsche, Freud e Sartre chegaram a se preocupar com a questão, porém, com o exemplo de Foucault, Bonnici nos diz que o autor se afastou da totalidade social e se aproximou da ideia do “[...] movimento colonizador irresistível e fortalece o prestígio da cultura ocidental e do sistema que a contém” (BONNICI, 2012 p.40), sendo assim, as teorias expostas no livro do caribenho Frantz Fanon adquirem posições de destaque. O tunisino Albert Memmi também apresenta preocupação em apresentar a questão do imperialismo de forma mais profunda.

Em ‘Os condenados da terra’, Fanon nos apresenta uma obra híbrida, “[...] compreendendo gêneros tão diversos como o ensaio, a ficção, análise filosófica, relato



de casos psicológicos, alegoria nacionalista e transcendência visionária da história” (BONNICI, 2012, p.42), sempre destacando a violência do nativo para acabar com o abismo entre branco e não-branco. Já Memmi, em ‘Retrato do colonizado’, “[...] explora a divisão entre colonizador e colonizado e, analisa as patologias do relacionamento amo-subalterno a partir de um olhar existencialista” (BONNICI, 2012, p.41).

Sabendo disso, é visível que a crítica pós-colonial tem o intuito de abrir novas perspectivas para as literaturas que, embora nitidamente pós-coloniais tem dificuldade em aceitar essa situação e além disso, abre espaço e dá visibilidade para que as literaturas taxadas de periféricas possam, finalmente, vir a tona e mostrar sua força e a força de sua cultura não apenas em seu contexto nacional, mas mundialmente. Nas palavras de Bonnici (2012, p.34): “O mergulho à nau naufragada reproduz a volta às profundezas da historia para que o sujeito pós-colonial representado na literatura recupere a voz e assim possa narrar e anunciar as suas experiências como o outro”.

## REFERÊNCIAS

- LEITE, ANA MAFALDA. Pós-colonialismo, um caminho crítico e teórico. In: **Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003. p. 11-17
- BONNICI, THOMAS. Aspectos de teoria pós-colonial. In: **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. Maringá: Eduem; 2012. p. 17-52.
- BONNICI, THOMAS. **Avanços e ambiguidades do pós-colonialismo no limiar do século 21** in: *Léngua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 4, no 3, 2005, p. 186-202.
- BONNICI, THOMAS. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas** / organização Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolin. 3. Ed. Ver. E ampl. – Maringá: Eduem, 2009. p. 257-283.



## **A SIMBOLOGIA DO AZUL NA POESIA DE ERNESTO PENAFORT**

Hervelyn Tatyane dos Santos Ferreira (FAPEAM-LETRAS-UFAM)  
Rita Barbosa de Oliveira (DLLP-PPGL-UFAM)

247

### **RESUMO**

Este estudo propõe-se em analisar por meio da crítica literária temática o significado poético da cor azul nos dois primeiros livros que compõem a obra de Ernesto Penafort: *Azul Geral* e *A Medida do Azul*. Demonstra os significados poéticos e apresenta as possibilidades de construção da cor azul nos livros do poeta por meio das ideias de Gaston Bachelard em seus livros: *A Poética do Espaço*, *A Água e os Sonhos* e *A Terra e os Devaneios da Vontade*, complementadas pela discussão sobre a teoria do poema de Octávio Paz em *O Arco e a Lira* e da teoria das cores de Wassily Kandinsky que está relacionada com a espiritualidade.

**Palavras-Chave:** *Azul Geral*; *A Medida do Azul*; Ernesto Penafort; Gaston Bachelard; Wassily Kandinsky.

### **ABSTRACT**

This study aims to analyze through a thematic literary criticism the poetic meaning of the color blue in the first two books that make up the work of Ernesto Penafort: *Azul Geral* e *A Medida do Azul*. Demonstrates the poetic meanings and shows the possibilities of building the blue color in the books of the poet through the ideas of Gaston Bachelard in his books: *The Poetics of Space*, *The Water and Dreams* and *The Earth and Reveries of Will*, complemented by discussion on the theory of Octavio Paz's poem in the *Bow* and the *Lyre* and color theory of Wassily Kandinsky that is related to spirituality.

**Keywords:** *Azul Geral*; *A Medida do Azul*; Ernesto Penafort; Gaston Bachelard; Wassily Kandinsky

## **1. INTRODUÇÃO**

Ernesto da Silva Penafort nasceu 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.

## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A fundamentação teórica usada para a investigação deste trabalho resume-se abaixo:

Gaston Bachelard, filósofo e principal teórico que fundamenta este trabalho em *A Poética do Espaço*, diz que não há passado para o ato poético, pois a imagem poética não provém de um passado, mas do próprio ser, por isso possui dinâmica própria. A fenomenologia, estudo a respeito das imagens poéticas é uma forma de entendimento da realidade que teve suas principais ideias desenvolvidas por Edmund Husserl. A palavra fenômeno em Grego significa “o que aparece”, e a fenomenologia trata do objeto do conhecimento, a maneira como se apresentam à consciência; trabalha com a noção de intencionalidade e afirma que toda consciência é intencional. De acordo com a pesquisadora Maria Lúcia Aranha,

a fenomenologia tem como preocupação central a descrição da realidade, colocando como ponto de partida de sua reflexão o próprio homem, num esforço de encontrar o que realmente é dado na experiência, e descrevendo “o que se passa” efetivamente do ponto de vista daquele que vive uma determinada situação concreta. Nesse sentido, a fenomenologia é uma filosofia da vivência. (ARANHA, 1993, p.123).

Segundo a autora a imagem surge no consciente como produto direto do coração, da alma, do ser, por isso a importância de estudar os fenômenos da imagem poética em seus diferentes modos. Para Gaston Bachelard, espírito e alma possuem significados diferentes. A palavra alma é considerada imortal e pode envolver todo o poema, pois uma imagem poética afirma a consciência da alma, uma energia estável, enquanto a imagem associada ao espírito é mais intencional, delimitada. Com essa diferenciação, ele quer dizer que não é a percepção ou a cultura que preparam a imagem poética e que a percepção da imagem de um poema se dá através de dois eixos de análise fenomenológica: um que leva às exuberâncias do espírito e outro que conduz às profundezas da alma.

Em seu outro texto que também fundamenta esta pesquisa *Imaginação Material e a Imaginação Falada*, escreve que primeiramente se vê o objeto e depois se imagina o objeto,



desta forma acontece a associação dos fragmentos das lembranças do real que foi vivido e do real percebido.

Para a imagem percebida e a imagem criada existem funções psíquicas diferentes, pois a imaginação reprodutora está ligada à percepção e à memória. A imagem criada liga-se à função do irreal e é chamada de devaneio. A imagem tem duas realidades: psíquica e física.

Para o filósofo, a literatura e a poesia tem como função transcender o irreal, sempre surpreender, readquirir a animação de uma linguagem, pois uma imagem literária diz que uma obra nunca será imaginada da mesma maneira duas vezes.

Em *Imaginação e Matéria*, Bachelard aborda a ideia de que o reino da imaginação é estabelecido pela lei dos quatro elementos: fogo, ar, água ou a terra. Neste contexto, é necessário que um devaneio encontre um elemento material que lhe dê sua própria substância, e, ao estudá-las, são observadas as forças de imaginação completamente naturais. Os sonhos estão sob a dependência dos quatro elementos e, ao lado da psicanálise, formam, segundo o autor, a psicofísica e a psicoquímica dos sonhos.

Sugere que o fogo é um tipo de devaneio masculino, firme, forte, que comanda as crenças, as paixões, o ideal, a filosofia de toda a vida, enquanto a água é um elemento mais feminino e mais uniforme, simboliza as forças humanas mais escondidas e mais simples. A água é o elemento transitório, contudo, traz o sentido de continuidade pelo seu curso horizontal. A simetria da água traz o conhecimento racional do conjunto de nossa cultura, dos pensamentos e da ordem de imagens familiares, desta forma, mostrando a sinceridade, pois a água tem clareza, profundidade e transparência. O filósofo repete a ideia de que se vê primeiro o objeto e depois o imagina, de forma que neste processo se estabelece a associação dos fragmentos das lembranças do real que foi vivido e do real percebido. Repete a ideia de que as atividades do mundo interior e do mundo externo devem ser levadas em consideração, pois, as imagens possuem duas realidades: a psíquica e a física. As imagens imaginadas são sublimações. Sublimação é a forma dinâmica comum do psiquismo, de onde saem as imagens, do próprio fundo do ser humano.

Para complementação deste quadro teórico, utilizou-se as noções de outros críticos literários sobre poesia e imagem artística.

Octávio Paz, em seu livro *O Arco e a Lira*, afirma que na produção poética, a obra é única, pois em alguns casos uma acaba por negar a outra, por isso, não se pode dizer de



forma intrínseca o que é o poema. A biografia e a história apenas descrevem o exterior, mas não podem mostrar como foi certo período da vida ou esclarecer o sentido geral.

Corrigir uma obra já feita pode acarretar uma nova criação, pois no momento do processo de correção surgem palavras que não se desvencilham do nosso ser. O poema é feito de palavras insubstituíveis, cada uma é única, não há sinônimos, por isso é complicado traduzir uma obra.

250

A poesia é livre, forma de liberdade interior, método que afasta e une, revela e cria mundos, mascara e oculta o vazio, expressão histórica de raças, nações e classes, conhecimento, salvação, poder, abandono.

A noção de liberdade apresentada por Paz é verificada na obra do poeta amazonense Ernesto Penafort, liberdade tanto interior quanto formal, pois este escreve poemas com todas as letras minúsculas e versos livres, não obedece a métrica da poética tradicional, e dirige as reflexões para si próprio, sua incessante busca do azul como a cor que o revele, permitindo fluir sua sensibilidade, sua alma, seus sentimentos, sugerindo mais que definindo, deixando para o leitor esta tarefa. Pela poesia, o poeta liberta-se. No azul esconde-se, abriga-se, cria seu mundo. Sua obra possui subjetivismo profundo, preocupa-se com o eu, rompe o interesse pela realidade externa, usa expressão indireta e, para reforçar esta imprecisão, usa sinestésias e metáforas remetem a ideias vagas.

Passa-se agora a discutir o significado da cor azul, presente na obra de Penafort recorrendo aos estudos de Wassily Kandinsky em seu livro *Do Espiritual na Arte*.

Neste livro escrito pelo pintor em 1910, discorre sobre a teoria das cores, atribuindo-lhes propriedades simbólicas de musicalidade e movimento.

O autor estabelece uma conexão das cores com a música, reconhecendo, assim, duas tendências construtivas básicas nas composições plásticas. A primeira é a composição melódica, que ele classifica como simples por sua forma clara; a segunda é a composição sinfônica, classificada como complexa, por isso denomina-a sinfônica, na qual se combinam várias formas, todas submetidas a uma forma principal.

Sobre a tonalidade, Kandinsky divide as cores do espectro em dois grupos: cores frias e cores quentes. Uma cor quente é a que tende mais para o amarelo; na interpretação dele, toda cor que se aproxima do amarelo possui característica material, pois este tom quente se aproxima mais do espectador, é corporal; em contrapartida a cor fria se aproxima mais do azul, que traz caráter imaterial, se distancia do aspecto físico



do observador indo ao encontro de seu lado espiritual; assim, o azul torna-se profundo, cor que é capaz de entrar nos limites abstratos.

No livro de Kandinsky acima citado, o mesmo discorre a respeito de cada uma das cores, interpretando suas forças essenciais, ligando-as a conceitos de movimento, sons musicais e temperatura, através de seu simbolismo e das sensações percebidas. Para Kandinsky o movimento da cor azul é concêntrico, não vem ao encontro do homem, é o distanciamento do homem físico. Ele considera essa cor ativa, porém despertando atividade interior, pois o espectador é levado a uma viagem. Desta maneira, a cor azul é considerada imaterial por se tratar de uma cor pura que leva o homem a ter contato com o divino. Sobre sua temperatura o pintor considera o azul a mais fria das cores. A respeito de seu som musical diz que o azul mais claro assemelha-se à flauta e o mais escuro ao violoncelo, possui som grave. Ao ligar-se à espiritualidade humana, o azul carrega consigo paz e calma, porém ao atingir a tonalidade mais escura, mescla-se com o preto, entregando-se, desse modo, a uma tristeza que vai além dos limites do saber humano.

Kandinsky afirma que esta cor leva ao infinito, onde o real se transforma em imaginário; associa a mesma cor também ao vazio pela maneira transparente como aparece na natureza, na água e no ar, por exemplo.

O pintor fundou o movimento Der Blauer Reiter (“O Cavaleiro Azul”), que por alguns é considerado a primeira manifestação do expressionismo abstrato, embora seus ideais de arte façam parte do movimento impressionista alemão, que rejeitava o materialismo acarretado pela industrialização das últimas décadas. Ele defende a pintura abstrata, que se dá através de uma forma não figurativa, pois esta é uma natureza mais ampla para a expressão que abre espaço para diversas possibilidades, enquanto a pintura figurativa, revelada, limita a interpretação.

As influências sensoriais e místicas o levaram a unir as diferentes artes, mostrando o que elas possuem em comum, uniu música e pintura, relacionou cores a sons musicais, mostrando que a arte é a comunicação da alma; por meio de seus pincéis, produziu imagens que trouxeram a ressonância de uma orquestra, e também atribuiu movimento às cores para verificar-se diferentes formas de ação.

### 3. DESENVOLVIMENTO

Assim como Ernesto Penafort, outros grandes artistas refugiaram-se na imensidão do azul. O pintor Pablo Picasso desenvolveu uma fase denominada de O Período Azul, tratando dos temas de abandono, solidão e morte. Um dos quadros mais famosos desta época é o *Autorretrato*, pintura em que Picasso retratou a si mesmo com um grande casaco, contra um fundo neutro azulado, seu rosto com barba, um semblante pálido, magro, apenas os lábios rosados, indicam um traço de vitalidade. Esse autorretrato marca formalmente a entrada do pintor na fase azul, que vai de 1901 até 1904, conforme se vê na cópia da tela abaixo:



**Fig. 1:** *Autorretrato* de Picasso, 1901, Museu Picasso, Paris (França).

Pintado no final de 1901, este azul representa toda a tristeza e dor, após o suicídio de seu amigo Casagemas. Se os personagens anteriores pareciam refletir sobre seu futuro e esperança, incertos no caminho ao qual deveriam seguir, em *Autorretrato* Pablo sai dessa fase introspectiva e define sua mudança, assumindo o azul. A única parte visível do corpo de Picasso é a cabeça, no rosto observam-se traços azulados, assemelha-se a uma pessoa comum, olhar fixo, intenso, triste, expresso pela cor azul.

Assim como Picasso, Penafort banhou-se no azul para explorar a temática da morte, de acordo com o que se lê no poema abaixo transcrito:



#### SONETO

enquanto a lua for calada e branca  
eu serei sempre o mesmo, este esquisito,  
este invisível vulto, apenas visto  
quando o vento, de leve, açoita as folhas.  
enquanto a lua for calada e branca  
eu serei sempre o mesmo, apenas visto  
quando um raio de sol morre na lágrima  
que se despede de uma folha verde.  
eu serei sempre assim, apenas sombra,  
apenas visto quando a voz de um gesto  
colher no bosque alguma folha azul  
voar a garça ( o meu adeus ao mundo?),  
enquanto a lua for calada e branca.  
(PENAFORT, 2005, p. 33)

As imagens do poema trazem um tom sombrio, lua, esquisito, vulto, lágrima. O poeta fala a respeito da própria morte, que não seria o fim, mas um começo, uma passagem para um lugar idealizado, já que aqui neste mundo ele é invisível. Assim como Picasso, que se conhece e reconhece a morte do amigo por meio da cor azul, Ernesto também mostra a consciência de que o azul é o seu refúgio, na medida em que se vê e se identifica nesta cor, pela qual passa a ser notado: quando for colhido como alguma flor azul, quando puder voar com a garça. As metáforas sugerem a morte e ao mesmo tempo a liberdade deste mundo real rumo ao lugar indefinido.

Embora o poema acima transcrito tenha sido intitulado soneto, ele apresenta-se com apenas 13 versos e com o esquema de rima irregular: abbx,abax,cde,ca?. Também não possui a forma tradicional do soneto inglês, que se constituía por uma única estrofe com 14 versos decassílabos com esquema de rima regular assim distribuído: abba,cdcd,efef,gg. A falta de um verso e o esquema de rima diferente do esquema do soneto clássico sugerem que o poeta sente-se incompleto ou que a vida sem a morte é incompleta.

Para Octávio Paz, não há como se desvencilhar da morte, pois esta é inseparável, está em nós, habita dentro do ser, viver torna-se também morrer, pois é algo incluso na vida, não é alheio, não é externo. A morte não é uma tragédia, não é uma falta, mas um complemento da vida humana. A poesia parte da situação humana original, seja a perturbação pelo caos da morte, seja pelo conforto que ela pode despertar.

Embora ambos os artistas estejam envolvidos por uma morte azul, na pintura de Picasso, porém, a morte é apresentada de forma dolorosa, enquanto no poema de



Penafort, a morte assemelha-se a um refúgio, o poeta sabe que viver é enfrentar a morte e que esta, apesar de trazer o vazio, dá oportunidade para que esse espaço seja preenchido.

Para Ernesto somente o azul pode revelar o que está envolto pela escuridão, como se pode observar no poema a seguir:

#### SONETO DO OLHAR AZUL

de azul, azul demais é a luz dos olhos  
que espiam em constante claridade  
o escorrer, como um rio, uma cidade  
com seus becos e sombras - vão mistérios.  
estranhamente azul é a luz dos olhos  
que se alçam como pássaros - aéreos  
de azul e luz - suspensos de saudade;  
e de onde escapa um rio (o rio outro)  
cujo leito é de sal e de agonia,  
por sobre cujas águas não flutua,  
embora em desespero, a luz do dia.  
é noturno esse olhar? Quem sabe a imagem  
daquilo que entre gritos se anuncia  
e em silêncio acontece - e se faz lua.  
(PENAFORT, 2005, p.39)

De acordo com o poema, um olhar escuro pouco revela, mas de que olhar o eu lírico trata? O poeta escreve que o azul é luz e somente através desta cor pode-se obter conhecimento; o caminho para este se dá por meio da visão, não há possibilidade de entender o azul sem olhar o azul e sem olhar de modo azul. Olhar azul é deixar de observar o superficial e apenas aquilo que se mostra, é ir além. Esta visão azul consiste na compreensão do que está oculto. De acordo com o Dicionário de símbolos, “a luz é o conhecimento. “A luz sucede às trevas (*Post tenebras lux*), tanto na ordem da manifestação”. (CHEVALIER, Jean, 1906, p. 568).

O poeta compara o olhar noturno ao rio horizontal, que passa, apenas percorre, sem surpresas, é leito de sal e de agonia, pois na superfície deste rio não se demonstra os segredos de suas profundezas.

O azul simboliza o paradoxo do silêncio e dos gritos que precisam ser captados para alguém se salvar. Octávio Paz afirma que a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Em *O Arco e a Lira* há a ideia de que a poesia revela conhecimento e cria outros. Essa ideia apresenta-se na obra de Ernesto, em seus dois livros estudados nesta pesquisa, o poeta criou mundos no qual a cor azul representa um refúgio. Os pássaros, símbolos de liberdade e felicidade, voam por sobre o céu azul.



O poema acima apresenta-se na forma de um soneto inglês, possui 14 versos decassílabos em uma única estrofe, embora dele se diferencie porque possui rimas emparelhadas, outras misturadas e rima perdida, dispondo-se do seguinte modo: abbc,acba,dedf,de. O fato de esse poema não seguir a forma canônica do soneto, embora receba o título de soneto, sugere que o conhecimento ora se oferece sem dificuldades, ora de modo parcial e outras vezes não se realiza, permanecendo o mistério, dependendo do modo como se olha para as coisas.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a discussão acima desenvolvida, pode-se entender que as duas obras de Ernesto Penafort revelam os temas da memória, da completa ligação da vida e da morte, do amor carnal e do ciclo cósmico por meio das imagens relacionadas com a cor azul nas diversas tonalidades pela qual o autor enxerga o mundo e neste se reconhece, levando o leitor, também, a reconhecer-se, a questionar a aparência dos objetos, a realidade e o que é tido como verdade.

Essa ideia consta na cultura antiga, de acordo com o que se verifica no *Dicionário de Símbolos*: os egípcios consideravam o azul a cor da verdade, como se lê a seguir:

O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, i.e.; de vazio acumulado, de vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. O azul é a mais fria das cores e, em seu valor absoluto, a mais pura, à exceção do vazio total do branco neutro. (CHEVALIER, 1906. p 107).

A obra de Ernesto Penafort mostra ao homem o infinito, o elo entre o real e o imaginário para, assim, ele se afastar do mundo envolto na atmosfera cinza do excesso de tecnologia, vermelha de violência e amarela de materialismo. Por isso o poeta mostra o azul do céu do desapego aos valores da terra e da valorização do ser. Olhar azul é dispensar atenção para a beleza da vida e medir o azul exige que se procure olhar além do que se vê com os cinco sentidos, perceber que o conhecimento das coisas extrapola a realidade imediata.

#### 5. REFERÊNCIAS

ARANHA, Maria Lucia de Arruda. *Filosofando: Introdução à Filosofia*. 2 ed. rev. atual. São Paulo: Moderna, 1993.





BACHELARD, Gaston. Introdução. In: *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. Imaginação e Matéria. In: *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *Imaginação Material e Imaginação Falada*. In: *A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio sobre as Imaginação da Forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2010.

\_\_\_\_\_. 1936. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de, 1932- Interpretação da “ Poética” de Aristóteles/ Alfredo Leme Coelho de Carvalho. – São José do Rio Preto, SP: Editora Rio- Pretense, 1998.

CARVALHO, Farias de. Apresentação À Primeira Edição de Penafort, Ernesto. Azul Geral. 2 ed. Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas/ EDUA/ UNINORTE, 2005.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: ( mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 24 ed.- Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 3.ed.- Rio de Janeiro: José Olímpio; Niterói:UFF- Universidade Federal Fluminense, 1986.

ENGRACIO, Arthur. Contracapa de Penafort, Ernesto. *A Medida do Azul*. . Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1982.

GANCHÓ, Cândia Beatriz Vilares. Introdução à poesia/ Cândia Beatriz Vilares Gancho. – São Paulo: Atual, 1989.- ( Tópicos de Linguagem).

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes. 2000.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo. Editora Ática-, 2003.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

PENHA, João. *Períodos Filosóficos*. São Paulo. Editora Afiliada, 2000.

PENAFORT, Ernesto. *A Medida do Azul*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1982.

\_\_\_\_\_. *Azul Geral*. 2 ed. Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas/ EDUA/ UNINORTE, 2005.

PINTO, Anthistenes. Prefácio À Primeira Edição de Penafort, Ernesto. Azul Geral. 2 ed. Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas/ EDUA/ UNINORTE, 2005.

RUAS, Luiz. Para Servir de Prefácio de Penafort, Ernesto. Azul Geral. 2 ed. Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas/ EDUA/ UNINORTE, 2005.



## COM MILTON HATOUM EM/‘NA GARGANTA DO DIABO’

Huarley Mateus do Vale Monteiro (UERR)

### RESUMO

257

O que me traz para este momento é o livro de crônicas de Milton Hatoum (Um solitário à espreita) lançada em 2013. Esta obra reúne uma coletânea de textos publicados pelo autor em diversos periódicos brasileiros. Lançada pela Editora Companhia das Letras, as temáticas vão desde os experimentos vividos nos tormentosos anos da ditadura militar que acometeu a nação brasileira; percorrendo por deslocamentos em outros espaços, que não apenas o brasileiro; vagueando em um fluxo de memória que dão, aos poucos, significados a denúncias, atrocidades e alegrias entre as personagens e suas mais diferentes performances, digo performance no sentido de Benjamin (1996). A referida obra foi alvo de reflexões, teórica e pedagógica conduzida por mim, no curso de Letras, da Universidade Estadual de Roraima/UERR - Campus Rorainópolis -, durante o segundo semestre de 2013. Como resultado desse relevante momento surgiu este ensaio. Sendo sabedor que apesar da obra de Hatoum trazer enfoques sobre a expressividade amazônica, penso que ela transgride o convencionalismo regionalista, apontando para deslocamentos transfronteiriços, pontuando relações culturais de um Brasil diverso, denúncias sociais de maneira inteligente em uma técnica textual requintada. Neste sentido, trago para este espaço, o texto que finaliza a obra (Na garganta do diabo). Abordo este, tendo por base as reflexões de Marcos Reigota (2003), Leandro Guimarães (2009), Huarley Monteiro (2013), Valdo Barcelos (2006), Hall (2006) e Néstor Canclini (2008).

**Palavras-Chave:** interculturalidade, deslocamentos, identidade, Milton Hatoum, crônicas.

### RESUMEN

Lo que me trae para este momento es el libro de crónicas de Milton Hatoum (Un acecho solitario) lanzada en 2013. Esta obra reúne una colección de textos publicada por el autor en diversos periódicos brasileños. Lanzada por la Editorial Companhia das Letras, las temáticas van desde los experimentos vividos en los tormentos años de dictadura militar que afectó la nación brasileña; percutiendo por desplazamiento en otros espacios, que no apenas el brasileño; vagando en una secuencia de memoria que dan, a los pocos, significados a denuncias, atrocidad y alegrías entre los personajes e sus mas diferentes actuaciones, digo actuaciones en el sentido de Benjamin (1996). La referida obra fue objetivo de reflexiones, teorías y pedagógica realizada por mí, en el curso de Letras, de la Universidad Estatal de Roraima/UERR- Campus Rorainópolis-, durante el segundo semestre de 2013. Como resultado de ese relevante momento surgió este ensayo. Siendo sabedor que a pesar de la obra del referido autor, traer enfoques sobre la expresividad amazónica, pienso que ella transgrede el convencionalismo regionalista, apuntando para desplazamientos transfronterizos, puntuando relaciones culturales de un Brasil diverso, denuncias sociales de manera inteligente en una técnica textual requintada. En este sentido, traigo para este espacio, el texto que finaliza la obra (En la garganta del diablo). Abordo este, teniendo por base las reflexiones de Marcos Reigota (2003), Leandro Guimarães (2009), Huarley Monteiro (2003), Valdo Barcelos (2006), Hall (2006) y Néstor Canclini (2008).

**Palabras-Clave:** interculturalidad, desplazamiento, identidad, Milton Hatoum, crônicas.



## INICIANDO A CAMINHADA

*“Odeio Carlos III e o Marquês de Pombal”, disse uma voz ao meu lado. ‘Quando eles expulsaram os Jesuítas, destruíram um projeto civilizador. Foi uma tragédia para todos nós.’ Enquanto o guia falava em espanhol, os turistas o olhavam perplexos. [...]”*

(MILTON HATOUM, 2013, p.279)

258

Quero inicialmente destacar que não são poucos os comentários que mencionam a qualidade da obra de Milton Hatoum. O fragmento acima citado é parte de uma das crônicas que compõem sua mais recente obra. Tal citação inicia o texto, já demonstrando o viés histórico e reflexivo do autor.

No entanto, antes de iniciar as observações que proponho para este momento, julgo ser oportuno fazer uma breve apresentação sobre o autor. Milton Hatoum inicia sua vida literária com o romance, *Relato de um certo Oriente* (1989). Após isto, vem recebendo significativa atenção, tanto da crítica especializada quanto de leitores mais atentos. Em 2000, com o lançamento de *Dois irmãos* tornou-se, sem dúvida alguma, um dos escritores sempre presentes nas menções feitas aos grandes autores da literatura contemporânea brasileira. *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008), acrescido a estes a coletânea de contos intitulada *Cidade Ihada* (2009), fizeram com que ele permanecesse no foco de debate da crítica e sendo bem aceito pelo público leitor.

Milton Hatoum é desses poucos escritores brasileiros que retratam, através de um discurso histórico, a dinâmica social e os experimentos vividos cotidianamente com tanta perspicácia. Além disto, são raros os que, em tão curto espaço de produção literária, possuem agudo teor crítico em suas obras. O reflexo desse exercício tem lhe conduzido a receber relevantes premiações literárias e ser merecedor de traduções em diferentes línguas.

Assim, quando se comenta sobre ele, é possível perceber rapidamente que alguns leitores se deparam como desconhecedores das produções deste autor; outros se reconhecem no tom subjetivo que denota em suas narrativas. São colegas de trabalho, pesquisadores e críticos; leitores que ratificam a qualidade textual produzida por ele.

Mas, é bem verdade que sua produção literária, apesar de trazer enfoques sobre a expressividade amazônica, transgride o convencionalismo regionalista apontando para



deslocamentos transfronteiriços, pontuando relações culturais de um Brasil diverso, denúncias sociais de maneira inteligente em uma técnica textual requintada.

É este viés de entendimento que me trouxe a observar sua mais recente obra: uma coletânea de crônicas publicada em diversos periódicos brasileiros que foi lançada em meados de 2013 pela Editora Companhia das Letras. Assim, ela se junta às suas outras obras, reafirmando a qualidade técnica do autor.

## **1. O VIÉS DE ENTENDIMENTO**

Com temáticas que vão desde os experimentos vividos durante os tormentosos anos da ditadura militar que acometeu a nação brasileira; percorrendo por seus deslocamentos pelos estados americanos, brasileiros e tantos outros espaços; vagueando em um fluxo de memória que dão, aos poucos, significados a denúncias, atrocidades e alegrias entre as personagens em suas mais diferentes performances, digo isto no sentido de Benjamin (1996).

Confesso a vocês que quando soube do lançamento da obra fiquei no aguardo para poder lê-la. Algumas semanas depois de ser lançada eu me encontrava em viagem ao sudeste brasileiro e em meu retorno, enquanto aguardava o horário do voo, em um dos frenéticos aeroportos que por lá existem, caminhava pelo saguão observando as coisas, quase que sem rumo certo. Esses passeios em que os olhos percorrem vitrines repletas de belas paisagens e iguarias do lugar, mas que dificilmente nos demonstram as mazelas que ainda permanecem escondidas pelos discursos e práticas “politicamente corretas”.

Na ocasião me deparei com a obra que destoava em uma das prateleiras dessas livrarias que existem nesses locais e que sempre tentam nos encantar com espaços repletos de leituras que, supostamente, nos ensinariam: enriquecimento rápido, técnicas e etiquetas, erotismos ou a notícia divulgado pelas mídias sobre o último vestido usado por um/a artista famoso/a.

Adquiri a obra. Desde então se tornou leitura constante. Sou sabedor de que ela subdivide-se em partes que abordam específicas reflexões, bem como seu gênero é específico; porém, deixo essas preocupações para outros leitores que, disto, queiram fazer uso. O que me ocupo neste texto é a interculturalidade apontada na referida obra. Com esta preocupação, a última crônica da coletânea, me conduz a uma narrativa que



descreve a presença de turistas na região onde e localizam as ruínas dos Setes Povos das Missões, extremo sul brasileiro.

Tal crônica faz inferências a **Guerra Guaranítica** (GOLIN, 1997); confronto de grande violência que, como tantos outros de nossa história - oficial e oficiosa – brasileira são omitidos nos livros veiculados em nossas escolas. Isso, presentifica-se no fragmento que abre este texto que menciona a maneira resistente presentificada na fala de Yu Hu, personagem da narrativa, e nos conduz a buscar mais detalhes desta questão.

Ao que consta<sup>1</sup>, o confronto violento aconteceu entre o povo Guarani contrários a soldados portugueses e espanhóis em função da demarcação da fronteira que separaria as terras portuguesas das espanholas, na América Latina. Isto eclodiu em função da assinatura do Tratado de Madri<sup>2</sup>, mais precisamente no ano de 1750.

A região tornou-se o marco divisório da tríplice fronteira entre Brasil, Uruguai e Argentina. Este local era habitado pelo Povo Guarani que, com essa atitude, teriam que definir sua nacionalidade e entregar suas terras aos países que agora se constituíam enquanto Estado Nação.

Nesse período, os jesuítas já atuavam nessa região e, alguns destes, foram grandes aliados dos Guarani, pois viam naquele ato a agressão aos direitos de tais povos.

Devo ressaltar que essa região foi local dos aldeamentos feitos para a catequização dos sujeitos étnicos por parte dos Jesuítas (GOLIN, 1997). Destaco ainda que, os sete aldeias que foram formadas para esse fim são apenas a reorganização de povos que, em momentos anteriores a 1687, foram destruídas pelo avanço dos Bandeirantes em busca de minérios. São elas: São Francisco de Borja, São Nicolau, São Miguel Arcaño, São Lourenço Mártir, São João Batista, São Luiz Gonzaga e Santo Ângelo Custodio. Como resultado desses aldeamentos surgiram diversas cidades e em algumas delas, as ruínas que ficaram desse aldeamento tornaram-se pontos turísticos.

É sabido que, por volta de 1760, os resistentes foram praticamente exterminados pelo exército espanhol/argentino e português/brasileiro em um confronto que perdurou por dois longos anos, marcado por espartilhamentos, estupro de mulheres e massacre de crianças étnicas (QUEVEDO, 1996).



## 2. PARA ALÉM DA INFERÊNCIA

Para além desta relevante inferência, denunciada na voz do personagem Yu Hu, talvez possa ser alongada, mais ainda, a observação sobre o texto, tendo por referência o fragmento a seguir, vejamos:

261

*“Bebeu água do cantil e fez um gesto contrário com a cabeça. Eu me refugiara na sombra de uma parede de pedras, mas Yu Hu não saiu do sol. Era moreno, e seu rosto asiático podia ser também indígena. Às vezes recitava poemas sobre a morte”, ele prosseguiu. ‘Quem, diante da Garganta do Diabo, a um passo desse abismo cercado de rochas e água, não pensa na morte? Eu dizia: Esse abismo sem fundo, esse abismo quase infinito não nos remete ao nosso destino comum?’. Eles me olharam com ar pensativo. Refletiram sobre minhas palavras, sobre a vida e seu avesso: o silêncio eterno [...]”*

(HATOUM, 2013, p. 280)

É possível contextualizar o fragmento com o que pensadores sobre questões da “pós-modernidade” - como Marcos Reigota (2003) e Huarley Monteiro (2013) - afirmam sobre a relevância dos escritos de Hatoum para se pensar a sociedade contemporânea. Apontam eles para elementos da alteridade, deslocamentos, diversidade, paisagens em transformação, famílias desintegradas. Narrativas denunciadoras de cotidianos, por vezes trazidos à tona em fluxos de memórias, contextos favoráveis e significativos para busca de entendimento de relações culturais no mundo contemporâneo (HALL, 2006), (GUIMARÃES, 2009), (BARCELOS, 2006), (CANCLINI, 2008).

Para além destas reflexões, é importante ser evidenciado ainda, apontamentos que nos conduzem a questões sobre identidades. Vejamos o fragmento a seguir:

*“Perguntei se era bilíngue. Sem nenhum pedantismo, disse que poderia reverência a lua em seis idiomas. O pai de José Yu Hu era um Chinês de Goa; uma brasileira de Foz do Iguaçu, neta de índio. ‘Nasci a poucos metros do rio Paraná’, ele disse. ‘Cresci na tríplice fronteira, ouvindo o espanhol paraguaio e argentino, ouvindo o cantonês falado por meu pai e o português materno. Essas três línguas não são menos familiares para mim do que a paisagem de Foz, Puerto Iguazu e Ciudad del Este.”*

(HATOUM, 2013, p.280)

É fato que reflexões sobre identidade vêm sendo alvo de constantes discussões e debates entre pensadores das ciências sociais. Neste sentido, tanto Hall (2006) quanto



Canclini (1995), argumentam que as relações contemporâneas são provocativas e puseram em evidência a fragilidade de conceitos que antes norteavam o pensamento sociológico. Hoje, esses entendimentos, já fragilizados, vieram a tona, trazendo para o centro dos debates as encruzilhadas indenitárias que expuseram sujeitos em inter-relações culturais, constituindo-se nas interfaces do mundo pós-moderno.

Sobre este ponto, Hall (2013, p.09) afirma que *“a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dívida e da incerteza”*. Baseado nisso, pode ser visualizado o entendimento da fragmentação da identidade do sujeito contemporâneo resultante das transformações na dinâmica das sociedades.

Este sujeito da pós-modernidade não possuiria uma identidade permanente e fixa, mas sim pautada na heterogeneidade, dinamizada historicamente nas relações estabelecidas socialmente, superando o pensamento unificador iluminista. Nesse entendimento, o sujeito possuiria identidades em si que se articulariam em consonância com os sistemas culturais em que ele está inserido. Penso que seja na tensão, no descentramento, que este sujeito pós-moderno se constitui socialmente dinâmico.

### **CONSIDERAÇÃO, APENAS CONSIDERAÇÕES...**

Neste sentido, pensar a identidade atualmente como única e heterogênea é perder de vista o processo de mudança pelo qual a sociedade contemporânea vem passando, deslocadora das estruturas sócias e apontando para instabilidades, dessa referência, nos grupos sociais, o pertencimento enquanto busca e referência contemporânea.

Assim, a crônica nos conduz para questões de identidade cultural no mundo contemporâneo. Assim, levanto alguns questionamentos: para onde realmente apontaria o mundo dinâmico em que vivemos? Que acontecimentos contribuiriam para que nos encontrássemos nesta encruzilhada indenitária? O que ainda nos é pertinente que apontariam nossos pertencimentos?

É possível que a fala de Yu Hu *“... Hoje em dia os turistas fotografam tudo, sem conhecer nada. Não querer ouvir histórias do lugar, nem a história do lugar.”* (HATOUM, 2013, p. 279) traduza essa ausência de vontade, não apenas de querer ouvir a/as história/s do lugar, mas também de não querer ouvir o outro e sua trajetória de vida. Isto talvez seja reflexo do silêncio ensurdecador que a indiferença causa entre as



peçoas e que se naturalizou no mundo contemporâneo. A fala do personagem Yu Hu traduz bem esta questão e aponta ainda vozes anônimas que denunciam inquietudes comuns sobre questões de raça, gênero, orientação sexual e opção religiosa.

Para além deste ponto, envolveriam ainda a noção do que nos é pertinente. Talvez mais agravante que isto, seja o *abismo*<sup>3</sup> que acomete as relações humanas, onde as desesperanças acabam se tornando angústias comuns frente às relações de poder sobre aquilo que nos é singular e que acabam sendo naturalizadas como normais.

### NOTAS EXPLICATIVAS

<sup>1</sup> Esta temática é abordada de maneira pontual em <<http://www.guerras.brasilecola.com/seculo-xvi-xix/guerras-guaraniticass.htm>>. 12/10/2013.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Refiro-me a ‘Garganta do diabo’, queda d’água das Cataratas do Iguaçú, localizada na Tríplice fronteira da região Sul do Brasil, mais precisamente no Estado do Paraná.

### REFERÊNCIAS

BARCELOS, Valdo. **Invisível cotidiano**. Porto Alegre: AGE, 2006.

BARTHES. R. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2008.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores & cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: ED. UFRJ, 1995.

\_\_\_\_\_. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2008a.

GUERRAS GUARANÍTICA. Disponível em <<http://www.guerras.brasilecola.com/seculo-xvi-xix/guerras-guaraniticass.htm>>. Acesso em: 12/10/2013.

GOLIN, Tau. **A Expedição: Imaginário Artístico na conquista Militar dos Sete Povos Jesuíticos e Guaranis**, Porto Alegre, Editora Sulina, 1997.

GUIMARÃES, Leandro B. **Uma leitura entre a floresta e a escola: um livro, uma década**. 2009. Disponível em: <[http://www.smmmfloripa.ufsc.br/leitura\\_floresta\\_escola.pdf](http://www.smmmfloripa.ufsc.br/leitura_floresta_escola.pdf)>. Acesso em: 14 out. 2012.

\_\_\_\_\_; KRELLING, Aline G.; BARCELOS, Valdo (Orgs.). **Tecendo a educação ambiental na área cultural**. Petrópolis, 2011.





HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** – 11. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

QUEVEDO, Júlio. **A Guerra Guaranítica.** Guerras e Revoluções Brasileiras, São Paulo, Editora Ática, 1996.

REIGOTA, M. **Trajatórias e narrativas através da educação ambiental.** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MONTEIRO, H.M.V. (2012). Relatos de um estrangeiro na Terra de Macunaíma. **Revista de Estudos Universitários**, 38 (2), 417-436

\_\_\_\_\_, H. M. V. & Reigota, M.. Comunidades como tessituras de pertencimento: Aspectos de la experiência pós-moderna de Brasil. **Espacios Transnacionales**, v.01, n. 01, p.106-113, Mexico. 01 de outubro 2013.

\_\_\_\_\_, H. M. V. (2013). **Narrativas dos moradores da Terra Indígena do Alto São Marcos-RR: Diálogos nas fronteiras do cotidiano escolar.** 2013, 111p., Dissertação (Mestrado em Educação) Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade de Sorocaba. São Paulo, 2013.



## **MANAUS NA *BELLE ÉPOQUE*: PARIS DOS TRÓPICOS NO PORTO DE LENHA**

Iná Isabel de Almeida Rafael Silva (PPGL-UFAM)  
Carlos Antônio Magalhães Guedelha (DLLP-PPGL-UFAM)

265

### **RESUMO**

Um estudo a respeito da representação de Manaus no período que ficou conhecido como *belle époque*, explorando duas metáforas que foram criadas para expressar a Manaus daqueles idos. A primeira é a da “Paris dos trópicos”, e a segunda é a do “porto de lenha”. A pesquisa objetivou analisar essas duas metáforas à luz da história da cidade de Manaus e de estudos desenvolvidos por pesquisadores a respeito da cidade nesse período, que coincide com o chamado período áureo da borracha. Em que sentido essas duas metáforas antagônicas podem ser interpretadas como sendo duas faces de uma mesma realidade foi o problema de pesquisa que motivou a investigação. O texto desenvolve-se com base nos seguintes tópicos: considerações sobre o conceito de *belle époque* aplicado ao contexto amazônico, reflexões sobre a história de Manaus - especialmente em relação ao ciclo da borracha -, análise das metáforas que expressam a cidade ora como Paris dos trópicos ora como porto de lenha. Nesse sentido, foi fundamental a contribuição de Braga (2013), Daou (2004), Dias (1999), Souza (2010) e Mello (1984). O trabalho se fecha com a conclusão de que a contraposição das duas metáforas antinômicas faz emergir uma contraposição de base, que diz respeito à dicotomia entre identidade amazônica e imposição cultural alienígena.

**Palavras-Chave:** Manaus, *belle époque*, metáfora, Paris dos trópicos, porto de lenha.

### **ABSTRACT**

A study on the representation of Manaus in Belle Époque, exploring two metaphors that have been created to express those Manaus in this time. The first is the “Paris dos trópicos”, and the second is the “porto de lenha”. The paper analyzes these two metaphors regarding the history of the city of Manaus and studies developed by researchers about the city in this period, which coincides with the golden age of rubber. These two antagonistic metaphors can be interpreted as two faces of the same reality was the research problem and it's the motivation for my research. The text is developed based on the following topics: the concept of *belle époque* applied to the amazonian context, reflections on the history of Manaus - especially in relation to the rubber cycle - analysis the metaphors that express the city of Paris as tropics as “porto de lenha”.. It was essential the contribution of Braga (2013); Daou (2004); Dias (1999); Souza (2010) and Mello (1984). The conclusion of this work is the opposition of the two metaphors antinomic brings a opposition base, which concerns the dichotomy between amazonian identity and alien cultural imposition.

**Keywords:** Manaus, *belle époque*, metaphors, Paris dos trópicos, porto de lenha.



## INTRODUÇÃO

Manaus foi palco de um cenário político-econômico-cultural que perdurou por aproximadamente trinta anos, quando foi transformada em cidade com características inversas às suas originais, quando ainda era o Lugar da Barra. Duas metáforas foram criadas para expressar as concepções que se tinha sobre essa cidade, a sua dupla face: a primeira, o “porto de lenha”, representava o espaço daqueles que não possuíam a marca elitizada do *status* conferido a camada social de “prestígio”; a segunda, a “Paris dos trópicos”, identificava o espaço marcado por riquezas e ostentações que supriam as necessidades e os caprichos daqueles que compunham a elite da época.

Essas duas metáforas – porto de lenha e Paris dos trópicos –, que representaram a cidade de Manaus por praticamente três décadas, traduzem o cenário onde os atores atuaram em consonância com o papel que lhes fora atribuído: aos protagonistas – políticos, funcionários graduados, coronéis de barranco, estrangeiros e os chamados “bem nascidos” – cabia reproduzir costumes, estilos e aspirações parisienses, ou seja, modos de vida importados da Europa; aos coadjuvantes – índios, nordestinos, negros africanos, doentes e pobres – restava a participação no espetáculo como verdadeiras marionetes, exploradas nos mais diversos setores de sua vida privada.

O objetivo do presente artigo é analisar essas duas metáforas, de forma a compreender como elas expressam a dupla face de uma mesma realidade, que é a Manaus daqueles idos. Para tanto, recorro aos escritos de Souza (1976, 2009, 2010), no que diz respeito à caracterização da cultura amazonense no ciclo da borracha, relacionada à economia e às artes principalmente; exploro ainda o conceito de *belle époque* aplicado ao contexto amazônico, com base nas pesquisas de Dias (2007), Daou (2004).

Desenvolvo também algumas reflexões sobre a história de Manaus, por considerá-las de suma relevância, pois muitos dos fatos ocorridos naquele período estavam enraizados em momentos anteriores na história da Amazônia. Nesse sentido, foi fundamental a contribuição do pesquisador Otoni Mesquita (2006). Por fim, analiso as metáforas “porto de lenha” e “Paris dos trópicos” para evidenciar a presença de duas cidades em uma, naquele período em que a ideia de ostentação e *glamour* foram mundialmente apresentada à sociedade. A metáfora do fausto (Paris dos trópicos), largamente propagandeada, representava apenas uma das faces da cidade, porque a



outra (a Manaus porto de lenha) não possuía praticamente nem o necessário à sobrevivência.

## 1 A AMAZÔNIA E A *BELLE ÉPOQUE*

Manaus data o seu surgimento no século XVII, quando os portugueses passaram a explorar a região em busca de escravos indígenas. Esses colonos portugueses tiveram importantes funções na modelagem da sociedade e da economia amazônica (BENCHIMOL, 2009, p. 81). Na segunda metade desse século foi fundada a primeira povoação do Rio Negro, composta por diversos indígenas das mais variadas nações amazônicas e alguns brancos. Posteriormente, a cidade foi batizada com o nome de Fortaleza da Barra de São José do Rio Negro, recebendo, a partir daí, diversas denominações, tais como Lugar da Barra, Vila de Manáos, Manaós, até se obter o nome atual: Manaus (SOUZA, 2009; BRAGA, 2013).

Tais mudanças não devem ser somente associadas ao seu nome, elas estão presentes nos costumes, na sua organização social, nos comportamentos dos nativos e até no modo de vestir desse povo. Os habitantes de Manaus, no período colonial, eram nativos que não possuíam nenhuma espécie de preocupação com o futuro, estavam acostumados com os limites impostos pela vida e pela própria natureza amazônica. Impregnados de costumes considerados exóticos que despertavam uma verdadeira repugnância nos homens de cultura considerada elevada, segundo boa parte dos viajantes que por ali passaram e escreveram sobre a cidade. Esse retrato é descrito com riquíssimos detalhes por Mesquita (2006, p. 30), ao relatar a impressão do Inglês naturalista Alfred Russel Wallace ao chegar à cidade em 1849:

(...) O grande acontecimento social da cidade era a missa aos domingos, quando “trajavam todos em grande estilo” – as mulheres compareciam “elegantíssimas, num multicolorido desfile de musselinas e gazes francesas”, suas cabeleiras eram “cuidadosamente arrumadas e adornadas com flores” e os cavalheiros, que durante a semana “ficavam nos seus imundos armazéns em mangas de camisa e chinelos”, surgiam trajando finíssimos ternos pretos, chapéus de feltro, gravatas de cetim e botinas de verniz de cano bem curto”, mas o hábito mais impressionante para Wallace era a “hora das visitas de cerimônia”, que ocorriam após a missa, quando todos se encontravam para comentar os escândalos acumulados durante a semana, e falavam das famílias mais respeitáveis como que se “trata-se de coisa normal e corriqueira”, coisa que dificilmente poderia ser creditada aos moradores dos piores cortiços de Sr. Giles. Tal comportamento levou



o inglês a assegurar que Barra deveria ser a “comunidade civilizada” e que tinha “os costumes mais decadentes possíveis”.

O trecho denota, com precisão, a visão da maioria dos viajantes que por lá passaram, ao observarem a gente nativa da cidade e considerarem aberrantes muitas das situações presenciadas. Mesmo assim, boa parte deles resolveram permanecer no local ou revisitá-lo posteriormente. É interessante notar que esse discurso sobre a ociosidade e “mau gosto” que o texto cita, presente em muitos desses escritores, vai se arrefecendo com a atividade de monocultura que veio a ser desenvolvida cerca de 50 anos depois.

268

Com o surgimento e desenvolvimento da atividade extrativista do látex, essa mesma Manaus sofreria uma verdadeira transformação: seria convertida em um requintado palco para o espetáculo do capital. O cenário recebe inúmeras mudanças para se adequar à peça apresentada. Os papéis actanciais são distribuídos em consonância com o nível social e econômico dos atores. O figurino, precisamente moldado para cada personagem da apresentação. Surge, assim, uma cidade cenográfica, pronta para o espetáculo, que durou cerca de 30 anos. O suficiente para marcar definitivamente a história do povo manauara.

Em 1890, inicia o espetáculo. Entra em cena o chamado “período áureo” da borracha, cujas consequências econômicas afetaram não só a região amazônica, mas o país, visto que o apogeu da economia gomífera movimentou os cofres de lugares distantes dessa região. Até nos dias atuais, causa um certo espanto imaginar-se como seria possível a comunicação direta entre a longínqua Manaus, encravada no meio da selva, e países de outros continentes, diferentes em tudo da cultura amazônica, por serem considerados como estando em outro patamar de desenvolvimento social e cultural. Porém, essa comunicação não era gratuita: de ambos os lados, o que determinava o contato e as relações era um intrincado jogo de interesses.

De um lado, a região amazônica, especialmente Manaus e Belém, continha nas suas matas uma árvore, a *hevea brasiliensis*, que produzia o leite – látex, que empanturraram os bolsos dos que formavam a elite da época. De outro, os países já em fase mais avançada de desenvolvimento, realizavam pesquisas para as atividades industrializadas, ou seja, tinham o conhecimento do processo de industrialização, mas faltava-lhes a matéria-prima. Essa troca realizada entre as elites trouxe inúmeras



consequências para todos os grupos sociais, obviamente que as consequências variam para cada grupo.

Esse período foi reconhecido como a *belle époque*, porque os costumes, os comportamentos, as relações sociais e até o modo de vestir-se dos habitantes mudaram, além das outras transformações que não foram registradas a olho nu, no entanto são evidenciadas nos gestos, durante e após o espetáculo. Daou (2004, p. 41) afirma que esse momento dinâmico, considerado como o período áureo, é mais evidenciado de forma espetacular “no dinamismo da vida social e na multiplicação das interações sociais”.

Eduardo Ribeiro, um dos governadores do Amazonas durante esse período, sonhava com uma Paris em meio à selva, no que se refere a tamanho, urbanização e prosperidade, uma verdadeira Paris dos trópicos. Para concretizar tal sonho, deu início à transformação do espaço e à criação do cenário, fato evidente na fala do governador ao afirmar: “nivelei e pavimentei as ruas Tarumã e 7 de Setembro. Mandei elaborar um novo plano urbanístico para Manaus” (SOUZA, 1976, p.49). Toda a cidade passou a ser modificada, nos mais diferentes aspectos que se possa imaginar, desde aqueles de caráter público até os de caráter privado. Esse processo é bem descrito por Dias (2007, p.41) ao afirmar que as reformas foram apreendidas

em todos os setores e inclui a demolição dos antigos prédios públicos da época da Província, e sua substituição por construções suntuosas que passem o atestado de modernidade, assim como a construção de grandes hotéis, cafés, bazares, lojas, teatros, cinemas, armazéns. O modelo de inspiração foi a Europa, especificamente, Paris (...).

O processo de transformação foi rápido devido à movimentação econômica do Estado. A abundância de dinheiro facilitou a imigração em grande escala, amenizando assim um dos problemas mais antigos da região: a mão-de-obra. Daou (idem) descreve o período da *belle époque* como uma efervescente vida social em que se importaram costumes europeus, com muitas famílias divididas entre Portugal e a Amazônia, pois era muito frequente os pais mandarem seus filhos para estudar fora do país, favorecendo assim a relação não somente econômica mas também cultural. Importava-se praticamente tudo, desde os gêneros alimentícios, as vestimentas, os materiais de construção, os modelos arquitetônicos de cidade, a mão-de-obra, os profissionais com diploma, as empresas prestadoras de serviço, etc. Tal conduta é bem evidenciada por Mesquita (2006, p. 124), ao afirmar:



A situação alçada por essa classe emergente possibilitava a ação de novos hábitos, muitas vezes, decorrentes apenas da necessidade de ostentação. Importavam-se além dos gêneros de primeira necessidade, os mais diversos produtos supérfluos. Viaja-se com frequência para a Europa e para os estados Unidos e as famílias mais abastadas enviam seus filhos para estudarem no Velho continente, de onde traziam costumes e aspirações nem sempre condizentes com o contexto amazônico, e quem nem por isso deixavam de ser assimilados por parte da população.

Com exceção do local, onde é erguido o cenário, tudo se importou, para se viver o tão idealizado “fausto”. A “aldeia” foi transformada em “cidade moderna”. Foi esse o cenário onde os espetáculos foram os mais variados possíveis, oscilando entre os sociais e individuais, públicos e privados, arquitetônicos e ideológicos, enfim, em todos os setores se observa o abandono dos antigos costumes coloniais para adequação no modelo Europeu, tido como referência.

Esse espetáculo só foi possível pelo surgimento da personagem principal: a seringueira. A árvore que produz a borracha foi encontrada em meio à selva amazônica e logo em seguida foi iniciada a sua exportação. No decorrer do tempo, essa exportação aumentou significativamente. E o Estado começou a obter lucros elevadíssimos, porém, à medida que a venda aumenta, aumentam os sonhos dos governantes. Estes, então, transformam a cidade, com os lucros do produto, para atender as necessidades e os caprichos da elite. Vive-se numa “*belle époque*”. No entanto, é necessário o rompimento com a antiga cidade, como exemplifica Souza (2009, p.262):

os coronéis da borracha, enriquecidos na aventura, resolveram romper a órbita cerrada dos costumes coloniais, a atmosfera de isolamento e tentaram transplantar os ingredientes políticos e culturais da velha Europa, matrona próspera, vivendo numa época de fastígio e menopausa...”

## **2 A MANAUS “PORTO DE LENHA”**

O retrato de Manaus no período colonial, anterior a 1890, era de uma cidade assentada em um terreno irregular, sendo cortada por dois igarapés. Sobre um deles havia uma ponte de madeira. As casas eram feitas de um só piso, na sua maioria, cobertas de palhas e assoalhos de tijolos. As ruas cheias de altos e baixos. Um retrato condizente com um porto lenha, onde os moradores, gente nativa, empregadas de



costumes, como por exemplo, banhar-se nos igarapés, sentar-se em frente a suas casas para relatar os acontecimentos mais recentes, apanhar frutas nas árvores, costumes que para eles em nada afetavam a vivência de outros que dividiam o mesmo espaço.

O alemão Avé-Lallemant, ao chegar à cidade naquele período, teceu severas críticas relacionadas ao seu aspecto físico e suas construções arquitetônicas, chegando a denominar de “monstro porco-espinho” a construção do primeiro teatro, cuja cobertura era feita de folhas secas, as paredes erguidas de palhas entrelaçadas e os pilares, responsáveis pela sustentação do imóvel, eram de madeira. A fartura dessas matérias, madeira e palha, na região, facilitou a construção dessas obras a partir desses materiais. O fator econômico determinou também esse estilo, pois na época a condição financeira do Estado não dispunha de verba suficiente para uma construção mais “requintada”, sem contar com a ausência de profissionais qualificados para a construção e outros serviços. Mesmo assim, para Avé-Lallemant, este teatro comparado ao teatro alemão de Porto Alegre, era um “horror” (MESQUITA, 2006, p.37).

Manaus era uma cidade pacata em sua vida social e cultural. Ainda não tinha as características das grandes cidades que se desenvolviam conforme o modelo referencial da época, a França. Ela era marcada por muitos estrangeiros como um vilarejo, cortada por igarapés e abundante em sua vasta vegetação, nada mais podendo oferecer a quem a visitasse. O grande acontecimento era a missa, ocorrida no domingo, para a qual a população se enfeitava com a finalidade de se fazer presente no evento em alto estilo. Não havia referência modista que norteasse a combinação dos trajés. Estes eram combinados aleatoriamente e a partir da escolha pessoal do manequim.

Os espaços urbanos eram formados por ruas inclinadas cortadas por igarapés e alguns prédios governamentais, estes recebiam alguns nomes bastante pomposos, que, para alguns, principalmente os estrangeiros que habitavam no local ou que estavam de passagem pela cidade, não condiziam com o aspecto físico do ambiente. Por exemplo, o Palácio dos governadores, a Provedoria e o Quartel eram todos cobertos de palha.

O cenário manauara naquele período não era propício aos estrangeiros que visitavam a cidade em suas viagens pelo mundo. Eles possuíam uma referência cidadina que em quase nada era parecida com as características amazônicas. O clima tropical, quente e úmido, os incomodava. Vistos em relatos de viajantes, como o de Souto, engenheiro que tinha como missão realizar a demarcação de algumas terras, e que ao





adentrar a selva pôde sentir na pele os seus efeitos. O engenheiro narra aquele momento como “o dia, horrível de calor e de ‘praga’, findara a foz do funil, como acabou, na tarde seguinte, na barraca que era quase um tapiri – meia dúzia de paxiúbas, com outras tantas folhas de jaci, cobrindo-as (...)” (Rangel, 2008, p. 153).

Isso, além de outros aspectos que impediam ou dificultavam o acesso desses navegantes à região, como a ausência do saneamento básico, ocasionando a contração de moléstias. Essas doenças emergiam pela falta de limpeza dos espaços públicos e residenciais, pela falta de água potável. Mas elas são também associadas à própria região tropical, pela presença de mosquitos que contaminavam a população com impaludismo, febre amarela e outras doenças infecciosas que afetavam, muitas vezes, todo um grupo, configurando-se, assim, em epidemias.

Outro fator interessante é o espaço onde os grupos sociais erguiam seus casebres. Neste não havia divisão de localidade para classe econômica, ou seja, os que possuíam alguma riqueza, ou até mesmo os funcionários do governo, moravam na mesma localidade dos menos favorecidos. Não havia distinção econômico-social para esses grupos. Fato registrado por Lallemant em 1859 (Dias, 2007, p. 27), ao transparecer que naquele período não havia distinção nos segmentos sociais, e que tudo girava em torno do centro da cidade, “Sólidos edifícios em estilo europeu, primitivas casas tapuias de barro, ora rua, ora igarapé; numa porta uma cara branca; bem perto daí, banha-se um menino fusco”.

Realidade que viria a ser modificada futuramente, através do código de posturas. Aliás, até o próprio Código sofreu radicais alterações no decorrer do tempo. Mas me detenho aos seus regulamentos nesse período. O Código de Posturas foi um elemento criado com o propósito de normatizar e regulamentar o desenvolvimento da cidade e o comportamento de todos que dividem o mesmo espaço citadino. Inicia-se, desta forma, a reprodução de comportamentos prescritos no código e a sua não obediência, gera punições através de multas em dinheiro ou reclusão prisional. A princípio esses regulamentos preconizam algumas medidas de limpeza do ambiente público e privado, como a criação da rede de esgoto, a criação de um mercado público, a criação da política de arrendamento, tudo sob a defesa do argumento da salubridade pública e o bem-estar de todos.



### 3 A MANAUS PARIS DOS TRÓPICOS

Em 1890, a cidade vive o seu primeiro surto de urbanização, segundo a historiadora Edinea Mascarenhas Dias (2007), graças aos lucros do capital da borracha. O cenário do porto de lenha é transformado no cenário da Paris dos trópicos. As mudanças iniciam pelo próprio cenário. Houve a necessidade de se criar uma nova aparência para a cidade, a fim de atrair os investimentos do capital estrangeiro, eliminando a impressão visceralmente negativa que tinham da cidade os viajantes que a visitavam.

273

A extração gomífera em alta escala contribuiu decisivamente para a exportação da borracha. O produto foi transportado aos mais diferentes pontos do mundo, e o Amazonas, durante mais de uma década, passou a representar quase 60% dessa venda. Os países que já possuíam conhecimento do processo de industrialização viram na matéria-prima a possibilidade de iniciar a sua atividade industrializada, produzindo, a partir do látex, os mais variados objetos, como o cinto de liga, o calçado, a borracha para apagar escritas a lápis, o pneumático, os utensílios hospitalares etc.

Os lucros obtidos nesse período fomentaram o sonho dos governantes e de alguns habitantes da cidade que passaram a ver nos volumosos lucros a possibilidade de assemelhar Manaus à França, no que se referia à sua arquitetura, costumes e comportamentos. A mudança não somente era necessária, mas urgente, porque marcaria o início de uma nova era. Dias (2007, p. 29) discorre sobre essas transformações nos principais setores da vida na cidade:

A modernidade em Manaus não só substituiu a madeira pelo ferro, o barro pela alvenaria, a palha pela telha, o igarapé pela avenida, a carroça pelos bondes elétricos, a iluminação a gás pela luz elétrica, mas também transforma a paisagem natural, destrói antigos costumes e tradições, civiliza índios transformando-os em trabalhadores urbanos, dinamiza o comércio, expande a navegação, desenvolve a imigração. É a modernidade que chega ao **porto de lenha**, com sua visão transformadora, arrasando com o atrasado e feio, e construindo o moderno e belo (grifo meu).

As construções foram derrubadas e outras edificadas, houve a necessidade de mudar o cenário, pois o que existia não transparecia a elegância e o requinte que seriam atrativos aos visitantes. Algumas construções foram postas como prioritárias, com a redefinição dos espaços públicos; as ruas precisavam ser metricamente divididas, formando as quadras. Essas obras demandaram bastante verba e mão-de-obra, pois,



como já foi dito, a cidade era cortada por inúmeros igarapés, então os aterros eram fundamentais, segundo essa ótica, mas onerosos. A questão da mão-de-obra custou caro aos cofres públicos, que não pouparam esforços para a realização do sonho. Uma vez que Manaus não tinha demanda de trabalhadores para executar as tarefas mais urgentes, a opção foi importar a força de trabalho. Assim, os negros africanos e os nordestinos entram em cena.

Uma vez adotada a Europa como referência de cidade, a criação de novos espaços públicos foi iniciada. Essa ação mudou os costumes da população, que passou a ver nesses novos espaços a mudança em suas relações sociais. Manaus vai se tornando *locus* de monumentos requintados, a cidade cenográfica emerge nas paredes dos edifícios e nos espaços públicos. Não se vive mais ociosamente na urbe. As praças, os cafés, os teatros oferecem uma movimentada vida social. Cenário perfeito para as mais inusitadas situações e camuflagens.

Os setores que já existiam, como o Palácio da Justiça e o Porto da cidade passaram por “reformas”; outros, muitas vezes, por reconstruções, como o Mercado público e o Matadouro. A todas essas ações subjazia a metáfora do embelezamento do espaço citadino, para assim torná-lo atraente aos investimentos estrangeiros. Em cada prédio erguido, rua calçada, ambiente higienizado, havia um interesse manifestado pela elite que tecia o emaranhado sistema capitalista. O Teatro Amazonas é uma das mais exuberantes referências ao fausto do período. Mesquita (2006, p. 206) assinala que o Teatro ganhou ares de empreendimento grandioso

“(…) tanto pelos valores aplicados em sua construção, quanto pela importância simbólica que assumiu – vitória do homem sobre a selva, a prosperidade financeira e a pretensa efervescência artístico-cultural. Sua construção foi mais um ato de ostentação de riqueza e pretensa civilidade do que uma necessidade reivindicada pela vida artística local (...).

Juntamente com o teatro, também cito o Instituto de Educação do Amazonas, o Palácio da Justiça, o Palácio do Governo, o Palacete da Imprensa Oficial, o Palácio Rio Negro, a Alfândega, a Penitenciária – Casa de Detenção de Manaus, a Biblioteca Pública, a Igreja dos Remédios, o Reservatório do Mocó, a Beneficente Portuguesa, o Palácio Rio Branco, a Faculdade de Direito etc. Essas construções emergiram no



chamado período áureo, e cada uma delas desempenhou um papel na cidade construída pelos engenheiros sem diploma, mas com o principal produto, o capital.

Para regular o crescimento do espaço físico e o da população da cidade, o Código de Posturas também transforma suas leis e adiciona muitas outras. Uma das suas novas prescrições tinha por propósito prescrever normas de boa conduta que não afetassem a integridade das famílias de bons costumes e a aparência da cidade.

Sendo assim, multas aos que não desenvolvessem formas civilizadas de vida urbana social, aos que mantivessem suas casas em ruins estados de higiene, aos que vendessem objetos nas ruas (os vendedores ambulantes) sem antes passar pela Inspeção pública, aos que se banhassem nos igarapés das mediações da cidade, aos que tivessem um enfermo (doenças contagiosas) em casa e não informassem à Saúde Pública, aos que manifestassem algum tipo de movimento festivo no terreiro da casa etc. Essas políticas de comportamento afetaram principalmente a população de classe economicamente baixa.

Outro fato relevante foi a criação de novos bairros para a população pobre da cidade. Pois, como citado anteriormente, a cidade se organizava no centro. No entanto, nesse novo período as classes sociais não podiam mais dividir o mesmo espaço. As exigências do Poder Público impunham certas medidas para a permanência das famílias em suas casas, medidas que, na maioria das vezes, não eram atendidas pelas famílias carentes, restando-lhes apenas a ação de se retirar do lugar. Uma das tantas medidas impostas era a “reforma” da casa para atender aos novos padrões de cidade exigidos, que viam nos palacetes e sobrados o reflexo do bom gosto da burguesia. Dias (2007, p. 51) afirma, que “para a execução do projeto, houve a necessidade de desapropriar inúmeros casebres habitados por trabalhadores, muitos deles ligados ao serviço de reforma da cidade, isto é, operadores das obras públicas (...)”.

A respeito dessa desapropriação, Aguiar (2002, p.30), ao falar da representação da cidade para o homem, afirma que “os espaços por onde o homem desenvolve suas atividades dentro da cidade dizem respeito ao cotidiano e seu modo de vida (...)” ainda segundo o autor, “esses mecanismos são proporcionadores de reconhecimento e do sentido de pertencimento do homem àquele local”.

Nesse clima de transformação, os projetos foram executados sem que tomassem conhecimento daqueles setores sociais que sofriam diretamente as consequências nos mais variados aspectos de suas vidas (DIAS, 2007). Foram criadas, dessa forma, duas



cidades em uma, com características totalmente inversas, configurando uma contradição perceptível aos que transitavam nas duas realidades.

#### **4 DUAS CIDADES EM UMA**

Apesar do esforço em mudar a aparência da cidade e os costumes dos habitantes de Manaus, o sonho não se realizou satisfatoriamente. Os motivos são variados, como a incompatibilidade entre a cidade tida como referência e a calorenta Amazônia imersa na selva, contida nos seus mistérios tropicais; os costumes tão enraizados culturalmente na população, que encenavam desengonçadamente a reprodução dos comportamentos europeus; a não incorporação do requinte pelas camadas sociais, explicado pela concentração de renda na elite. Os motivos que explicam o fracasso são muitos e estavam presentes em todos os aspectos da vida.

Esses fatos nos induzem a visualizar um cenário representado por duas realidades que conviveram exatamente na mesma época: uma, a Manaus porto de lenha; e a outra, a Manaus Paris dos trópicos. Cada qual representando uma face da cidade. O porto de lenha, já existente, serviu de lugar para a apresentação do espetáculo encenado pela Paris dos trópicos, idealizada a partir do capital atraído pelo látex.

A cidade cenográfica foi montada no porto e as personagens começaram a desempenhar seus papéis. Para os protagonistas, as “folias” da economia trouxeram o acesso aos bens de consumo (de primeira necessidade ou de luxo) dos mais distantes lugares do mundo (principalmente de Paris), porém a realidade dos habitantes, muitas vezes, não condizia com os empréstimos realizados. Por exemplo,

A rede de esgotos, que se apresenta como uma das prioridades básicas nas propostas políticas de saneamento da cidade, além de não atender à população dos bairros afastados, leva anos para ser implantada abrangendo apenas parte do centro da cidade, mas obedecendo às últimas exigências da moderna engenharia sanitária (DIAS, 2007, p.63).

Em outro trecho, temos o retrato descrito por Dias (2007, p. 126), do foi que a “cidade do fausto” no que tange às suas construções, todas conforme as exigências da Superintendência Municipal. Os investidores

(...) preferiam optar pela construção de prédios no centro, com moderna aparência exterior, mais internamente com péssimas condições de moradia, que alojavam dezenas de pessoas em um mesmo ambiente sem ar, sem luz, sem janelas, sem nenhum conforto para os moradores, mas que externamente atendiam às exigências do



Código Municipal, que proíbe a edificação de casebres ou pequenos quartos mas dentro do alinhamento das ruas e praças do perímetro urbano e fora desse limite, sem que os donos ou possuidores desses terrenos levantassem, primeiramente no alinhamento, uma parede **imitando a frente da casa**, na altura de cinco metros da parede da frente (grifo meu).

Fica evidente, a partir do relato acima, as verdadeiras intenções do Estado na época, isto é, apresentar um cenário convidativo à elite imigrante, a partir da qual todas as ações decorriam. As relações sociais tinham por finalidade, na maioria das vezes, um jogo de interesses, pautados nos excessos e nas incoerentes determinações do Poder Público. Contudo, na mesma época em que o luxo era desfrutado pela burguesia, na primeira cena, as classes sociais menos favorecidas circundavam o suntuoso palco, como figurantes, com seu indesejável estigma de miséria. A montagem da cidade cenário afetou negativamente essa gente proscrita, no seu modo de viver, comportamentos, costumes, tradições, e até na relação homem e natureza. Enfim, não se pode mensurar o grau de apreensão da cultura estrangeira, que a elite que se mantinha no poder impôs aos excluídos.

As políticas de segregação impuseram a exclusão dessa gente das imediações da cidade-cenário e a sua conseqüente alocação em espaços remotos, evitando o contato deles com os viajantes e estrangeiros que circulavam na cidade. Nesse momento, o uso do Código passou a ser “um recurso para retirar da cidade a marca indígena e pobre, buscando afastar do Centro da cidade as populações carentes e eliminar as construções de aspecto popular e que revelavam uma tradição nativa” (MESQUITA, 2006, p.201).

A mesma população que formava o quadro de funcionários da mão-se-obra nas construções públicas deslocaram-se para os bairros distantes do centro, fato que dificultou a sua locomoção ao setor de trabalho e o acesso aos bens de consumo de primeira necessidade. Aliás, com relação a esses bens, não somente o acesso espacial ficou prejudicado, mas o acesso econômico principalmente, visto que os produtos estavam cada vez mais caros e escassos.

Isolados em bairros como o Educandos e a Colônia Oliveira Machado, a população pobre ficou à margem da cidade e da sociedade, contemplando o espetáculo encenado pelos protagonistas. Para lá foram exilados, além dos pobres, também os mendigos, os órfãos, os detentos e todos aqueles que não se enquadravam nas exigências impostas. A exclusão social foi reforçada pelas falsas políticas públicas adotadas e implantadas no contexto. Nesse sentido, para Souza (2010, p.122 ) “a boa



vida da *belle époque* é uma falácia”, uma vez que a maioria da população não usufruiu das benesses advindas do propalado fausto, e que nem os próprios protagonistas da história conseguiram usufruir totalmente da riqueza momentânea, algumas vezes por questões culturais, e outras, por questões geográficas.

A afirmativa de Souza não é gratuita. No trecho abaixo, pode-se notar a existência de realidades bem diferentes que dividiam o mesmo espaço:

278

A face oficial do látex era a paisagem urbana, a capital coruscante de luz elétrica, a fortuna de Manaus e Belém, onde imensas somas de dinheiro corriam livremente. O outro lado, o lado terrível, as estradas secretas, estavam bem protegidas, escondidas no infinito emaranhado de rios, longe das capitais. O lado festivo, urbano, civilizado que procurou soterrar as grandes monstruosidades cometidas nos domínios perdidos, poucas vezes foi perturbado (...) (SOUZA, 2007, p. 265).

A partir na análise do texto, é notória a discrepância entre as realidades vividas naquele momento. Convido os leitores a conhecerem um pouco mais da história dessa região rica por natureza, mas que foi alvo de muitos assaltos. O escritor Márcio Souza é uma das referências que indico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimentadíssimo entra-e-sai de personagens e espectadores no requintado e ilusório teatro do fausto teve um fim. A cobiça internacional arquitetaria o rapto da atriz principal do espetáculo – a seringueira, decretando um fim trágico para as cenas de ostentação. As consequências foram desastrosas, gerando a maior sensação de pobreza que a elite manauara jamais imaginara um dia viver. A sensação era de solidão e abandono por parte do poder público nacional, visto que este não apoiou a criação de programas que viessem combater a quebra do monopólio. Assim como aconteceu a abrupta retirada do sistema colonial e a transformação do espaço citadino, aconteceu também a abrupta falência, deixando a cidade sem perspectivas para o futuro.

As duas metáforas antinômicas que explorei neste artigo, porto de lenha e Paris dos trópicos, eram utilizadas para trazer à tona as duas cidades que dividiram o mesmo espaço por praticamente todo o ciclo da borracha. Essas metáforas emergiram da



realidade em que vivia a sociedade amazônica, fraturada pela destruição da identidade amazônica e a imposição cultural alienígena.

Quando o espetáculo não interessava mais a ninguém, o cenário foi desfeito. A cidade cenográfica foi desmontada. Restaram, para a posteridade, apenas algumas construções que são estigmas de um tempo arrivista e perdulário que foi aquele “período áureo”. Em relação às personagens, muitas delas se retiraram da cidade, outras se suicidaram, outras foram obrigadas a viver a nova realidade de crise financeira, não importando mais nem os costumes, nem os bens de consumo de outrora. Viam-se também palacetes abandonados, navios lotados de arrivistas em fuga, passagens esgotadas, famílias inteiras em mudança. O espetáculo chegara ao fim.

Quando o poeta Aldísio Filgueiras (1989, p. 93) afirma, em diálogo com aquela Manaus: “Porto de lenha / tu nunca / serás Liverpool / de cara sardenta / e olhos azuis (...)”, ele promove a junção das duas metáforas em uma mesma expressão linguística e poética. E o faz realçando o ridículo do sonho de uma cidade tropical em querer ser europeia. E o sonho megalomaniaco levou o governador Eduardo Ribeiro, o Pensador, a desenhar uma cidade a partir dos seus devaneios particulares, desconsiderando a própria região e a identidade cultural do seu povo.

Mas, como na palavra profética do vate, o porto de lenha jamais virá a ser Liverpool, nem Paris, nem Londres, seria tarefa inócua tentar travesti-lo de cidade europeia. Assim, tendo o espetáculo sido interrompido pelo rapto da seringueira, é como se a Manaus de verdade entrasse em cena, cumprimentasse o público, e dissesse: Vou retomar a posse de mim mesma. Sou única.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, José Vicente de Souza. *Manaus: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60*. Manaus: Valer e Governo do Estado do Amazonas, 2002.

BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia - formação cultural e social*. Manaus: Valer, 2009.

BRAGA, Robério. *Manáos...Manaos...Manaus*. Manaus: Reggo, 2013.

DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DIAS, Edineia Marcarenhas. *A ilusão do fausto*. Manaus: Valer, 1999. MELLO (1984).

FILGUEIRAS, Aldísio. *A república velha*. Manaus: Edição do autor, 1989.





MESQUITA, Otoni Moreira de. Manaus, história e arquitetura: Valer, Prefeitura de Manaus e Uninorte, 2006.

RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. Manaus: valer, 2008.

SOUZA, Márcio. *As folias do látex: vaudeville*. Manaus: Prefeitura de Manaus, 1976.

\_\_\_\_\_. *História da Amazônia*. Manaus: Valer, 2009.

\_\_\_\_\_. *A expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo*. Manaus: valer, 2010.



## **O COMPLEXO DA AMAZÔNIA E AMAZONAS PÁTRIA DA ÁGUA: UMA ANÁLISE COMPARADA NA PERSPECTIVA DA COMPLEXIDADE MORINIANA**

Ingrid Karina Morales Pinilla (FAPEAM-PPGL-UFAM)  
Cássia Maria Bezerra do Nascimento (DLLP-UFAM)

281

### **RESUMO**

Este artigo apresenta uma análise comparada de *O complexo da Amazônia*, de Djalma Batista, e *Amazonas Pátria da Água*, do poeta Thiago de Mello. Usou-se como recurso o tripé: prosa poética, saberes transdisciplinares e complexidade, para trazer a reflexão da natureza amazônica, considerando a função da literatura como produtora, gestora e agente de conhecimento, humanização e denúncia. Escolheu-se fundamentação teórica no paradigma complexo de Edgar Morin exposto nas suas obras: *Rumo ao Abismo?*; *Introdução ao Pensamento Complexo* e *Amor, Poesia, Sabedoria*; assim como no “Direito à Literatura” de Antonio Candido. Fazendo-se a leitura do texto poético, para além do poema, e estudos da Amazônia em consonância com o pensamento complexo, pois acredita-se que a questão ambiental e social no Amazonas necessita de mudanças e, para tanto, é imprescindível a criação de novos paradigmas para a compreensão global, novas estratégias transdisciplinares que incluam a literatura e seu poder humanizador. É imprescindível uma revitalização no envolvimento e comprometimento da sociedade para com a natureza e por isso é indispensável o que Morin chama de reforma do pensamento.

**Palavras-Chave:** Paradigma complexo na literatura; Thiago de Mello; Djalma Batista; Amazonas Pátria da Água; Complexo da Amazônia.

### **RESUMEN**

Este artículo presenta un análisis comparado de *O complexo da Amazônia*, de Djalma Batista, y *Amazonas Pátria da Água*, del poeta Thiago de Mello. Se usó como recurso la triada: prosa poética, saberes transdisciplinares y complejidad, para traer la reflexión de la naturaleza amazónica, considerando la función de la literatura como productora, gestora y agente de conocimiento, humanización y denuncia. Se escogió fundamentación teórica en el paradigma complejo de Edgar Morin expuesto en sus obras: *Rumo ao Abismo?*; *Introdução ao Pensamento Complexo* e *Amor, Poesia, Sabedoria*; así como en el “Direito à Literatura” de Antonio Candido. Haciendose la lectura del texto poético, más allá del poema, y estudios de la Amazonia en consonancia con el pensamiento complejo, pues se acredita que la cuestión ambiental y social en el Amazonas necesita de cambios y, por tanto, es imprescindible la creación de nuevos paradigmas para la comprensión global, nuevas estrategias transdisciplinares que incluyan la literatura y su poder humanizador. Es imprescindible una revitalización en la participación y compromiso de la sociedad con la naturaleza y por eso es indispensable lo que Morin llama de reforma del pensamiento.

**Palabras clave:** Paradigma complejo en la literatura; Thiago de Mello; Djalma Batista; Amazonas Pátria da Água; Complexo da Amazônia.



## INTRODUÇÃO

Em *O Complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento*, publicado em 1976, Djalma Batista usa o termo “Complexo da Amazônia” para propor um novo modo de conhecer e compreender a Amazônia de forma multifatorial, como indicado por Marcus Barros no Posfácio do livro. O próprio Djalma Batista afirma que seu texto “É um livro escrito e pensado no Amazonas” e tem como objetivo “Alertar contra o grande mal, que está à vista: a destruição desavisada do último reduto da natureza na face da Terra” (BATISTA, 2007, p. 26).

No livro *Amazonas Pátria da Água*, do poeta Thiago de Mello, reúnem-se quarenta e dois capítulos de poemas e prosa poética, vertentes distintas, contudo complementares, nos quais a natureza é protagonista e a experiência humana, princípio ativo.

Em ambas as obras, revela-se o quanto os pensamentos expressos manifestam o que Edgar Morin afirma como necessidade de uma tomada de consciência radical por meio da complexidade do real. Para melhor mostrar isso, em primeiro lugar apresentaremos a comunhão da literatura com o pensamento complexo de Morin. Seguidamente, a partir da perspectiva da complexidade, teceremos relações entre *Amazonas Pátria da Água* e *o Complexo da Amazônia*.

### 1. Perspectivas literárias em comunhão com o pensamento complexo

O sociólogo francês, precursor do que hoje é chamado de paradigma da complexidade, Edgar Morin (2011), indica que a complexidade é o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem o mundo fenomênico. A complexidade (derivada de *complexus*: o que é tecido junto) se apresenta com os traços do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade e da incerteza. Segundo Morin (2011a), o pensamento complexo é aquele que tenta responder ao desafio da complexidade, e não o que constata a incapacidade de responder. O pensamento complexo deve enfrentar o enredado, a dependência recíproca dos fenômenos entre eles, a incerteza e a contradição, correspondendo à multiplicidade, ao entrelaçamento e à interação contínua da infinidade de sistemas e de fenômenos que compõem o mundo, as sociedades e todos os seres vivos.



Por conseguinte, o conjunto de perspectivas que compõem o paradigma da complexidade vem demonstrar que qualquer estudo está constituído por um conjunto de interações que ligam as partes com o todo. Por isso, procuramos considerar nosso processo de análise como uma rede de narrativas em convergências, através de padrões que conectam diversas configurações da natureza amazônica rumo a patamares cada vez mais elevados de complexificação. Traçamos, portanto, uma metodologia complexa, cujo perfil é o pensar de maneira dialógica e metacognitiva tomando as diversidades como elementos complementares que potencializam o nosso estudo.

A perspectiva conceitual de literatura com que lidamos – o discurso literário como fonte de conhecimento, humanização e denúncia – tem no teórico brasileiro Antonio Candido seu principal suporte. Ele afirma, em primeiro lugar, que “toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, enquanto construção” (CANDIDO, 1995, p. 177). Sobre a função da literatura Candido expõe que:

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: 1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; 2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; 3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CANDIDO, 1995, p. 176).

Visto que, segundo o teórico, a literatura está diretamente ligada à humanização, da qual destacamos a percepção da complexidade do mundo e dos seres, possível na criação e no acesso à literatura.

Aquelas “faces” consideradas por Antonio Candido, produto do processo humanizador da literatura, vêm acompanhadas dos estudos transdisciplinares que instigam a uma ampliação dos limites de estudo na área literária, usando a literatura comparada, como é proposta por Henry H. Remak:

O estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc., de outro. Em suma é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (REMAK, 1961).



A perspectiva assumida por Remak rompe os limites da investigação da literatura pela literatura, possibilita interrogar o literário com o que há, ou possa existir, além do literário, como é a nossa proposta na aproximação do texto científico de Djalma Batista e do texto poético de Thiago de Mello.

O recurso que usamos de comparação literária não é determinado pelo procedimento em si, porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação das obras do cientista Djalma Batista e do poeta Thiago de Mello possibilita a discussão acerca da natureza amazônica em sua complexidade. Para isso, compreendemos a importância de analisar a função da literatura como um sistema complexo, já que o homem está inserido em sistemas complexos e dentro dele subsistem mais sistemas complexos como se apresenta em Morin (2011).

É relevante, do mesmo modo, notar que a função da literatura também é tratada cuidadosamente pelo sociólogo Edgar Morin (1998) quando expõe que, no mundo ocidental, a modernidade em algum momento quis impor o que ele chama de “hiper-prosa”, isto é, “um modo de vida monetarizado, compartimentado, cronometrado...” relegando a poesia para um universo secundário, pouco prático e de menor importância. Para equilibrar essa situação Morin propõe que a poesia seja percebida como uma “hiper-poesia”, a qual tem como objetivo introduzir a poesia na vida, poetizando o conhecimento; incorporando noções tais como, assombro, maravilha, perplexidade, impredecibilidade, fantasmagoria.

## 2. Tecido complexo entre Amazonas Pátria da Água e O Complexo da Amazônia

A “hiper-poesia” proposta por Edgar Morin é contemplada em toda a obra *Amazonas Pátria da Água*. O livro de Thiago de Mello poetiza a vida cotidiana e os conhecimentos do universo natural da floresta. Em *Amazonas Pátria da Água*, os fios vão-se entrelaçando em prosa e poemas, a partir do rio, e junto com ele se tecem experiências, aprendizados técnicos, científicos, morais, éticos, místicos; mensagens de preservação, amor, solidariedade, superação; denúncia contra a inconsciência, a indiferença, a contaminação, o desrespeito da vida. Decerto na obra de Batista, também existe um tratamento complexo da temática amazônica, como expõe Renan Freitas Pinto na apresentação do livro, ao dizer que “a região é representada e tratada nesta obra como uma combinação complexa de processos naturais e socioculturais” (BATISTA, 2007, p. 11).

No capítulo “Dos índios e dos brancos” (BATISTA, 2007, p. 53) da obra *O Complexo da Amazônia*, o autor aborda a temática indígena a partir das seguintes análises críticas e científicas: a vida antes dos descobridores, suposições estatísticas sobre as populações pré-coloniais, o choque das culturas, lutas e guerras, o papel da mulher, as tentativas de humanização, a sabedoria do ameríndio, a dizimação lenta, a



miscigenação, os traços psicológicos da mestiçagem cabocla, os aportes de Rondon e, o genocídio na Amazônia e no Brasil. Já no capítulo “Os índios nossos irmãos só uns poucos ainda resistem” (MELLO, 2002, p.72) de *Amazonas Pátria da Água*, em prosa poética se expõem vários tópicos em comum com o capítulo mencionado do livro de Djalma Batista. De modo geral, Thiago de Mello faz um percurso poético sobre a problemática indígena, complementando sua dissertação com o capítulo “Solilóquio do índio” (MELLO, 2002, p.73), no qual também aborda a temática exposta em *O Complexo da Amazônia* desde o ponto de vista do índio. Enquanto Djalma Batista fala do choque cultural da colônia, dizendo:

Para o índio, os resultados desse choque foram sumamente graves: houve mudança dos métodos de trabalho e dos hábitos alimentares; imposição de novas crenças, embora o absurdo de pretender que o primitivo pulasse, de um salto, do politeísmo ao monoteísmo; o propósito de subordiná-lo, pela escravidão declarada ou disfarçada aos conquistadores, além de modificações profundas na estrutura familiar. (BATISTA, 2007, p. 55).

Thiago de Mello coloca-se no lugar do índio, sendo sua voz poética o sentimento do índio amazônico engolido pelo choque cultural no “Solilóquio do Índio”:

(...) De mim me perco e me esqueço  
do que sou na precisão  
que já tenho de imitar  
os brancos no que eles são:  
uma apenas tentativa  
inútil que me dissolve  
na dor que não me devolve  
o poder de me encontrar (...). (MELLO, 2002, p.74).

No capítulo “Dos males” (BATISTA, 2007, p. 93) de *O Complexo da Amazônia*, analisa-se a natureza selvagem da floresta, a partir das pragas que atacam o homem, dos animais peçonhentos ou nocivos, das doenças, das parasitoses, das enfermidades bacterianas, das viroses, das micoses, das carências, do problema do beribéri, dos males só encontrados na Amazônia, das doenças na vida do povo, das utilidades da microflora e da microfauna.

Por outro lado, no capítulo “Os Guardiães dos Verdes” (MELLO, 2002, p. 53), Thiago de Mello descreve os males que são a própria defesa da floresta “agredida e violentada”. A floresta se defende com seu calor úmido, com a flora que fecha



caminhos, com os insetos transmissores de doenças, com suas feras. Mas, especialmente o autor expõe que se defende com “os poderes de encantamento dos lendários habitantes da selva”. Poderosos seres que protegem a floresta da agressão dos humanos: “Os duendes mágicos da floresta, a *coruja rasga-mortalha*, a *matintaperera*, o *curupira*, o *mapinguari*, o *jurupari*, a *cobra grande*”. O poeta reflete: “Mas às vezes penso, ao considerar a ação dos malfeitores que destroem a floresta, que os curupiras e os mapinguaris do Amazonas também se estão acabando” (MELLO, 2002, p. 54).

Conseqüentemente, o poeta organiza suas ideias sobre sua percepção dos males da floresta, fazendo contato com o mundo natural a partir dos mais diversos olhares. Sem excluir o místico, relacionando as lendas e crenças populares na sua mensagem, coaduna, portanto, com a perspectiva complexa moriniana. Em Morin (2011) se rejeita o fato de que a razão exclua os mitos e as crenças populares para as profundezas da mente, enquanto, por todo lado, erro, ignorância e cegueira progridem ao mesmo tempo que os novos conhecimentos. Para o sociólogo francês, a causa profunda do erro está no modo da organização do saber num sistema de ideias que gerou uma nova ignorância ligada ao desenvolvimento da própria ciência, existindo, assim, uma nova cegueira ligada ao uso degradado da razão. Assim, as ameaças mais graves em que incorre a humanidade estão ligadas ao progresso cego e incontrolado do conhecimento.

Edgar Morin (1997) destaca a necessidade da reconexão dos conhecimentos, valorizando todas as formas de saberes: científico, técnico, poético, místico, irracional, etc. E é possível interligar os diferentes saberes ao tratar sobre as populações amazônicas nas análises científicas de Djalma Batista e a poesia de Thiago de Mello.

Note-se que no capítulo “Do Homem Perante a Geografia” (BATISTA, 2007, p. 111), o autor encara a Amazônia de acordo com sua geografia humana, considerando a localização de seus habitantes, de modo que sua classificação é: a primeira Amazônia (as metrópoles), a segunda Amazônia (a das cidades do interior), e, a terceira Amazônia (onde vivem os trabalhadores rurais em geral). Também, expõe-se a distribuição da população urbana e rural a partir dos recenseamentos e o fenômeno da interpenetração das Amazônias já classificadas pelo autor.

Também, Thiago de Mello, nos capítulos: “A Convivência Solidária” (MELLO, 2002, p.78), “A espessura do silêncio” (MELLO, 2002, p.47) e “A fundação da Pátria Água” (MELLO, 2002, p.15) faz uma abordagem humanista na geografia do Amazonas, sem



classificações e enaltecendo, em toda a extensão da obra em análise, a sabedoria, lendas e costumes populares dos habitantes do coração da floresta amazônica. Pessoas que no capítulo “A Convivência Solidária” são descritas pelo poeta, como:

(...) criaturas simples e humildes que constroem há centenas de anos a civilização da água, cujas leis e valores são tão diferentes das que marcam a vida atormentada dos grandes centros urbanos (...) seres que conhecem e amam a convivência solidária. Vivem numa sábia integração com a natureza, cujos rigores e virtudes condicionam sua maneira de viver. Tão harmonioso é o seu convívio com a natureza, que parecem confundir-se com ela. (MELLO, 2002, p. 78).

Adicionalmente, ressalta que “é certo que vivem em condições precárias, conhecem duros períodos de miséria”, contudo “são capazes de amor” vivendo em permanente estado de solidariedade. O autor conclui que estes seres humanos “têm vocação de convivência fraterna. Embora não saibam soletrar a palavra Utopia” (MELLO, 2002, p. 78).

Do mesmo modo que Thiago de Mello expõe sua visão da vida dos habitantes dos interiores amazônicos, Djalma Batista sobre este tema aponta:

O povo em geral não tem condições econômicas para custear o fornecimento de água encanada, luz o telefone, nem para viajar de avião. (...) As perspectivas são portanto muito limitadas: assistência médica sempre restrita, educação ainda muito a desejar, mercado funcionando quando Deus dá bom tempo. Os moços ficam olhando os navios, sempre de olhos compridos. (BATISTA, 2007, p. 114).

Thiago de Mello e Djalma Batista abordam os problemas da relação entre o homem da Amazônia, a natureza e a tradição em discursos diferenciados, mas ambos ressaltam a importância de preservar os traços culturais amazônicos. A análise do cientista Djalma Batista, como já tem sido exemplificada, representa em maior medida a linguagem científica que em geral se remete à observação e registro dos dados coletados, mas como ele mesmo expõe na introdução do seu livro, recorre a diversas fontes “fiéis à geografia e à história do espaço”.

Como se pode ver no capítulo “Guaraná o rejuvenescedor” de *O Complexo da Amazônia*, Batista apresenta dados científicos, comerciais e de projeção econômica do cultivo do guaraná. Além disso, o autor aponta como fato curioso os costumes de consumo dessa planta:

(...) cujos habitantes criaram o hábito de ingerir todas as manhãs,





doses de pó de guaraná. Com as sementes torradas e piladas, reduzidas a uma pasta elástica prepararam-se os pães ou bastões de guaraná, que são depois secos e defumados durante 20 a 30 dias. A tradição é ralar o guaraná em língua de pirarucu, na hora de ingerir o pó, especialmente pela manhã em jejum. (BATISTA, 2007, p. 210).

Seguidamente, faz um chamado para uma melhor exploração do cultivo do guaraná pensando num maior benefício socioeconômico para a região, ao dizer: “Racionalidade nas lavouras até agora não se estabeleceu e por ela clama, em documento há pouco apresentado, a Associação Comercial do Amazonas, que enxerga, como todos, no guaraná, uma das mais significativas opções econômicas para o Estado” (BATISTA, 2007, p. 210).

Efetivamente, o autor menciona a grande importância do guaraná na tradição amazônica, ressaltando que na região é um agente principal da juventude e vitalidade: “O povo da área, constituído fundamentalmente de caboclos, tem fama de longevidade e de desfrutar boa saúde física, sem esquecer a valentia” (BATISTA, 2007, p. 208).

Também, na obra de Thiago de Mello, tendo em conta a valorização das crenças populares e a tradição no Amazonas, no capítulo “Às virtudes Milagrosas”, o poeta narra sua visita à casa de seus amigos índios Maués, os quais têm o costume de tomar guaraná em uma cuia que passam de mão em mão. O poeta relata que, depois de ele tomar um “gole largo,” devolveu o “sapó” à dona da casa e instantes depois se levantou, ato pelo qual foi repreendido: “– Você não pode sair do lugar antes de tomar o guaraná uma segunda vez. O guaraná não gosta, ele se zanga”. O poeta muito respeitosamente conclui seu relato: “O guaraná, para eles, continua a ser uma divindade. Nasceu dos olhos de um pequenino índio Maué, filho de Onhia-muacabê, segundo a lenda. A lenda, porque lenda é verdadeira” (MELLO, 2002, p. 35).

No capítulo “A Fundação da Pátria da Água”, Thiago de Mello descreve em prosa poética a localização geográfica do rio Amazonas, sua origem, a importância da floresta. E adverte o temor da destruição, que a floresta esteja tomando o rumo do fim: “Pelo que já se conhece da vida na Amazônia, desde que o homem a habita, ergue-se das funduras de suas águas e escorre dos altos centros de sua selva um terrível temor: o de que essa vida esteja, devagarinho, tomando o rumo do fim” (MELLO, 2002, p. 16).

Essa mesma advertência é feita por Edgar Morin em toda a extensão de sua obra *Rumo ao Abismo?* a qual o sociólogo francês conclui mostrando os riscos imprevistos do futuro. Riscos que não são só negativos. Se a humanidade mudasse positivamente sua atitude,



toda essa incerteza também poderia “comportar capacidades criadoras, desenvolvimento da compreensão e da bondade, nova consciência humana” (MORIN, 2011a, p. 190).

Igualmente, Djalma Batista, ao longo de *O Complexo da Amazônia*, alerta o leitor da “destruição desavisada do último reduto da natureza na face da terra” (BATISTA, 2007, p. 37). Suas principais preocupações com a Amazônia são: a desproteção da floresta e a exploração abusiva de suas riquezas, já que “tanta coisa tem sido tentada, na Amazônia, de maneira errônea, mal conduzida, ou sem continuidade” (BATISTA, 2007, p. 380). No capítulo “Os Rumos do Futuro”, o autor denuncia a falta de projetos eficientes que permitam recuperar os recursos renováveis e a inconsciência humana:

As riquezas naturais, animais e vegetais têm sido aproveitadas para sustento das populações ou para o comércio exportador, e as tentativas de renovar tais riquezas, como aconteceu com a seringueira e o pau-rosa até agora falharam. (...) De tudo isso, o que mais me impressiona, no presente, e me preocupa constantemente, é o desmatamento sem medida, para coletar madeiras, fazer lenha, abrir roças ou estradas, criar gado ou simplesmente desmatar, não dando nenhuma atenção à importância do revestimento florestal, que representa a nossa defesa e a nossa segurança. Sem ele, as correntes d’ água estão começando a secar, as terras agricultáveis estão sendo erodidas, enquanto as modificações climáticas estão tornando a vida muito difícil no grande vale (como a área de Manaus). (BATISTA, 2007, p. 380).

As palavras do cientista reverberam sobre a necessidade de viver com qualidade ambiental, reconhecendo a conscientização humana como o elemento crítico para o combate à crise ambiental no mundo. E a urgência da necessidade de o homem reordenar suas prioridades.

Por outro lado, Thiago de Mello conclui sua advertência da dilapidação da floresta no capítulo “A Fundação da Pátria da Água” com poesia que faz o convite a ter “amor” na incerteza do futuro:

Vem comigo, é claro o tempo  
e sopra o vento geral.  
Vamos devagar, remando  
Na água negra transparente,  
tomando todo cuidado  
para que a proa do casco  
não vinque a fímbria da luz.  
Vem comigo descobrir  
as fontes verdes da vida.  
Mas contigo traz amor  
para com dor aprender.  
(MELLO, 2002, p.16).



Em “A complexidade sempre tem relação com o acaso” (MORIN, 2011, p. 35), o sociólogo francês indica que a complexidade compreende incertezas, indeterminações e fenômenos aleatórios.

A incerteza da relação homem-natureza é mostrada por Thiago de Mello, especialmente no capítulo “Pesca: Arte, Ciência e Magia”. O poeta indica que “De menino, o caboclo se inicia nos segredos da pesca, que tem muito de ciência, mas também muito de intuição. É, sobretudo, instinto, às vezes parece magia” (MELLO, 2002, p. 59). O poeta reconhece e exalta a comunicação harmônica existente entre os homens da floresta e seu entorno, partes integrantes e indissociáveis de um mesmo ecossistema. Essa linguagem que gera incerteza proveniente dos limites do entendimento e dos fenômenos é assim exposta pelo autor:

O pescador sabe quando o cardume de jaraqui vem subindo. Como é que ele sabe? Nem ele próprio sabe direito como é que ele sabe. A gente sabe, me disse o Magá. Olhou para o rio, ficou cismando e concluiu: “Eu acho que eles já vêm é avisando a gente que eles estão vindo. O pescador sabe”. (MELLO, 2002, p. 59).

Também, Djalma Batista, em *O Complexo da Amazônia* faz referência às incertezas e contradições da floresta misteriosa, isolada e cobiçada: “A Amazônia vem sendo um celeiro de incógnitas, a justificarem um dos conceitos célebres de Euclides da Cunha, de que a região é conhecida apenas aos fragmentos, devendo constituir, algum dia, com o descobrimento de todos os seus segredos, a última página da História Natural”. (BATISTA, 2007, p. 379).

Efetivamente, como mostrado pelo autor, os desafios do espaço amazônico clamam por uma abordagem para a problemática ambiental, que contemple uma nova postura para o enfrentamento e conciliação do paradoxo: desenvolvimento x conservação. Por isso, a partir de uma perspectiva consonante com o paradigma da complexidade, podemos destacar que o conhecimento científico aliado a outros saberes transdisciplinares contribui para uma reflexão profunda sobre a realidade amazônica, como um grande passo para o melhoramento.

Decerto, Thiago de Mello, também, traz em todos seus versos a motivação a proteger, denunciar e lutar pelos recursos amazônicos, com respeito à natureza e uso consciente da tecnologia. Em abordagem complexa da natureza, o poeta expõe o excesso de complexidade que desestrutura o convívio homem-natureza, visto que,



quanto mais complexa uma organização, mais ela tolera a desordem. Mas o poeta também alenta a humanidade dizendo “nem tudo está perdido”. Ele oferece sua criação *Amazonas Pátria da Água* às pessoas que são suas “companheiras de vida e de esperança”, a pessoas solidárias no melhoramento do mundo. Elas, que como o poeta diz no prefácio, são “gente vigilante, aqui e pelo mundo afora, enfrentando os inimigos da floresta”. Estas pessoas são para ele: “A esperança e salvação da selva amazônica. Essas, sim, amam a natureza, amam a vida. Elas ouvem os cânticos verdes da terra, sabem a linguagem dos pássaros, entendem os recados que chegam nas asas orvalhadas do vento” (MELLO, 2002, p. 14).

O sociólogo Edgar Morin, do mesmo modo que Thiago de Mello, faz um chamado à verdadeira solidariedade. Morin (2011) explica que o incremento da complexidade no mundo é saudável sempre que seja guiado por uma verdadeira solidariedade:

No máximo, uma organização que só tivesse liberdades, e muito pouca ordem, se desintegraria a menos que houvesse em complemento a esta liberdade uma solidariedade profunda entre seus membros (...). Isto nos oferece um mundo de reflexões... Assim, a atomização de nossa sociedade requer novas solidariedades espontaneamente constituídas e não apenas impostas pela lei. (MORIN, 2011, p. 93).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crise da relação exploração x preservação no Amazonas assume, a partir dos olhares do cientista Djalma Batista e do poeta Thiago de Mello a reflexão sobre a racionalidade do mundo contemporâneo. A questão ambiental e social no Amazonas necessita de mudanças e é imprescindível a criação de novos paradigmas para a compreensão global, novas estratégias transdisciplinares que incluam a literatura, em seu forte poder humanizador.

É imprescindível uma revitalização no envolvimento e comprometimento da sociedade com a natureza e indispensável uma reforma do pensamento, como propõe Morin. Por isso, o referencial teórico usado neste trabalho está no paradigma da complexidade, a literatura enquanto “hiper-poesia”, as leituras de Edgar Morin, e a função humanizadora da literatura, de Antonio Candido. Assim, neste estudo que relacionou natureza, poesia e ciência, destacamos a importância da pesquisa transdisciplinar, que traz consigo imprevisibilidade, incerteza, acaso, mudança, assim



como a formação de processos globais e integradores envolvendo a totalidade do sistema pesquisado.

## REFERÊNCIAS

BARROS, Marcus. [Posfácio]. In: BATISTA, Djalma. *O Complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento*. Manaus: EDUA, INPA e VALER, 2007.]

BATISTA, Djalma. *O Complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento*. Manaus: EDUA, INPA e Valer, 2007.

CANDIDO, Antonio. *O Direito à Literatura*. Vários escritos. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MELLO, Thiago de. *Amazonas, pátria da água*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MORIN, Edgar. *Amor, Poesia, Sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

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

\_\_\_\_\_. *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*. Tradução Catarina Eleonor F. da Silva e Jeanne Sawaya. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2003.

\_\_\_\_\_. *Rumo ao abismo?: ensaio sobre o destino da humanidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011a.

REMAK, Henry H.H. “Comparative Literature, its Definition and Function. In: STALKNECHT, N & FRENZ, H. eds. *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1961, p. 3-19.” In: CARVALHAL & COUTINHO. *Literatura Comparada: textos fundadores*, tradução: Tania Franco Carvalhal e Eduardo F Coutinho. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.



## **POÉTICA DAS ÁGUAS – A IMAGINAÇÃO MATERIAL NA TEORIA DE GASTON BACHELARD**

Isadora Santos Fonseca (CAPES-PPGL-UFAM)

Rita Barbosa de Oliveira (DLLP-PPGL-UFAM)

293

### **RESUMO**

Por meio dos quatro elementos naturais (o fogo, a terra, a água e ar) o filósofo Gaston Bachelard propõe um estudo para o processo de composição da imaginação associando aqueles elementos naturais às características fundamentais da imaginação como princípios estruturais de sua teoria literária. O autor desenvolve, no livro *A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*, uma teoria literária de aspectos filosóficos e psicanalíticos para análise da imaginação da matéria a fim de determinar os alicerces da criação e expressão literária. São abordados nesse livro conceitos por ele chamados de imaginação formal e imaginação material e a expressão da imaginação por meio da linguagem literária, exemplificando-a na poesia sob algumas metáforas compostas pelo elemento da água. O presente artigo propõe uma leitura e análise da obra de Bachelard para exposição da teoria literária do autor e a utilização do elemento da água para a composição desta teoria.

**Palavras-Chave:** Gaston Bachelard, teoria literária, imaginação material, água, poesia.

### **ABSTRACT**

By the four natural elements (fire, earth, water and air), the philosopher Gaston Bachelard proposes a tractate to the composition process of imagination associating those natural elements to the fundamentals characteristics of imagination how structure principal of your literature theory. The writer develops, on book *A Água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*, a literary theory of philosophical and psychoanalysis aspects to analysis the material imagination to determinate the foundation of literary creation and expression. On this book are approached: concepts called for him of formal imagination and material imagination and the expression of imagination by the literary language, illustrating this under some metaphors composed of water element. This article proposes a reading and analyses of the Bachelard's composition that exposes his literary theory and makes use of the water element to compose this theory.

**Keywords:** Gaston Bachelard, literary theory, material imagination, water, poetry.

### **INTRODUÇÃO**

Gaston Bachelard, filósofo, licenciado em Letras e em Matemática, membro da Academia de Ciências Morais e Sociais e instaurador do *Novo espírito científico*, foi um teórico que inseriu em seus estudos a ambivalência ou pelo menos a conversa entre algumas ciências, normalmente tidas como opostas. Há, em seus ensaios, mistura de ciências naturais e de psicanálise; para se afastar do racionalismo puro, o filósofo agrega



fenomenologia e a metafísica às questões naturais ou mostra a implicação da racionalidade e dos elementos naturais às questões relativas às ciências sociais.

Em sua série de estudos, Gaston Bachelard constrói uma teoria literária metafísica onde propõe uma sistematização da fonte “imaginante” que funciona como alicerce para a criação e a expressão literária. Essa fonte está nos quatro elementos naturais: fogo, terra, ar e água.

O presente artigo constitui-se de uma leitura sobre a imaginação material apresentada pelo citado filósofo em *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. A partir de conceituação inicial, apresenta-se a imaginação material apenas no reflexo das águas claras e das profundas que fazem parte da abordagem de Gaston Bachelard nos dois primeiros capítulos da obra mencionada.

## 1. A IMAGINAÇÃO MATERIAL

Sobre *A água e os sonhos*, o próprio autor explicita seu objetivo tomando o subtítulo especificado no livro: *Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Ele afirma:

Entretanto, é sobre a imaginação íntima dessas forças vegetantes e materiais que gostaríamos de dedicar nossa atenção nesta obra. Só um filósofo iconoclasta pode empreender esta pesada tarefa: discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz de força imaginante. (BACHELARD, 2013, p.2)

O filósofo concentra seus estudos literários na interpretação das imagens criadas a partir da linguagem, quase que especificamente a linguagem poética, para ir ao encontro do que ele chama de forças imaginantes para explicar os mecanismos utilizados na imaginação poética. Por se valer dos quatro principais elementos naturais, este livro estuda a composição das imagens da matéria água como representante da imagem material.

Bachelard afirma existirem duas forças imaginantes na mente dos seres humanos: uma reside na novidade, variedade, no inesperado; a outra é própria do íntimo do ser, porque dentro dele habita o primitivo e o eterno. Ou seja, existe o que ele chama de imaginação formal e imaginação material e que ambas são indispensáveis para a criação poética, conforme sua seguinte afirmação:



É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas, além das imagens da forma [...] há – conforme mostraremos – imagens da matéria, imagens diretas da matéria. (IBIDEM, p. 1-2)

Pode-se dizer que a imaginação formal constitui-se da transposição do sentimento para o aspecto verbal. Pessôa, estudioso da teoria de Bachelard, também explica:

295

Herdeira da tradição metafísica e bem adequada aos artifícios da linguagem lógico-matemática, centrada no sentido da visão, a imaginação formal resulta no exercício constante da abstração. Algumas de suas características são: a simplificação psicológica, a desmaterialização e a intangibilidade. [...] A imaginação formal, ao se distanciar da realidade concreta, negligencia os aspectos materiais da vontade humana. Contrapondo-se à contemplação ociosa da vertente formalista, onde os eventos são apenas espetáculos para a visão.” (PESSÔA, 2008. p. 1)

A imaginação material, por sua vez, é dinâmica e está num permanente contato com as substâncias do mundo; tem atitude frente às coisas concretas operantes:

A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves. Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente afastando as formas, as formas percíveis, as vãs imagens e o devir da superfície. (BACHELAR, 2013 ,p. 2)

A obra poética é composta de ambos os tipos de forças imaginantes, conforme foi abordado no excerto acima, para que ela não seja mera transcrição do real, tenha uma causa do coração e também não fique no íntimo do ser. Mesmo que a obra poética entre no íntimo da matéria, ainda assim deve adornar-se. A força imaginante formal é construída para seduzir o leitor que, por meio dela, também constroi a imagem material. Portanto, caberia à imaginação formal a expressão, o aspecto textual, enquanto que à imaginação material cabe exatamente o aprofundamento na matéria em essência. A esse respeito, Bachelard escreve que “só quando tivermos estudado as formas, atribuindo a elas a sua exata matéria, é que poderemos considerar uma doutrina completa da imaginação humana. Poderemos perceber que a imagem é uma planta que necessita de terra e céu, de substância e de forma” (IBIDEM, p. 3).

Um dos conceitos muito abordados por Bachelard é o devaneio, que pode ser entendido como pensamento imaginativo ou pensamento dotado de matriz criadora, aquele que inicia o processo de composição poética. A concretização do devaneio em





obra necessita que este seja associado à sua matéria para que não se qualifique em mero pensamento transitório, é necessário que a ele seja atribuída uma raiz substancial. Bachelard afirma, então, que talvez por isso os estudiosos clássicos associassem suas teorias aos elementos naturais. O “ambiente” onírico pode ter em consideração sua raiz material. Segundo ele, a psicologia das emoções estéticas “ganhará com o estudo da zona dos devaneios materiais que antecedem à contemplação. Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica” (IBIDEM, p. 5). Seguindo esse pensamento, cada elemento material é associado a um tipo de devaneio, que o autor chama de sistema de fidelidade poética. O tipo de devaneio que é o pensamento tem matriz substancial específica que incorre em um tipo de imagem. Tomando a água como uma dessas matérias, o teórico afirma ser comum que poetas a utilizem como ornamento de suas imagens, não como a substância original para a construção dessa imagem. Afirma ainda que, para encontrar a água como imaginação material, os poetas recorrem a imagens pouco e raramente empregadas.

O indivíduo, para Gaston Bachelard, é o portador dos devaneios que permearão a criação literária, pois é no próprio corpo que se originam as imagens materiais. Para o teórico “o ser é antes de tudo um despertar e ele desperta na impressão de uma consciência extraordinária. O indivíduo não é a soma de suas impressões gerais, é a soma de suas impressões singulares.” (IBIDEM, p. 8). O que se estuda, porém, dessa matriz de imagem da matéria é apenas o que é externado pela forma de texto, os vestígios adornados e elaborados do homem que busca permanecer fiel a esse devaneio original, arraigado à matéria e à sedução ao leitor. O filósofo explica:

Para conhecer o homem dispomos apenas da leitura, da maravilhosa leitura que julga o homem de acordo com o que ele escreve. Do homem, o que amamos acima de tudo é o que dele se pode escrever. O que não pode ser escrito merece ser vivido? Tivemos pois, de nos contentar com o estudo da imaginação material enxertada e limitamos quase sempre a estudar os diferentes ramos da imaginação materializante acima do enxerto quando a cultura deixou sua marca numa natureza. Aliás, não se trata de uma simples metáfora. O enxerto nos parece, ao contrário, como um conceito essencial para a compreensão da psicologia humana. [...] Só o enxerto pode dar realmente à imaginação material a exuberância das formas. É o enxerto que pode transmitir à imaginação formal a riqueza e a densidade das matérias. [...] Fora de qualquer metáfora, é necessária uma união de uma atividade sonhadora e de uma atividade ideativa para produzir uma obra poética. A arte é a natureza enxertada. (IBIDEM, p. 11)

Então, a literatura é a linguagem artística produzida por meio de enxertos de imagens materiais. Por isso o autor se utiliza da poesia para a explicação da imaginação material, já que a imaginação cria imagens além da realidade, é uma realidade cantada, acrescida, adornada, uma transposição à expressão. Entende-se, então, a linguagem como imaginação formal e a poesia como imaginação material, seguindo os conceitos do autor.

## **2. A IMAGINAÇÃO MATERIAL REFLETIDA NAS ÁGUAS CLARAS E NAS ÁGUAS PROFUNDAS.**

O primeiro capítulo da obra *A água e os sonhos* vem intitulado da seguinte forma: *As águas claras, as águas primaveris e as águas correntes; As condições objetivas do narcisismo. As águas amorosas.* Bachelard estuda a imagem da água a partir do espelho que ela cria. Essas “imagens” criadas pela e na água (aspas por ele colocadas) seriam menos densas que as imagens dos demais elementos, principalmente que a terra e o fogo. Seriam, ainda, imagens fáceis de serem construídas pelo artista: “Os fenômenos da água iluminada por um sol de primavera proporciona assim metáforas comuns, fáceis, abundantes, que sustentam a poesia subalterna. Os poetas secundários abusam delas.” (IBIDEM, p. 21). A água transcrita dessa forma não cativa o leitor porque são “fugidias” tanto na composição da imagem quanto na impressão deixada no leitor, elas normalmente se dispersam como sua própria característica emoliente. Essas formas aqui demonstradas são as formas superficiais que algumas imagens da água assumem.

Uma das afirmações iniciais do filósofo é de que existe uma diferença entre os conceitos ‘sensível’ e ‘sensual’ que influencia o entendimento da imaginação material da água e o estudo dessas imagens construídas no texto poético: “Só os valores sensuais dão ‘correspondências’. Os valores sensíveis proporcionam apenas traduções.” (IBIDEM, p. 23). A água é estudada por Bachelard, então, por meio do sentido da visão, o menos sensual e o mais superficial dos sentidos. Na análise do mito de Narciso, o autor relembra que a face é um elemento de sedução. A contemplação no espelho, em alguns traços de análise psicanalítica, segundo Bachelard, simboliza que o ser que olha ou se olha é masoquista e sádico já que a este ser a imagem contemplada traz contentamento e, ao mesmo tempo, o afasta da realidade. Segundo o autor, o espelho das águas possui um



significado: “a água serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima.” (IBIDEM, p. 23).

Existe um narcisismo idealizante que o personagem reflete em si ao se adornar e procurar meios de aparecer, de se mostrar. Nessa idealização narcísica pode ser observada a vida em transformação, em embelezamento e uso das metáforas, e o ser se abre à imaginação e toma uma vida dinâmica. No intervalo da imagem não nítida na água e a mente humana nasce a imaginação como idealização narcísica. Já não existe a carência de carícias, a contemplação já sustenta o desejo de Narciso. O teórico afirma que, em sua análise do mito de Narciso, Joachim Gasquet chega a conclusões metafísicas sobre a imaginação, a de que o ser é narcísico em seus pensamentos e pensa melhor em sua própria imagem, geralmente a imagem refletida na água, pois “o mundo refletido é a conquista da calma.” (IBIDEM, p.25). Neste sentido, existe o narcisismo cósmico, no qual o mundo o ser mostra seu egoísmo.

Assim, a imaginação criadora está baseada no narcisismo. A natureza é bela somente se a beleza do homem estiver no mesmo patamar, pois os modelos naturais são criados na imaginação do homem a partir do modelo humano. A exemplo disso, o autor cita versos de Shelley: “As flores amarelas olham eternamente seus próprios olhos lânguidos refletidos no próprio cristal” (SHELEY apud BACHELARD, 2013, p. 27); as flores assumem o modelo humano de reflexo, olham seus próprios olhos, mesmo não os tendo.

Portanto, se o espelho, enquanto objeto, cria uma falsa distância, ou falsa interação, a fonte das águas permite “uma imaginação aberta” (BACHELARD, 2013, p. 23), já que não reflete uma imagem tão completamente nítida e estática quanto o espelho material; o espelho da fonte permite a idealização e a continuidade na composição da imagem captada no reflexo. A imagem vista na água é renaturalizada pela interação entre meio natural e homem “imaginante”, isso caracteriza o sonho natural. Este último, também chamado pelo autor de ambientação onírica, é o fundamento da criação poética: “a experiência poética deve ser posta sob a dependência onírica.” (IBIDEM, p. 24).

Retomando o conceito do devaneio mencionado na primeira parte, mostra-se aqui como existe uma regularidade entre devaneios específicos e realidades específicas, como no devaneio criado diante do reflexo das águas. “Perto do Riacho, em seus reflexos o



mundo tende à beleza. O narcisismo, primeira consciência de uma beleza, é, portanto, o germe de um pancalismo.” (IBIDEM, p. 28). O pancalismo – corrente que admite o belo como bem supremo – é criado pela forma como o narcisismo é construído.

Mas, o poeta pode ter resistência a essas imagens. O exemplo dado pelo teórico é o de Eugène d’Ors que admitia que a verdadeira substância das paisagens é terrestre; o vento, a água, a luz, são apenas adjetivações superficiais. Por isso, segundo Bachelard, d’Ors critica os pintores Turner e Monet em seus quadros que possuem temas sobre a água. D’Ors afirma que Turner não poderia pintar uma imagem aquática “reversível” em que céu se confundisse com o mar, e que Monet, por sua vez, foi “ingênuo” ao pintar suas *Ninféias*. Como um artista que valoriza o elemento terrestre, d’Ors não compreende o que Bachelard propõe inicialmente como a reflexão do belo sobre as águas calmas. O narcisismo cósmico, onde se fixa o pancalismo, ao menos como matriz inicial da reflexão e criação obtido pela brecha cedida na opacidade do espelho da água não foram reconhecidos pelo poeta. Contestando a ideia de d’Ors, Bachelard critica:

Que desdém pelo “objeto fungível”! Que necessidade de uma beleza imóvel! Com que prazer acolheremos, ao contrário de Eugenio d’Ors, uma obra de arte que dê uma ilusão de mobilidade, que nos engane mesmo, se esse erro abrir caminho para um devaneio! (IBIDEM, p. 29-30)

Se atribuímos um caráter metafísico ao diálogo entre narcisismo individual e cósmico, Bachelard afirma que chegaremos ao cerne da questão através da filosofia schopenhaueriana. Segundo Bachelard:

a contemplação estética apazigua por um instante a infelicidade do homem ao desprendê-lo do drama da vontade. Essa separação entre contemplação e estética anula uma questão que gostaríamos de sublinhar: a contemplação. Também a contemplação determina a vontade. O homem quer ver. Ver é uma necessidade direta. A curiosidade dinamiza a mente humana. Mas na própria natureza parece que as forças de visão estão ativas. [...] Quando um poeta vive seu sonho e suas criações poéticas, ele realiza essa unidade natural. Parece então que a natureza contemplada ajuda à contemplação porque ela já contém os meios de contemplação. (IBIDEM, p. 30)

O meio de simbolizar a contemplação, portanto, é a água calma, o lago e a fonte. Para Bachelard, por meio dessas imagens “o mundo quer se ver” (IBIDEM, p. 31) e nisto coincide o narcisismo cósmico com o narcisismo ideal discutido por Schopenhauer. Mas o olho em si já carrega a marca do pancalismo, pois já traz a beleza impregnada, se tomamos



o olho como o espelho das águas: enxerga-se o belo sendo belo. O olhar da água, portanto é um olhar suave, grave e pensativo.

O que Bachelard conclui, neste primeiro capítulo, está explícito no seguinte excerto:

Quando se encontrou a raiz substancial da qualidade poética, quando se encontrou realmente a matéria do objeto, a matéria sobre a qual trabalha a imaginação material, todas as metáforas bem enraizadas desenvolvem-se por si mesmas. Os valores sensuais – e não mais os das sensações –, uma vez ligados a substâncias, fornecem correspondências que não enganam. [...] Toda correspondência é sustentada pela água primitiva, por uma água carnal, pelo elemento universal. A imaginação material sente-se segura de si ao reconhecer o valor ontológico de uma metáfora. (IBIDEM, p.34)

300

Ou seja, através do elemento material da água se cria, inicialmente, o espelho das águas que, sob a análise do mito de Narciso, permitem a contemplação e o pancalismo para a composição da imaginação. Essa permissividade do espelho aquático traz margem para idealização, traz devaneios principiais que se concentram na superfície das águas sem mergulhar tão profundamente. A superfície as águas claras traz sempre o frescor e a atmosfera primaveril dotada de leveza; paixão narcísica, por sua vez, serve não apenas como ilustração da beleza no reflexo ou do amor através do reflexo, serve como base analógica para a criação poética já que o ser humano e o mundo são narcisistas, por consequência, seus pensamentos e expressões serão consequência desse narcisismo.

O segundo capítulo do livro discutido neste artigo é intitulado *As águas profundas; As águas dormentes; As águas mortas; “A água pesada” no devaneio de Edgar Poe*. O teórico afirma que existe a característica rara em alguns poetas, relacionada à imaginação material, que é a unidade dessa imaginação, e se verifica isso na obra de Edgar Poe. Segundo Bachelard, Marie Bonaparte, ao estudar as obras daquele poeta, atribui essa unidade à “fidelidade de uma lembrança imperecível.” (IBIDEM, p. 47).

A substância na poesia de Poe é a água pesada. Conforme se pode ler, “em Edgar Poe, o destino das imagens da água segue com muita exatidão o destino do devaneio principal que é o devaneio da morte.” (IBIDEM, p. 48). Por isso, em Poe a água clara – que o capítulo anterior mostra ser o espelho da beleza – deve escurecer para mostrar o sofrimento humano. Água escura, porém, nunca vira clara segundo escreve Bachelard: “Em poesia dinâmica, as coisas não são o que são, são o que se tornam.



Tornam-se nas imagens o que se tornam em nosso devaneio, em nossa interminável fantasia. Contemplar a água é escoar, é dissolver-se, é morrer” (IBIDEM, p. 49). Assim, nessas imagens contempla-se o definhar de Narciso, a sua morte lenta após a longa contemplação do belo refletido nas águas calmas. A hierarquia das imagens colocadas nos poemas de Poe forma a gradação que vai da água clara ao âmago da água sombria.

Embora seja redundante afirmar, a água imaginada é a substância da água personalizada pela imaginação material, e na obra de Poe ela é a vida atraída pela morte. A água idealizada em seus poemas pode ser entendida como absoluto reflexo, mais real e puro que a realidade, pois, segundo o filósofo, “como a vida é um sonho dentro de um sonho, o universo é um reflexo dentro de um reflexo; o universo é a imagem absoluta. Imobilizando a imagem do céu, o lago cria um céu em seu seio [...] é um céu invertido.” (IBIDEM, p. 50). Permanece a dúvida sobre o que é o real, o céu ou seu reflexo, tendo em vista que é por meio do reflexo que as coisas do mundo são duplicadas. Não seria aqui uma reconstrução da mimese? O reflexo não é uma imitação do real?

Ao citar um trecho de um conto de Edgar Poe, Bachelard analisa que:

a imagem refletida está submetida a uma idealização sistemática: a miragem corrige o real, faz caírem suas rebarbas e misérias. A água dá ao mundo assim criado uma solenidade platônica. Dá-lhe também um caráter pessoal que sugere uma forma schopenhauereana: num espelho tão puro, o mundo é a minha visão.” (IBIDEM, p. 52)

Mas isso não caracteriza apenas as águas profundas, traz de volta a contemplação narcísica apresentada no primeiro capítulo já que a contemplação daquele mito está associada ao pancalismo. Na obra de Poe, com o escurecimento das águas, o simbolismo da imagem se aprofunda.

Bachelard chama, então, atenção para dois tipos de leitura: a primeira, que procura no texto apenas as experiências positivas; essa leitura é focada no eu do leitor e normalmente é rasa; a segunda, é uma espécie de simpatia com o devaneio original, com o núcleo da criação literária, “comungando, pelo inconsciente, com a vontade de criação do poeta. Então, essas descrições entregues à sua função subjetiva destacadas do realismo estático, dão outra visão do mundo, ou melhor, a visão de um outro mundo.” (IBIDEM, p. 53). O devaneio materializante, esse ao qual o leitor pode simpatizar, a matéria, é o inconsciente da forma, é massa que envia constantes mensagens. É na contemplação das



águas profundas que o leitor encontra sua intimidade; essa visão é gradual e distanciada do mundo, permitindo ao homem escolher sua visão sobre as coisas.

Saindo um pouco da discussão das imagens na obra de Poe, a noção de profundidade da imagem da água é não só muito bem conceituada por Wordsworth quanto praticamente por ele definida:

Quem se inclina sobre a água tranquila de um barco lento, sobre a água tranquila, a comprazer-se nas descobertas do seu olhar faz no fundo das águas, faz mil coisas belas [...] e imagina outras. [...] Mas não raro ele fica perplexo e nem sempre pode separar a sombra da substância, distinguir as rochas e o céu, os montes e as nuvens, refletidos nas profundezas da água clara, das coisas que habitam ali e têm ali sua verdadeira morada. Ora ele é atravessado pelo reflexo da sua própria imagem, ora por um raio de sol, e pelas ondulações vindas não se sabe de onde, [...] foi com a mesma incerteza que me deleitei longamente a me inclinar sobre a superfície do tempo decorrido. (WORDSWORTH apud BACHELARD, 2003, p. 55)

Neste sentido, a água cria uma sobreposição de imagens, a superfície do tempo corrido é o passado que só está intimamente ligado à profundidade. O poeta capta e recria o significado da água tanto contemplada e discutida no primeiro capítulo, o narcísico, quanto o proposto no segundo capítulo do livro de Bachelard, sua profundidade e relação com a morte. Depois que o autor discute a contemplação dos reflexos rasos e profundos da água, ele se propõe a evocar o caráter formal da água: “acredita-se então surpreendê-la no ato de produzir beleza; percebe-se que ela é bela em seu volume, uma beleza interior, de uma beleza ativa. Uma espécie de narciso volumétrico impregna a própria matéria.” (IBIDEM, p. 55)

Ao segundo aspecto observado na poética de Edgar Poe, o filósofo Bachelard chama de o destino da água, pois esta passa do reflexo produzido na superfície às imagens de suas profundezas, da claridade ao volume e assume as sombras. Segundo o autor, a escuridão, porém, não é apenas um reflexo das sombras exteriores, é uma sombra impregnada, pois a densidade das imagens da água na obra de Poe decorre de elas serem formadas por muitos reflexos e sombras em seu interior.

A partir desse instante, a poesia das formas e das cores dá lugar à poesia da matéria; um sonho das substâncias tem início; uma intimidade objetiva se aprofunda no elemento para receber materialmente as confidências do sonhador. [...] A substância noturna vai confundir-se intimamente com a substância líquida. (IBIDEM, p. 56-57)



A água apodera-se da escuridão em atitudes humanas, ela bebe o negror; essa escuridão é a tristeza que mata o homem pouco a pouco. A água é também a morte, morte que penetra o elemento material e, conforme o filósofo, essa morte associada ao elemento hídrico está anteriormente escrita em Heráclito.

Não é apenas a água que carrega toda essa densidade, mas a matriz líquida confere ao sangue todas as atribuições dadas à água. O sangue, assim como a água “corre pesadamente, dolorosamente, misteriosamente seja como sangue maldito, como sangue que transporta a morte. Há, portanto, uma poética do sangue. É uma poética do drama e da dor, pois o sangue nunca é feliz.” (IBIDEM, 63). A imagem do sangue é, portanto, diferente à da água, a qual, como já visto, pode refletir a beleza, dentro de suas inúmeras evocações. A água assume papel de “sangue da terra” (IBIDEM, p. 65), é o inconsciente na poética de Edgar Poe, pois encaminha a paisagem para o seu destino.

Por fim, pode-se entender que a imaginação material da água a partir da profundidade é compreendida no seguinte excerto:

se imagens tão diversas aderem tão fortemente a uma lembrança inconsciente, é porque já têm entre si uma coerência natural. [...] Essa coerência obviamente não é lógica [...] Mas a imaginação material justifica essa coerência entre imagens e devaneios. [...] não é inútil desenvolver uma explicação da coerência da imaginação no próprio plano das imagens, no próprio nível da expressão (IBIDEM, p. 59).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria literária bachelariana está focada num ponto pouco mencionado pelos demais tratados teóricos: onde surge a poesia e como ela é transcrita para o poema? O cerne da imaginação é o ponto chave da questão, no ponto em consiste a captação da imagem poética e a real transcrição desta para o poema. A teoria da imaginação material através da água dá base substancial à criação poética por exemplificar não apenas as imagens apresentadas na poesia, mas sim o desenvolvimento desta imagem que caracteriza o processo de criação poética.

Como dito no início, se o poeta capta o devaneio material na sua forma real e original ele apreende o que há de poético nele. As características essenciais do elemento material, no caso deste livro a água, em suas relações permissivas servem o teórico de





analogias para explicação da criação poética. Portanto, a água serve como substância material para a imaginação pelo reflexo, uma recriação da realidade vista, observada mas não apreendida pelas mãos.

Não são poucos os poetas que se apropriam desses atributos aquáticos, de forma inconsciente ou não, para compor sua poética. Os exemplos dados por Bachelard da literatura ocidental são perfeitamente colocados. É necessário, ainda, exemplificar três escritoras que se permitem à essa poética aquática: Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Astrid Cabral. Mesmo que em empregos diferentes, as autoras mencionadas trabalham a melancolia da morte na água, o reflexo do claro, puro e belo, o espelho para admiração humana, dentre outros aspectos semelhantes tanto de temas quanto de processos de composição.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria.** São Paulo: WMF Martins Fontes 2013.

PESSÔA, André Vinícius. **Gaston Bachelard e a imaginação material e dinâmica.** In **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências.** USP. 2008



## **A CONSTRUÇÃO DO HERÓI CULTURAL EM *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA, DE MIA COUTO***

José Benedito dos Santos (PPGL-UFAM)

305

### **RESUMO**

Este artigo pretende realizar uma leitura do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, (2003), de Mia Couto, cuja prosa ficcional se volta à recriação das tradições dos povos bantos que habitam Moçambique, como estratégia narrativa para reconstruir a multiplicidade de raízes da cultura que se convencionou chamar moçambicana. A nossa análise será realizada a partir da trajetória do narrador Marianinho de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, que ao retornar à Ilha de Luar-do-Chão tem como tarefa comandar o funeral de seu avô e, ao mesmo tempo, encontrar uma solução para salvar sua terra do abandono, da opressão e da miséria. Assim, discute-se sobre uma constante que se verifica na prosa ficcional de Mia Couto: a recriação literária do herói cultural que, ao ser assimilado, renega sua cultura de origem. Anos depois, ele retorna a terra natal para reaprender a conhecer-se, ao mesmo tempo em que se faz protagonista de uma história que, além de ser pessoal e familiar, é também política e de destino humano, numa África pós-colonial. Nesse sentido, a discussão aponta que na obra de Mia Couto o narrador Marianinho é a recriação literária do herói cultural, o qual tem como tarefa retomar o culto dos seus antepassados, dar continuidade à história dos Malilanes, assim como libertar o povo moçambicano da opressão e, principalmente restaurar tanto a cultura africana de tradição banta da Ilha de Luar-do-Chão quanto a dos deuses da África Tradicional.

**Palavras-Chave:** Mia Couto; Literaturas Africanas de Língua Portuguesa; Narrativas; Mitos.

### **ABSTRACT**

This article to give interpretation to the novel *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, (2003) (A river called time, a house called Earth), by Mia Couto, whose fictional prose turns to recreate Bantu people traditions, who live in Mozambique, as a narrative strategy to rebuild the multiplicity of cultural roots established to be called Mozambican. Our analysis will be performed from the narrator trajectory, *Marianinho* on *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, when he goes back to the *Ilha de Luar-do-Chão* (Moonlight Island) has the task to run his grandfather funeral, while he tries to find a solution to save his homeland from abandonment, oppression and utter misery. Thus we discuss about a constant that exists on Mia Couto's fictional prose: literary recreation of cultural hero when he is assimilated, denies his cultural backgrounds. Years later, he goes back to his homeland to relearn how to know himself, as he is the main character of a story, it is a personal and family-related story as it is political and human destination in a post-colonial Africa. In this regard, the discussion points out that on Mia Couto's work the narrator *Marianinho* is the literary recreation of the cultural hero who has the task to resume their ancestors worship, continuing the story of Malilanes as well as release Mozambican people from oppression and especially restore both African culture of Bantu tradition of *Ilha de Luar-do-Chão* and traditional African gods.

**Keywords:** Mia Couto; African Literatures in Portuguese; narratives; Myths.



## INTRODUÇÃO

As literaturas africanas contemporâneas escritas em língua portuguesa, em particular a ficção de Mia Couto, ressuscitaram o herói cultural como modelo, ao mergulharem nas raízes lendárias e heroicas das nacionalidades após a descolonização do continente africano. A recriação literária do herói cultural e a busca de um passado mítico para reconstruir a cultura e a identidade moçambicana quase apagada pela colonização europeia podem ser observadas no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto. Essa proposta de retorno à cultura de origem fica evidente na fala da personagem Miserinha: “— *A terra tem suas páginas: os caminhos (...) – eu leio o chão*” (COUTO, 2003, p. 20), mas também na atitude de Juca Sabão que sobe o rio até à nascente, para “decifrar os primórdios da água, ali onde a gota engravida e começa o missanguear do rio” (COUTO, 2003, p. 61). Por sua vez, a ideia do autor é confirmada pela voz do homem mais velho da fictícia Ilha de Luar-do-Chão, Dito Mariano. “Você alcança a outra margem, além do rio, por detrás do tempo” (COUTO, 2003, p. 258). Dessa perspectiva, o narrador Marianinho, juntamente com os seus familiares, metaforiza a busca das suas origens para reconstruir o mundo quase destruído pela colonização europeia. Assim, Mia Couto, através da voz, dos gestos desses narradores autóctones propõe a reconstrução das referências da cultura africana de tradição banta, a partir da memória coletiva e individual, ou seja, das práticas culturais elaboradas ao longo dos séculos pelos povos que habitam Moçambique.

O retorno à cultura ancestral é considerado por muitos escritores moçambicanos da segunda metade do século XX e início do XXI como fundamental para a construção de uma identidade literária e nacional para Moçambique. Reitera-se que isso é visível na prosa ficcional de Mia Couto. A esse respeito Patrick Chabal escreve: “os romances de Mia Couto tratam de forma muito mais explícita a história de Moçambique independente e, deste modo, abordam de maneira muito mais direta a questão da identidade do país e da calamidade de sua experiência pós-colonial” (CHABAL, 2009, p. 55). Na verdade, uma confirmação dessa premissa encontra-se respaldada numa declaração de Mia Couto a propósito dos textos reunidos em *Cronicando*: “nenhuma militância me movia a não ser escrever, contar histórias. (...) tomando em conta as tradições, a diversidade cultural, o domínio da oralidade. Não se trata de regressar ao passado, mas de trabalhar a modernidade



sem virar costas ao património cultural” (Apud SAÚTE, 1991, p. 10). Assim, a interação dos elementos da cultura africana de tradição banta com a modernidade realizada por Mia Couto, em toda a sua obra, sugere que a construção do futuro de Moçambique deve privilegiar o diálogo, “doloroso”, mas necessário, entre a oralidade e a escrita, entre o presente e o passado, entre a tradição e a modernidade.

Partindo dessa perspectiva, ao estudarmos as literaturas africanas contemporâneas escritas em língua portuguesa, em particular a prosa ficcional de Mia Couto, observa-se a importância da casa familiar como centro de estabilidade e de representação da nação moçambicana e, principalmente, o culto aos antepassados, porque os povos bantos que habitam Moçambique acreditam serem originários de um mesmo ancestral que liga os vivos e os mortos.

Entre os povos bantos, a importância dos antepassados os situa sempre em viva e estreita correlação com a vida atual dos seus descendentes. Os homens do presente voltam-se constantemente para os seus ancestrais, a fim de ter certeza de que suas ações se orientam na direção de metas desejáveis, que em última estância se materializam na perpetuação da linhagem (RODRIGUES, 2002, p. 20).

A perpetuação da linhagem do clã dos Malilanes ou Marianos é responsabilidade do narrador Marianinho. Ele nasceu na outra margem do rio Madzimi, em uma missão católica. Em seguida, o recém-nascido foi trazido na calada da noite para a Nyumba-Kaya, a casa dos Malilanes, onde Admirança, Mariavilhosa e Dito Mariano fingiram a realização de um parto. O menino é adotado por Mariavilhosa, nora de Dito Mariano, mas, esta vem a falecer. Por conta do segredo de sua origem e a pedido de sua mãe biológica, Admirança, ele é enviado para estudar na capital do país. Reitera-se o que disse o Avô Dito Mariano. “Mas com o tempo o menino cresceu, foi ganhando feições. Admirança definhava só ao pensar que esse moço ia revelando a identidade do pai verdadeiro. Ela me suplicou que deixasse esse seu filho sair da ilha. Ele que crescesse fora, longe das vistas. E longe de sua culpa. E o menino foi mandado para a cidade” (COUTO, 2003, p. 235). Assim, na capital do país, Marianinho foi acolhido pelos seus padrinhos Conceição e Frederico Lopes, um casal de portugueses que trabalhara na Ilha. Depois, a família de Marianinho se quotizou para lhe pagar um quarto na residência universitária. Ele ia à Ilha com certa frequência, mas, com o passar dos tempos, essas visitas foram escasseando, até que deixou de visitá-la.



Marianinho só retornou à Ilha de Luar-do-Chão quando recebeu a notícia da morte do seu avô, Dito Mariano.

A recriação literária do narrador Marianinho como construtor do mundo banto quase dizimado pela colonização europeia, na prosa ficcional de Mia Couto, funda-se em elementos como: ausência prolongada do jovem da sua cultura de origem, condição essa recorrente na vida de muitos ex-colonizados que são obrigados a emigrar em busca de trabalho ou para estudar no exterior. Anos depois, a criança que fora rejeitada pela família retornou à cultura de origem para aprender a conhecer-se. E essa volta foi marcada pelos rituais de proteção, os quais contribuem para o aprendizado, ao mesmo tempo em que fornecem proteção ao recém-chegado. Essa prática é claramente identificada na obra objeto de estudo quando o narrador Marianinho fez a travessia do rio com a cega Miserinha, em cujas águas ela jogou o próprio lenço, “com as colorações todas do mundo”. Nas palavras da velha senhora, “— *E você, meu filho, vai precisar muito de boa proteção*” (COUTO, 2003, p. 21, itálico do autor). Em seguida, outro ritual de proteção e de aprendizado da cultura ocorre no mesmo espaço sacralizado do rio, feito pelo tio Abstinência, que conduziu o rapaz na travessia das águas. Essas ações no romance afirmam a importância da tradição socioreligiosa na formação do homem africano.

Outro elemento importante na recriação do herói cultural na obra de Mia Couto aqui pesquisada e de grande importância na formação do jovem africano é o culto aos antepassados, realizado na casa familiar considerada como o centro de estabilidade e de representação da nação, no caso, a dos Malilanes. A um certo ponto, o narrador lembra: “Afinal, a ideia dos fantasmas, esses mal-morridos, está ainda bem presente em mim, cidadão que sou” (COUTO, 2003, p. 44). Evidencia-se, na formação do narrador Marianinho, a mistura de culturas que compõem Moçambique, mesclam-se elementos da cultura africana de tradição banta e europeia, distinguindo-o das demais personagens que transitam na narrativa coutiana. Essa construção literária da personagem elaborada pelo autor aproxima-se das de outras culturas africanas, quando aponta, no comportamento de Marianinho, características como integridade moral, curiosidade, inteligência, coragem, sabedoria e o domínio da palavra escrita.

A importância da casa para o homem africano, em particular para as personagens que circulam na prosa ficcional de Mia Couto, já aparece nas palavras do narrador Marianinho. “E se confirma a verdade das palavras do velho Mariano: eu teria residências, sim, mas casa seria



aquela, única, indispensável” (COUTO, 2003, p. 28-9). A casa, como centro de estabilidade do homem de cultura banta, surge, também, na fala da personagem Admirança. “No fundo, ela sabia que, com o desaparecimento do velho Mariano, todas as certezas ganhavam barro em seus alicerces. Se adivinhavam o desabar da família, o extinguir da casa, o desvanecer da terra” (COUTO, 2003, 147). Num primeiro momento, a casa dos Malilanes serviu como espaço de aprendizagem para o narrador Marianinho.

A casa dos Malilanes, Nyumba-Kaya, já em seu nome sugere ser um espaço reduplicado, pois, conforme diz Marianinho, “avisto a nossa casa grande, a maior de toda a ilha. Chamamos-lhe Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. “Nyumba” é a palavra para nomear “casa” nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz “Kaya”” (COUTO, 2003, p. 28-29). Esta casa é também um espaço mítico porque “seus antigos fantasmas estão, agora, acrescentados pelo espírito do falecido Avô” (COUTO, 2003, p. 29). A casa dos Malilanes considerada local sagrado e ao mesmo tempo profano serviu ao narrador Marianinho de “útero da Mãe-Terra” para que ele aprendesse a tradição familiar cultivada na Ilha, para depois comandar os funerais de seu avô e para, finalmente, poder assumir o lugar de patriarca do clã dos Malilanes e o de chefe político de Luar-do-Chão. Para isso, Dulcineusa, a matriarca do clã, reuniu os filhos e agregados em torno dela para empossar, simbolicamente, Marianinho, o mais novo chefe da família Malilanes. Conforme esclarece Ana Cláudia da Silva,

nos valores do mundo tradicional [a troca do poder] se dá no justo momento em que o avô se despede da função de chefe patriarcal, que é transmitida ao neto/filho. Essa inusitada sucessão figura a necessidade de diálogo entre as culturas da modernidade e aquelas das tradições africanas, consolidando uma identidade híbrida a partir do qual o futuro da nação deve ser pensado (2010, p. 249-50).

Como novo chefe do clã familiar, uma das tarefas que o narrador Marianinho deveria cumprir seria aprender em pouco tempo os mandamentos da tradição do clã dos Malilanes e os da ilha. Assim, ele teria poder para solucionar os problemas que seus familiares e os moradores da ilha criaram e, principalmente para dar um fim à quase morte de seu avô. O narrador Marianinho teria a missão, imposta pelo seu avô-pai, de “colocar o mundo no lugar”, “apaziguar os espíritos com anjos, Deus com os deuses. (...) repor as vidas, direitar os destinos desta nossa gente” (COUTO, 2003, p. 124-5). Depois dessa primeira tarefa, o narrador Marianinho poderia realizar a segunda, que era



comandar os funerais de seu avô, Dito Mariano. A Nyumba-Kaya, a casa dos Marianos, e o narrador Marianinho enfrentarão dois adversários em potencial: primeiro, a morte de Dito Mariano sem ter transmitido a cultura dos Malilanes; segundo, a oposição de Último em cumprir a tradição, bem como a sua ganância em querer vender a casa da família e a ilha, ação que poderia causar o fim de um legado cultural. Neste caso, o herói Marianinho teria uma tríplice batalha contra o tempo que se desmoronava: os dois desafios já citados, além de aprender em poucos dias os mandamentos das tradições familiares.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), o ingresso em definitivo do narrador Marianinho no universo da cultura africana de tradição banta teve continuidade, quando ele recebe uma série de cartas “ditadas” pela voz do mais-velho, o quase defunto Dito Mariano, e escritas pela letra do neto Marianinho. A narrativa mítica contida simbolicamente em uma das cartas encarrega-se de explicar a tarefa. Segundo explica o narrador:

Vou anotando ideias, frases soltas. É então que sucede o que não é de acreditar: a minha letra desobedece da mão que a engendra. Aquilo que vou escrevendo se transfigura em outro escrito. Uma outra carta me vai surgindo, involuntária, das minhas mãos (COUTO, 2003, p. 170).

Assim, o narrador Marianinho fez a travessia entre duas culturas, uma delas marcada pela oralidade representada por Dito Mariano (ecos) e outra pela escrita do próprio Marianinho, para evidenciar o confronto entre a cultura africana de tradição banta que estava em risco de desaparecer em Luar-do-Chão, em decorrência das inovações culturais avassaladoras trazidas pela colonização europeia, Mia Couto vale-se de dois narradores: o primeiro, Marianinho, nativo da ilha, mas possuidor de formação europeia; o segundo, Dito Mariano, portador e transmissor dos conhecimentos oriundos da cultura africana de tradição banta.

Na educação do jovem banto, o conteúdo religioso é transmitido oralmente para o aprendiz por uma mulher ou um homem mais velho. Esses “pais do segredo”, porém, devem estar vivos. Entretanto, por ter sido criado fora do clã dos Malilanes, o narrador Marianinho não é capaz de se comunicar com os seus antepassados. Por conta disso, seu avô Dito Mariano, que está “com dificuldade de transição, encravado na fronteira entre os mundos”, mas, “cl clinicamente morto”, embora “portador assintomático de vida”, porque, “apesar de desacendido ainda [lhe] resta um fulgor, sombra de um bom espírito”



(COUTO, 2003, p. 36, 37 e 197) - assumirá a função de “pai do segredo”. Assim, as cartas escritas pelo avô-pai ao jovem funcionaram como a ponte entre a oralidade de tradição banta e a letrada para que Marianinho tivesse acesso a sua cultura de origem.

Essa estratégia adotada por Dito Mariano para transmitir a cultura africana de tradição banta ao neto-filho tem um motivo: durante o período colonial, apesar das perseguições, algumas tradições religiosas do povo banto continuaram sendo praticadas. Todavia, após a independência, o regime socialista proibiu drasticamente que os anciãos e a família transmitissem essas tradições aos jovens, sob a ameaça de serem presos e mandados para os campos de reeducação do governo. O fato de o narrador ser iniciado através de cartas ditadas por alguém que sugere estar morto está associado a essa proibição imposta pela elite política do país Moçambique, mas também ao afastamento dos jovens de seus clãs.

Outra constante na trajetória dos heróis na prosa ficcional de Mia Couto é a presença de adversários que tentam impedir o “escolhido” de realizar as tarefas a ele destinadas. No romance ora analisado, além de ter o próprio tio-irmão, Últímio, como adversário, Marianinho foi acusado pela população de ser o responsável pelos desastres naturais que assolavam a Ilha de Luar-do-Chão, conforme se lê no trecho a seguir:

Já se tinha visto toda variedade de desgraças, praga de gafanhotos, seca de gretar pedra, incêndio de engolir celeiros, cheias de lamber a inteira paisagem. Mas o chão fechar-se, isso nunca tinha sido visto. O empedrecer das areias era um castigo de que não havia memória. (...) — *O melhor é você sair da ilha, você é um homem quente.* Ser *quente* é ser portador de desgraça. Nenhuma pessoa é uma só vida. Nenhum lugar é apenas um lugar. Aqui tudo são moradias de espíritos, revelações de ocultos seres. E eu despertara antigos fantasmas.

Também o fato de o narrador Marianinho percorrer a ilha, diariamente, em busca de respostas para o fechamento da terra, chamou a atenção dos policiais. Eles desconfiaram que ele estivesse tentando descobrir provas sobre a morte de Juca Sabão. Por conta dessa suspeita, Marianinho foi preso. Seu pai, Fulano Malta, tentou retirá-lo da prisão e foi também espancado pelos policiais. Todavia, os mesmos policiais mostraram-se preocupados se Marianinho havia deixado de cumprir os preceitos de não urinar na terra e de não fazer sexo em período de luto.





A oposição da personagem Últímio em cumprir a tradição, sua ganância em querer vender a casa da família e a ilha, bem como o autoritarismo policial evidenciam o percurso da violência que os mitos da cultura africana de tradição banta sofreram por parte do colonialismo, no território de Moçambique, para, desse modo, perderem as funções religiosas, sociais e políticas que possuíam. Como nos explica a pesquisadora Enilce Rocha,

312

a desestruturação das culturas tradicionais, a perda dos valores culturais e a desumanização dos homens, ao mesmo tempo em que realiza a simbiose entre diferentes culturas, entre a natureza e os homens, questiona o modelo de Modernidade que vem sendo implementado na construção da jovem nação moçambicana (ROCHA, 2001, p. 332).

Nesse sentido, a personagem Últímio, os policiais e os moradores que tentam impedir o narrador Marianinho de encontrar uma solução para os problemas que afligem a Ilha de Luar-do-Chão são africanos que, segundo Ana Maria Ferreira, retratam “uma nação e um povo moribundos que sofre a morte mais terrível porque irremediável: o esquecimento, o desenraizamento e a descaracterização cultural” (FERREIRA, 2007, p. 11). Dessa perspectiva, a literatura de Mía Couto volta-se, para o passado colonial e pós-colonial na tentativa de resgatar essa cultura quase silenciada pelo colonizador europeu e, na atualidade, renegada pelos novos “donos da terra” em Moçambique pós-colonial. Novamente, a exemplo de seus romances anteriores, Mía Couto tece história, mito e ficção na construção de sua prosa ficcional.

Além da miséria, do abandono, da opressão política, também, conforme afirma Maria de Nazareth Fonseca, “em Luar-do-Chão há o inusitado de uma terra que não se abre para receber o morto e que precisa ser purificada, metáfora das descaracterizações da tradição, dos males trazidos pelo mundo moderno” (FONSECA, 2008, p. 125). Assim, na fictícia Ilha de Luar-do-Chão, a punição dos deuses pelo afastamento do homem de sua cultura africana de tradição banta é representada pela quase morte de Dito Mariano, pois “o falecido estava com dificuldade de transição, encravado na fronteira entre os mundos” (COUTO, 2003, p. 41). Esta recusa da Mãe-Terra em receber o defunto está relacionada ao segredo que paira sobre a origem do narrador Marianinho. Na verdade, o narrador Marianinho é fruto da relação clandestina entre Admirança e o cunhado dela, Dito Mariano. No final da narrativa, o velho patriarca revela a



Marianinho a sua verdadeira filiação materna, embora Admirança não se reconheça como mãe do narrador. A esse respeito Ana Cláudia da Silva esclarece:

Ao contrário, prefere afirmar a mentira que ao longo dos anos se estabelecera, para todos, como verdade – talvez nessa manutenção da ficção construída por Dito Mariano não seja senão uma homenagem póstuma, último gesto de amor e respeito pelo mais velho. Mais uma vez a tradição ainda que inventada, é reafirmada (2010, p. 168).

Além disso, a quase morte do velho Mariano está também relacionada às várias transgressões cometidas por ele. Por exemplo, o roubo seguido da venda da pistola aos filhos de Último, ação que resultou na morte de Juca Sabão, seu melhor amigo. Se o velho patriarca fosse enterrado “nesse estado de morto abortado constituiria sério atentado contra a vida. Em vez de nos proteger, o defunto iria desarranjar o mundo. (...) a chuva ficaria presa (...). E a terra secaria, o rio se afundaria na areia” (COUTO, 2003, p. 159-160). Enfim, ao longo da sua vida, Dito Mariano não conseguiu reunir as “qualidades” para se transformar em um deus-antepassados, após sua morte.

Em decorrência desse afastamento da tradição sociorreligiosa e das várias transgressões cometidas, o velho patriarca permanecia na periferia da vida. Seria, então, necessário um ritual de reatualização do mito de origem, o qual deve ser realizado pelo feiticeiro da comunidade e por um dos membros da família do morto. Por isso, o narrador Marianinho, com o *Nganga* e as mulheres despidas, entraram no rio Madzimi para que a Mãe-Terra fosse purificada.

Depois da confissão do patriarca Dito Mariano e a realização do ritual nas águas no rio Madzimi, misteriosamente, o telhado da Nyumba-Kaya refez-se sozinho. Sobre aquele momento, o narrador observou: “Lá fora, a noite está perdendo espessura. Salto o muro da casa, olho para trás e, não cabendo em meu espanto, o que vejo? O telhado da sala já refeito. A casa já não se defendia do luto. Nyumba-Kaya estava curada da morte” (COUTO, 2003, p. 239). Nesse contexto, a Nyumba-Kaya reassumiu a função de guardiã da ancestralidade, dos antepassados, da história dos Malilanes, assim como a dos povos africanos, libertando-os da opressão. A cultura africana de tradição banta da Ilha de Luar-do-Chão e a dos deuses da África Tradicional que estavam em risco de desaparecer foram restauradas.

Na trajetória do herói cultural africano comumente o animal apresenta-se como elemento simbólico, mantendo uma relação de cooperação e/ou de antagonismo. Após a



velha Miserinha ter jogado o seu lenço no rio, entraram em cena os pássaros. Ressalte-se que esses animais têm presença marcante na obra de Mia Couto. No enredo de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), o pássaro voa em silêncio, sinal de mau presságio. Ele é o mensageiro de más notícias: Dito Mariano está morrendo. Também de bons augúrios: Marianinho está chegando para salvar Luar-do-Chão de ser destruída.

Aliás, os pássaros marcam a chegada de Marianinho à Ilha de Luar-do-Chão, cenário da narrativa coutiana, mas também registram sua partida para a capital do país. Quando o narrador vai se despedir de seu pai, Fulano Malta, uma “gaiola se desfigura, ante o espanto, e se vai convertendo em pássaro. Já toda ave, ela reganha os céus e se extingue” (COUTO, 2003, p. 246). A gaiola simboliza o silenciamento da cultura africana de tradição banta perpetrado pelo colonizador e, posteriormente, acentuado pelos “novos donos da terra” em Moçambique pós-colonial. Quando a gaiola, porém, se transforma em pássaro, é criada a sugestão da liberdade. Nesse sentido, a última aparição dos pássaros, para o narrador Marianinho, e sua dissolução no céu da Ilha confirmam a criação de um “novo mundo” na mítica Ilha de Luar-do-Chão.

A elaboração romanesca em que ocorre o retorno de Marianinho à cultura de origem para salvar a terra natal do abandono, opressão e miséria conflui para a ideia de Mircea Eliade sobre a necessidade dos ex-colonizados em criar um novo mundo, segundo se lê no excerto a seguir:

O fim de um mundo – o da colonização – e a expectativa de um Mundo Novo implicam um retorno às origens. A figura messiânica é identificada com o Herói cultural ou Ancestral mítico cujo retorno era aguardado. Sua vinda equivale a uma reatualização dos tempos míticos da origem, e, portanto, a uma recriação do mundo. A independência política e a liberdade cultural proclamadas dos povos coloniais são concebidas como uma recuperação de um estado beatífico original. Em suma, mesmo sem uma destruição apocalíptica visível, este mundo, o velho mundo, é simbolicamente abolido e o Mundo paradisíaco da origem é instaurado em seu lugar (ELIADE, 1998, p. 67).

Na construção literária do herói cultural africano no romance em estudo, Mia Couto recriou alguns elementos como o exílio forçado, a rejeição familiar, o segredo de sua origem, o retorno à terra natal, os rituais de proteção realizados pelos mais velhos, o herói sendo vítima da violência e incompreensão do povo que irá salvar. Isso confirma a hipótese deste artigo de que o narrador Marianinho se constitui no herói cultural. Inclusive, o incesto entre Dito Mariano e sua cunhada, Admirança, bem como as nebulosas circunstâncias em



torno do nascimento do narrador Marianinho sugerem que o seu destino já estava traçado pelos deuses africanos. Nesse sentido, as personagens coutianas são coadjuvantes para que sejam realizados os desígnios dos deuses da África Tradicional.

As histórias dessas personagens se entrecruzam para denunciar a existência de antigas práticas socioculturais de opressão contra os povos de Moçambique após a descolonização. Entretanto e ao mesmo tempo, o escritor Mia Couto quer, segundo Fernanda Cavacas, “contar aos outros as estórias das suas gentes – as gentes que fazem parte/ farão parte de um país em construção” (CAVACAS, 2002, p. 107). Dessa forma, as personagens criadas por ele, sua literatura, e a de Moçambique são projetadas, para além das fronteiras do continente africano.

O romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto, fecha-se com a visita realizada pelo narrador Marianinho à árvore-santuário de seu avô, a maçanqueira. O narrador, ao deitar-se sob a árvore centenária, recebe a última carta do pai-avô.

Você, meu neto, cumpriu o ciclo das visitas. E visitou casa, terra, homem, rio: o mesmo ser, só diferindo em nome. Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e deságua não no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida (COUTO, 2003, p. 258).

A recriação literária do herói cultural como estratégia para a construção da nova nação moçambicana propõe que esta seja feita a partir da revalorização dos antepassados, da terra, da memória mítica, da “infância como metáfora da origem”, conjugando tempos distintos: passado e presente, oralidade e escrita, tradição e modernidade. A maneira como Mia Couto propõe o diálogo entre as tradições culturais dos povos que habitam Moçambique e a modernidade nos permite **“vislumbrar um processo articulado a uma tradição, que não se apaga nesses tempos pós-coloniais”** (MARGATO & GOMES, 2005, p. 10, negrito nosso). Assim, a literatura de Mia Couto volta-se, para o passado colonial e pós-colonial, na tentativa de reconstruir esses cenários apagados pela violência da colonização europeia. Dessa perspectiva e conforme Inocência Mata:

A partir das literaturas africanas de língua portuguesa e dos mecanismos por elas desenvolvidos para recuperar uma tradição que fora sufocada pelo colonialismo, é possível identificar uma acentuada tendência de se retomarem as representações do velho, o guardador da memória do povo, e com elas compreender peculiaridades da cultura ancestral, tal como se evidencia em projetos de nação e de



nacionalidade, assumidos como plataforma das lutas pela independência, nos espaços africanos de língua portuguesa. É interessante observar que a passagem do sistema colonial a etapas de construção da identidade nacional, na maioria dos países africanos de língua portuguesa, marcou-se pela ênfase no resgate dos costumes típicos de cada povo, principalmente a tradição que reverencia a terra e os ancestrais. As diferentes expressões de terra e as figurações do espaço natural, a geografia, a paisagem, a flora e a fauna compõem, assim, o referencial identitário das novas nações. A terra é o *topos* da identidade cultural, modelada pelos costumes preservados pela palavra dos antepassados, ensinada aos vivos desde a infância. A ancestralidade é o referencial identitário que irmana as diferentes gerações. Neste contexto, a literatura acentua uma feição celebrativa ou evocativa, em que a infância, como metáfora da origem, torna-se o lugar da possibilidade de igualdade, e a tradição ancestral é valorizada para recompor significados modelados pelos projetos de feição nacionalista (MATA, 1997, p. 7-11).

Reitera-se a afirmação anterior de Mata com a de Ana Mafalda Leite (1998): pois, “o processo cultural de onde a literatura moçambicana emerge (...) tem grande parte das suas raízes mergulhadas no mito, vivificado no quotidiano e presente na visão religiosa e religadora do homem a terra e ao transcendente” (LEITE, 1998, p. 47). As personagens coutianas assumem, portanto, ao longo da narrativa, essas ligações míticas da cultura africana de tradição banta dos povos que habitam Moçambique. E Mia Couto, ao recriar literariamente o herói cultural em sua prosa ficcional, resgata a imagem dos heróis das mitologias africanas na figura do narrador Marianinho. Como explica Maria Fernanda Afonso: “A memória dá a cada escritor um estatuto particular, porque ela testemunha a desestruturação a qual o colonialismo submeteu a cultura africana” (AFONSO, 2004, p. 36). Vale lembrar que a resistência dos povos de Moçambique à presença do colonizador europeu fez com que os portugueses ficassem restritos às vilas e feitorias litorâneas. Com isso, a colonização portuguesa, de um modo geral, nunca conseguiu apagar, nos povos que habitam o território de Moçambique, o profundo sentimento de pertença ao legado banto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As raízes míticas ancestrais presentes em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto, remetem para mitologias muito mais arcaicas. No entanto, além da referência visível à opressão política vivida pelos povos que habitam Moçambique, passando pela alusão intencional à colonização europeia e aos mitos bantos



presentes na sociedade moçambicana, reconhece-se, nesse enredo, a denúncia do quase aniquilamento da cultura africana de tradição banta por parte do colonizador europeu.

Na condição de herói cultural, o narrador Marianinho aprendeu a cultura africana de tradição banta através das cartas ditadas (ecos da tradição oral) por seu avô, Dito Mariano, e redigidas (marca da passagem da cultura transmitida pela oralidade para a letrada) pelo herói. Por meio dessa trajetória entre a oralidade e a escrita, internalizou a cultura do seu grupo familiar, durante o tempo que durou o velório de Dito Mariano. Com os poderes adquiridos pela apreensão das premissas religiosas da cultura familiar foi capaz de, retoma-se a citação, “colocar o mundo no lugar”, “apaziguar os espíritos com anjos, Deus com os deuses. (...) repor as vidas, direitar os destinos” (COUTO, 2003, p. 124-5). Na condição de novo patriarca dos Malilanes, o narrador Marianinho deixou para seus tios Abstinência e Fulano Malta a responsabilidade de cuidarem das mulheres, da Nyumba-Kaya e da Ilha de Luar-do-Chão, enquanto ele regressa à capital do país para concluir seus estudos. Portanto, o narrador Marianinho é um herói cultural, de constituição híbrida, que sobrevive à cultura do colonizador, principalmente no século XXI, quando os povos que habitam Moçambique e a África em geral buscam resgatar suas histórias, conscientes de que isso só é possível de modo multi e intercultural. Por fim, a recriação do herói cultural com propósito análogo ao da narrativa em estudo predomina nas literaturas africanas contemporâneas escritas em língua portuguesa.

## REFERÊNCIAS

- AFONSO, M. F. **O conto moçambicano**: escritas pós-coloniais. Lisboa: Caminho, 2004.
- CAVACAS, F. M. **Mia Couto**: Um moçambicano que diz Moçambique em português. 2002. Tese (Doutorado em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002.
- CHABAL, Patrick. Karingana ua Karingana: Mia Couto, um contador de histórias moçambicano. Disponível em: [www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/pdf](http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/pdf). Acesso em: 16/04/2014.
- COUTO, M. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- ELIADE, M. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.



FERREIRA, A. M. T. S. Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto. Universidade de Aveiro, Lisboa, 2007. Disponível em: <http://ria.ua.pt/bitstream/10773/2869/1/2007001353>. Acesso em: 06/04/2014.

FONSECA, M. N. S. **Mia Couto: espaços ficcionais.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

LEITE, A. M. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais.** Lisboa: Ed. Colibri, 2003.

MARGATO, I. & GOMES, R. C. (Orgs.). **Literatura, Política, Cultura (1994 – 2004).** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

MATA, I. “A imagem da terra na literatura angolana; uma viagem ao rizoma da nação literária”. In: **Lavra & Oficina**, n. 2, mar-abril, 1997, p. 7-11.

ROCHA, E. do C. A. **A utopia do diverso: o pensamento glissantiano nas escritas de Edouard Glissant e Mia Couto.** São Paulo, 2001. 340f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RODRIGUES, J. C. Imagens do tempo. *Alceu*, Rio de Janeiro, n.2, p. 15-35, jan./jun. 2002. Disponível em [http://publicacoes.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n4\\_Rodrigues.pdf](http://publicacoes.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n4_Rodrigues.pdf). Acesso em 14/04/2012.

SILVA, A. C. **O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

SAÚTE, N. “Mia Couto: Escrevo por mãos de outros”. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em 13/08/1991, p. 10.



## **DESALIAÇÃO COLONIAL PELO ATO DE VIOLÊNCIA EM “JUDAS ASVERO” DE EUCLIDES DA CUNHA**

Josué Gomes Vieira (PPGSCA-UFAM)

319

### **RESUMO**

A narrativa “Judas Asvero” escrita por Euclides da Cunha e publicada em 1909 em “À Margem da História”. Resgata a estranheza de uma tarefa lúdica: a preparação simbólica e social de um “sacrifício humano”, o ritual da “Malhação de Judas”. Na visão do narrador, a confecção e sacrifício do boneco pelos seringueiros possui o poder de reevocar um horror supostamente familiar ligado à rotina empregatícia e sociocultural da comunidade de seringueiros no Alto Purus, como que ali estivesse a semelhança existencial do sertanejo do latex, uma identidade amazônica. “Judas Iscariotes” e “Judas Asveros”, um traidor e um errante são fundidos em uma figura, em que a violência impetrada pelo seringueiro no ato de “Malhar Judas” e depois dispô-lo em uma barca para navegar rio sem fim, representa uma renovação dos votos de cristandade, e, ao mesmo tempo, um instrumento de libertação social; uma ferramenta simbólica de “desalienação colonial”.

**Palavras-Chave:** Amazônia; Cultura; Literatura; Identidade; Alienação.

### **ABSTRACT**

The narrative "Judas Asvero" written by Euclides da Cunha and published in 1909 in "À Margem da História." Rescues the strangeness of a playful task: the symbolic and social preparation of a "human sacrifice", the ritual of the "Workout of Judas." In view of the narrator, the preparation and sacrifice Snowman by rubber has the power to retrace a supposedly familiar horror linked to employment and sociocultural routine seringueiros community in Alto Purus, as if there was the likeness of the sertanejo existential latex, an identity Amazonian. "Judas Iscariot" and "Judas Asveros" a traitor and a wandering are merged into one figure, where violence filed by seringueiro in the act of "Malhar Judas" and then arrange it on a barge to navigate endless river, is a renewal of the vows of christianity, and at the same time an instrument of social liberation; a symbolic tool "colonial alienation".

**Keywords:** Amazon; Culture; Literature; Identity; Alienation.

### **INTRODUÇÃO**

Embebido pela criatividade literária, Euclides da Cunha constrói um relato factual móvel entre a realidade social dos seringueiros, migrantes impulsionados pelas necessidades materiais. Sujeitos que fizeram da extração do latex uma forma de





existência nas matas amazônicas, construíram uma identidade além da mecanicidade exploratória dos seringais.

Circunspecto por elementos ideológicos e folclóricos pertencentes ao imaginário mítico cristão, que entre “Judas”, o traidor retratado pelas passagens bíblicas da Páscoa, indivíduo cuja existência toma apíce no sábado que antecede o festejo da ressurreição de Jesus Cristo. Alheio aos festejos, contudo familiar aos apedrejamentos, disparos de armas, e por outras formas de violência. E “Asvero”, judeu amaldiçoado por Cristo a vagar por regiões até a vinda deste para julgá-lo e levá-lo ao local além de sua penitência.

Euclides da Cunha não poupa “latim” na construção de sua narrativa, seja na forma de apresentar os seringueiros; na confecção do boneco “Judas” para ser malhado; mesmo, nos contornos imprimidos na metáfora da “verossimilhança” ao projetar o seringueiro naquele boneco de preenchido de trapos azedos, em um maltrapilho, em um “Judas”.

Ou, mesmo na maneira como cria o caminho aquático para descida daquele boneco montado numa barca, lembrando quão próximo aquele Judas/Seringueiro com feições de “Asvero” está do Caronte, o barqueiro encarregado de manejar a entrada das almas perdidas ou sem sepultura para o reino de Hades. Sob o pôr-do-sol ao final da narrativa esse boneco se encontrará com outros bonecos montados em barcas semelhantes, amalgamando em uma cena – narrativa de arte literária? Crônica? Relato de Experiência? – uma *identidade*, uma forma de existência construída por elementos de deslealdade, traição, amargura, ressentimento, e por uma eterna busca pelo “quem sou?”.

Sob fortes traços impressionistas, o autor constrói uma narrativa dividida em três eixos: 1) Introdução, quando o narrador monta o ambiente ao qual a trama será desenvolvida, pavimentando caminhos narracionais e ensejos metafóricos sobre a região do Alto Purus, local do seringal. Por seguinte, 2) Descrição, quando o narrador centra a história na forma com que o “Judas” de trapos é criado pelo seringueiro e com qual intensão o boneco vai ser sacrificado. Nesta etapa verifica-se elementos de intelecção do narrador, por suas observações, às vezes moralizantes sobre os esquemas societários da comunidade do seringal, quando tenta enquadrar aquele “pré-rito” dentro do microcosmo amazônico do seringal, como um o *único* momento de *libertação* do processo alienador pelo ato de violência encontrado pelo sertanejo para sobrepor sua identidade na natureza em sua volta.

O terceiro momento, é a celebração do rito da “Malhação de Judas” em si, corresponde à descrição dos tipos de violência perpetradas no amontoado de panos rotos



chamado “Judas”, quando este ainda em terra. É, também, a passagem metamorffica de “Judas” em “Asvero”, o molambo expectorando pedaços de pano, assentado sob suas *vísceras* numa barca para descer o rio, com a finalidade de partilha simbólica da violência com outras comunidades ao longo do caminho das águas percorrido por aquela barca. Um momento em que as formas de violência são *hostias* em uma *comunhão*; um “eis o misterio da fé” barbárico.

## 1 “JUDAS ASVERO”: UMA LEITURA DOS SEUS SIMBOLISMOS CULTURAIS

Segundo Francisco Foot Hardman (2009) em seu estudo sobre a relação de Euclides da Cunha com a Amazônia do início do século XX, afirma que os elementos da mitologia cristã ao serem revalidados por aquela celebração seringueira do “Sábado de Aleluia” funcionam como “fundação” e “argumento” para a personificação metamórfica do seringueiro em “Judas Asvero” (traidor/errante), cuja sociedade é “hibridizada” entre a necessidade material e o imprevisto existencial.

Tendo a lição de Hardman, a priori, o narrador de “Judas Asvero” inicia o texto argumentando a importância do “Sábado de Aleluia” para o seringueiro do Alto Purus, habitante das matas, de uma Amazônia perfurada pela chaga do misticismo e “bem-vinda” aos *bolsos* do capital estrangeiro. A visão imprimida na entrada da narrativa é de que as celebrações cristãs, como a descrita na narrativa de Euclides da Cunha, possui um timbre de redenção, contemplação do Firmamento, passando pelo sacrifício até a salvação da alma.

“No sábado de aleluia os seringueiros do Alto Purus desforram-se de seus dias tristes. É um desafogo. Ante a concepção rudimentar da vida santificam-se-lhes, nesse dia, todas as maldades. Acreditam numa sanção litúrgica aos máximos deslizes” (CUNHA, 2003, p. 26). O trecho comprova a tese do narrador, de que os elementos míticos cristãos possuem funções singulares que vão desde a contemplação à salvação. E, ratifica a leitura de Hardman sobre o significado dos ritos religiosos para o homem amazônida.

Expressões como “desforram-se de seus dias tristes”; “santificam-se-lhes”; “Acreditam numa sanção litúrgica, são formas discursivas construídas com a finalidade de exaltar e validar a função do rito de “Malhação de Judas” como uma das formas de redenção e renovação dos votos de justificação àquele que traiu Jesus Cristo na celebração do “Sábado de Aleluia”. Assim, a violência renova a aliança dos seringueiros



com o Cristianismo; promovem a santificação, já que o retorno existencial pela prática do rito é o perdão, comungado por todos da comunidade.

O “maravilhoso” ocupa um lugar dentro da libertação de uma comunidade rural proscrita. Analisada sempre do ponto de vista de um intelectual inspirado nas lições do cientificismo europeu da segunda metade do século XIX. A libertação pela dor assume papel de ligação entre os binômios crime/castigo e pecado/redenção, pois para o narrador a celebração que antecede a Páscoa é o momento ideal para o seringueiro “vingar-se” de sua existência malogra, sufocar suas lastimas, “trocar de pele”, procurar renovar seus contratos com o céu e o inferno.

Contratos reiterados pelo narrador por uma recordação próxima, por uma historicidade do rito que se manifesta no presente, trazendo um fato pretérito para o enredo coetâneo dos seringueiros, demonstrando que o rito de “Malhação de Judas” não é uma prática específica de uma sociedade, de um único tempo e seus sujeitos, mas uma construção ideológica perene, atemporal e didática, pois “caindo um grande silêncio misterioso sobre as cidades, as vilas e os sertões profundos onde as gentes entristecidas se associam à magoa de Deus” (CUNHA, 2003, p.118), o seringueiro do Alto Purus reforça os contornos dessas “gentes entristecidas” fazendo-se de um só corpo judaico-cristão “(...) que nas paragens nativas, durante aquela quadra fúnebre, se retraem todas as atividades (...) e que as luzes agonizam nos círios bruxuleantes e as vozes se amortecem nas rezas e nos retiros” (CUNHA, 2003, p. 118).

A formação deste único corpo ritualístico, de um justiceiro impulsionado pela ideologia cristã e pronto a demonstrar a força divina por paus, pedras, tiros de armas de fogo, facas, socos, chutes. Alonga a extensão do pátio divino da Semana Santa, que pela renovação histórica o imaginário social ocidental rejuvenesce, materializa-se em uma linguagem, em um papel social e em determinadas transformações sociais, constituindo uma política de caráter individual, que ao longo do interlúdio até a próxima “Semana Santa” a força divina perdoa os *arrepentidos*, eleva os *bons* e suplanta os *maus*.

O “Sábado de Aleluia” ritualizado por aquela comunidade fixada em uma região distante da urbanidade, cujos papéis sociais são delimitados pelas relações de labor extrativista da “hevea brasiliensis”, por crenças tradicionais e por uma cultura mítica baseada no catolicismo cristão. Possui uma função social ancorada nas imagens férteis do imaginário que se espraia no *modus operandi* das renovações de uma fé



cambaleante pelas idiossincrasias existenciais impostas pelo território amazônico, em que celebrações religiosas assumem o sentido material dos caminhos que levam à Deus, abrem portas para uma fuga, para um conforto da alma, um modo de afago limitado na distância, mas próximo, qual as necessidades diárias da vida.

Essa materialização dos caminhos divinos como manifesto de uma fuga existencial, que supera as dificuldades de uma vida isolada, geograficamente deslocada do mundo urbano e civilizado. Dá a ritualização daquele sábado sentido sócio-simbólico baseado em trações culturais partilhados pelo senso de pertencimento àquela comunidade, conferindo ao domínio místico singularidade representativa da cultura e da identidade do interior da Amazônia, de paragens distantes e diferentes do urbano industrial, onde a “hora-relógio” é uma informação, e a vivência é tocada pelo “tempo-natureza”, na qual o imaginário judaico-cristão tem sua renovação pelo expurgo do boneco de trapos.

Nesse sentido, o ensaio “Judas Asvero” relata a conquista e a santificação dos seringueiros, acostumados com a lida do trabalho extrativista, sem hábito frequente de assistir uma missa, torna a “Malhação de Judas” momento de depuração das almas e do perdão comunitário pela condição social. E, esse momento, começa com a confecção do boneco e termina com o pôr-do-sol a frente de uma barca com aquele corpo de tecidos esfarrapados, restos de um “viver”, formando a silhueta de “Asvero”, o errante.

Segundo Stuart Hall o processo de formação da identidade possui lógica baseada no preenchimento do:

(...) espaço entre o interior e o exterior – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato que projetamos a nós próprios nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os partes de nós, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica sutura) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2007, p. 11-12)

Pensar na celebração do “Sábado de Aleleuia” descrita por Euclides da Cunha em “Judas Asvero”, refletir sobre a máxima existencial alçada pelo seringueiro na busca de um perdão divino por suas “desventuras”, é observar o entrelaçamento entre cultura e identidade local no cruzamento util e material da cultura cristã, já que a internalização do sistema imagético da cultura judaica-cristã da “Semana Santa” atinge ápice na



comunidade quando das manifestações de violência para com o molambo, com o único fim de tornarem-se “reciprocamente mais unificados e predizíveis”.

Está reciprocidade comunitária materializada inicialmente na confecção do boneco, em que a busca da perfeição de retratar uma imagem degradada, buliçosa, lampeira, maldosa é levada à seriedade por uma meticulosidade laboral que torna aquele desenho de trapos identidade cartática do seringueiro.

E principia, às voltas com a figura disforme: salienta-lhe e afeiçoa-lhe o nariz; reprofunda-lhe as órbitas, esbate-lhe a fronte; acentua-lhe os zigomas; aguça-lhe o queixo, numa massagem cuidadosa e lenta; pinta-lhe as sobrancelhas, e abre-lhe com dois riscos demorados, pacientemente, os olhos, em geral tristes e cheios de um olhar misterioso; desenha-lhe a boca, sombreada de um bigode ralo, de guias decaídas aos cantos. Veste-lhe, depois, umas calças e uma camisa de algodão, ainda servíves; calça-lhes umas botas velhas, cambadas.

(...)

Repentinamente o bronco estatutário tem um gesto mais comovedor do que o parla! Ansiosíssimo de Miguel Angelo; arranca o seu próprio sombreiro; atira-o à cabeça de Judas; e os filhinhos todos recuam, num grito, vendo retratar-se na figura desengonçada e sinistra de seu próprio pai (CUNHA, 2003, p. 121-122)

Criador e criatura se assemelham, encaram-se na forma e na História, um feito para redimir os pecados e o outro: pecador proscrito diante da revisão de sua conduta. Impetra pouco a pouco a degradação do boneco feito de trapos, pedaços de roupas, uniformes, trajes que um dia tiveram sua função de “proteção”, “trabalho” e “galanteio” na vida daqueles extrativistas.

Agora de posse de vários tipos de armas os seringueiros vestem o capuz de algoz do seu anonimato e de sua condição malograda pelo enfrentamento selvático nas paragens da mata fechada, sufocante, medida pelo tempo natural. Lá, em um distante “próximo” aqueles senhores de frente para o boneco sintetizam suas angustias, onde do *nada natural*, dos refugos da civilidade desbravou, cultivou, extraiu e alimentou o *tudo comercial* das praças mercantis urbanas de uma modernidade contemporânea.

O processo catártico isonômico “seringueiro/boneco” se completa pela sujeição do molambo a um caminho aquático a ser trilhado pelo “Judas” que a partir desse momento se torna “Asvero”, representação do sapateiro amaldiçoado por Jesus Cristo a vagar pela terra até o retorno do Salvador. A assimilação do boneco “Judas” à “Asvero” dentro da narrativa



na passagem do vagar fluvial do boneco revela uma ritualização metafórica da migração sertaneja para a Região Amazônica.

Migração daqueles seringueiros estabelecidos no Alto Purus que às margens do rio esperam a barca rumar direção a um finito aquaviário para manifestar o catálogo barbárico no andrajo. Configurando não apenas a renovação dos votos de cristandade e perdão pelos pecados terrenos, mas, também, uma forma de libertação social da condição social àquelas estalagens: de seringueiro.

O êxtase comunitário da bestialidade barbárica, cujo fim é quebrar os grilhões da alienação social imposta pelo isolado universo amazônico, configura a metáfora dos improvisos e impulsos humanos pela manutenção da existência. Na verdade a disposição do “Judas” na barca e empurrado para vagar pelas curvas flumíneas feito “Asvero” vagando pelas cidades, desertos, vilas, na espera infinita pela redenção, possui elementos de uma purga sociocultural do que apenas uma extensão regionalizada da celebração cristã do “Sábado de Aleluia”, representando uma forma de “descolonização” pelo ato de violência, estando muito próximo dos escritos de Franz Fanon (1925-1961) sobre o uso da força no processo de libertação do povo africano.

## **2 MALHANDO “JUDAS” E FAZENDO “ASVERO” PARA SE LIBERTAR**

Para compreender o rito da “Malhação de Judas” no Alto Purus descrita por Euclides da Cunha, onde duas figuras do folclore cristão se metamorfoseiam em uma perspectiva ideológica de renovação do contrato com a cristandade, perdão dos pecados terrenos e superação dos elementos de alienação existencial pelo ato de violência, configura um processo de “descolonização”. Assim, encontramos aporte literário nos estudos sobre o “colonialismo africano” e do “pós-colonialismo”, na qual o emblema ideológico destas bandeiras encontra-se nos escritos de Franz Fanon (1925-1961).

“Pele Negra, Máscara Branca” (1952) e “Os Condenados da Terra” (1968), ensaios fundantes de um novo pensamento social africano, o “pensamento anticolonial africano”, ao qual aprofunda os estudos sobre as alienações geradas pelo colonialismo e como elas servem de operação cultural colonial.

Nessas obras, o conceito de “alienação” tratados por Hegel e posteriormente por Marx é tratado como instrumento social de suplantação da cultura local do colonizado,



utilizado, naquele momento pelos franceses, nos argelinos. Por exemplo, Fanon chama atenção em “Pele Negra, Máscara Branca”, a forma com que os “colonizadores europeus” criam mecanismos discursivos e persuasórios da “inferioridade identitária”, impondo culturalmente o pensamento de que o nativo está abaixo do colonizador branco. Neste contexto, a materialidade de posturas comportamentais de “aversão”, “desconfiança”, “racismo” materializava o processo de inferiorização na sociedade africana.

Os efeitos psicológicos dessa “inferioridade” imposta tornava o nativo africano enfraquecido e desmotivado perante o estrangeiro, possibilitando o aumento da dominação cultural e a imposição de novos produtos, e “modos de vida” fundados na cultura do colonizador branco, que pudesse reverter a distinção entre “metropolitanos” e “colonizados”. O pensamento social presente nas obras de Franz Fanon reflete uma sociedade francesa da colônia, metaforicamente, como uma grande “produtora de comportamentos” alienantes e ao mesmo tempo glorificantes, porque produzia a “mazela da identidade” e, por outro lado, “as glórias da brancura”. Até mesmo o senso de nacionalismo do povo argelino era relegado, preterido e sujeitado em favor de um pensamento nobre, elitista, seletivo, valorizado na meritocracia capital de posses e comportamentos de distinção.

Não importa para o colonizador quem é realmente o colonizado. Está mistificação condiz com as demandas coloniais; nada mais válido do que colonizar um povo “preguiçoso”, que “não produz nada em suas terras”. A visão do colonizador pioneiro, sempre altivo e com uma pá na mão, com o olhar perdido no horizonte, pensando no progresso e no futuro, é a antítese do colonizado. A ideologia colonial procura sempre deslegitimar a história do colonizado, busca apagar sua memória. A escola é um dos centros de reprodução desta ideologia. Os heróis são os da Metrópole, os sábios e pensadores também, a divisão da história é o quadripartismo francês.

A partir desse dilema Franz Fanon (1952; 1968) funda um novo pensamento colonial sobre a identidade. O psiquiatra aponta algumas saídas para tais situações. Inicialmente o colonizado/negro busca fugir dos estereótipos construídos na sociedade colonial. A primeira saída é a da assimilação, ou seja, “mudar de pele”, tornar-se europeu; a segunda é a “revolta aberta” contra o colonizador, revolta que pode transformar-se em “revolução”. Entre estes três momentos, existe a criação de uma “contramitologia”, um “racismo às avessas” por parte do colonizado, que, apesar de



ainda estar inserido dentro do contexto colonial, apesar de pertencer a um movimento de negação, torna-se dialeticamente afirmação da identidade em construção.

Na sua tentativa de fugir do estereótipo colonizado, ele deve encontrar um modelo que lhe serve de exemplo, um “modelo tentador e muito próximo a ele (...) precisamente o do colonizador. (...) A primeira ambição do colonizado será a de igualar-se a esse modelo prestigioso, de parecer-se com ele até nele desaparecer” (FANON, 2008, p. 112)

Preferindo a violência como única forma de mudança, Franz Fanon entende que as formas de violência impetradas no processo e no agente promotor da colonização são as únicas formas validas para desmistificar a suposta inferioridade perante ao colonizador europeu. Fanon entende que a “revolta violenta” condiz com os prenúncios de mudança é por está “revolução” que o “inferiorizado” devolve para os braços do “superestimado” a mesma violência intrínseca na realidade colonial, já que os atos de violência derrubam princípios e superioridades, expropriad o senso de pertencimento arraigado à cultura do dominador

Trazendo esses preceitos para dentro de um dialogo com o texto “Judas Asvero” de Euclides da Cunha, nota-se que os mesmos elementos do cotidiano e da forma de pertencimento identitário combatido pela Revolução Argelina, e que serviram de matéria argumentativa para Franz Fanon (1952; 1968). Estão de forma explicita no texto de Euclides da Cunha.

Quando naquele “Sábado de Aleluia” no Alto Purus, o cotidiano comunitário dos seringueiros exalam violência a todo momento. Seja na confecção do boneco para o sacrifício, seja na “carnavalização” por trapos do boneco “Judas”, diluindo um racismo paternalista português. Os poros daquele rito cristão no meio da mata estão entupidos de “violens”.

Certas cenas de “Judas Asvero” a violência parece velada, em outras explicita, mas sempre presente naquele contexto comunitário colonial. A devolução da violência para o colonizador cristão confere ao colonizado/seringueiro a recuperação de sua dignidade, tornando a “Malhação de Judas” uma “contra violência” imposta ao colonizador branco.

Por que quando as formas de violência tornam-se explícitas na sociedade colonial, elas revelam ao colonizado a verdadeira face dos movimentos colonialistas, no ensaio de Euclides da Cunha, revelam os fundamentos das instituições de poder na Região Amazônica, “desalienando” os indivíduos sujeitos a ela, desmistificando as ilusões fundadas nas superestruturas colonialistas do Catolicismo na Amazônia.





Uma vez que, em “Judas Asvero”, vê-se a condição do seringueiro como colonizado, sujeito às mudanças econômicas e sociais, anônimo das matas, preso a um sistema mítico de expressão religiosa e existencial, na qual o boneco “Judas” assume a didática de um caminho que leva à Deus e conseqüente ao perdão, mas que ao final da narrativa é transformado em “Asvero”.

Figura mítica do universo judaico-cristão, que em um passe “maravilhoso” o seringueiro vê-se na pele de “errante”. E, impulsionado pelo perdão divino estende as formas de violência, antes perpetrada no “Judas” como renovação dos votos de cristandade, agora cada bala, cada pedra, arremesso de paus, escrutínios, gritos, xingamentos não são mais do ritual de “Malhação de Judas”, mas sim movimentos de um espetáculo a parte, cujo fim é libertar-se da “alienação colonial” imposta pela rotina extrativista da “balata” no Alto Purus.

Libertar-se da condição de seringueiro, errante impulsionado pelas necessidades básicas de manutenção da vida. Fi-lo transeunte fluvial, fantasma deixado no seringal, o boneco montado na barca, qual “espelho”, reflete todos que ali estão na margem impetrando a violência nele que desce o rio. Congregam uma dessas sensações e com ímpeto de fúria procuram rasgar, mesmo que simbolicamente, seus contratos morais com suas condições de vida naquele seringal no Alto Purus.

Agressão a si mesmo, “cortar a própria carne” para não ter o corpo contaminado, o processo de verossimilhança catártica imposta pelo boneco, o seringueiro vê-se a si na figura do malogro desenho de trapos é o dispositivo central que desperta a identificação de sua condição de sujeição análoga a escravo, as engrenagens da dominação parecem-lhe mais clarificadas quando a partir de seus trapos o esclarecimento surge e desperta a aversão pela sua vida de descaminhos levada no meio da mata amazônica.

“A expressão de uma realidade dolorosa” é apresentada pelo narrador como uma vida de servidão na mata, pautada pela exploração do trabalho braçal na extração dos produtos da floresta. Esta realidade é apresentada por Euclides logo no início do seu texto como uma “ambição maldita” que precisa ser punida

O narrador possibilita um intercambio com os escritos sobre “desalienação colonial” proposto por Franz Fanon e seus contemporâneos debatiam no início da década de 50 do século XX. Sendo, válido ler o texto euclidiano a partir dos princípios ideológicos e discursivos do conceito de “descolonização” apresentado por Fanon, por



que certos elementos de força impetrados pelos seringueiros através das ações de violência toam o senso de libertação dos processos exploratórios impostos a eles pela economia do látex.

A imagem construída por Euclides da Cunha retrata bem permissividade da violência anticolonial, defendida por Franz Fanon, não como um ato insano que só macula a sociedade, mas como uma ferramenta para resolução de conflitos, pois a violência não é algo exógeno à sociedade colonial, é elemento cotidiano, presente nas relações sociais entre colonizador e colonizado, neste caso entre os donos dos seringais e os seringueiros, alijados de seus direitos, sob a tutela paternalista da exploração laboral da mão-de-obra.

Devolver esta “violência” penetrante no cotidiano em formas de simbolismos é uma forma de libertação das formas de alienação ao qual os seringueiros dentro daquela comunidade no Alto Purus estão submetidos e reproduzem como linguagem de “ordem” e “pertencimento”. “Judas” redime o proscrito; enquanto “Asvero”, feito “espelho solitário”, liberta simbolicamente os grilhões da exploração laborativa ao qual o sertanejo do látex está submetido.

## CONCLUSÃO

A partir das simbologias culturais e folclóricas presentes no texto, observa-se a construção de um relato inquietante, cuja intensidade dramática é culminada na comemoração dos seringueiros pelo “Sábado de Aleluia”, festa que antecede a Páscoa. Na intensão de resgatar a estranheza de uma tarefa lúdica da preparação do boneco “Judas” para ser “malhado”.

O narrador imprime em seu relato o poder do sertanejo de reevocar um drama supostamente familiar, neste caso, a traição de Judas com Jesus Cristo que culminou na crucificação deste último; assim, em semelhança, como o traficante de mão-de-obra barata e famélica, localizado a beira das estradas, cantou serenamente as riquezas dos confins amazônicos para aqueles homens e mulheres que agora celebram “Sábado de Aleluia” para se redimir e se libertar.

O boneco “Judas” feito semelhança ao seringueiro precisa ser violentado de várias formas para ter sua traição exterminada pela força divina canalizada pelo “modus operandis” encontrado pelos seringueiros. Tendo seus pecados perdoados, os



seringueiros precisam simbolicamente quebrar os grilhões de escravidão, precisam tornar aquele “Judas” um errante, um andarilho da fome, que feito análogo de vida, precisava caminhar. E, assim o boneco assentado numa barca é feito “Asvero”, o errante, que assim como “Judas”, o traidor, precisa de castigos para purgar suas desventuras e insucessos, precisava sublimar pela dor, onde a violência seria ferramenta útil para a solução simbólica de sua condição.

330

Nesse “eis o mistério da fé” macabro no meio da floresta amazônica os caminhos que levam a Deus, são os mesmos que libertam, tornam as condições mais amenas para uma vida digna, pois a permissividade coletiva pela violência: sublima, eleva os “bons” e pune os “maus” perante Deus e a vida. Por isso, o texto “Judas Asvero” possui uma forte atemporalidade sobre as condições existenciais do homem amazônida, seus processos de pertencimento comunitário, e principalmente, das formas de ser na vida e de liberdade identitária. “Judas Asvero”, possuindo uma estrutura narrativa de arte literária pontua uma realidade perene e múltipla, onde conteúdos religiosos, trabalhistas e comportamentais formam e transformam a vida na Amazônia.

## REFERÊNCIAS

- CUNHA, Euclides da. **Amazônia: um paraíso perdido**. Manaus: Editora VALER, 2003.
- FANON, Franz. **Pele negra, máscara branca**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2008.
- FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Fator, 1968.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Trad. Guacira Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2007.
- HARDMAN, Francisco Foot. **A vingança da hiléia: a Amazônia e a literatura moderna**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.



## **PASSOS INSÓLITOS NAS TRILHAS DO REALISMO ANIMISTA: UMA LEITURA DE A CONFISSÃO DA LEOA, DE MIA COUTO**

Karina Lobo Magalhães Castro (PPGL-UFAM)  
Lileana Mourão Franco de Sá (DLLE-PPGL-UFAM)

331

### **RESUMO**

Este artigo propõe uma reflexão acerca do percurso do insólito na obra *A Confissão da Leoa*, do escritor moçambicano Mia Couto, tomando como caminho o realismo animista – expressão cunhada, porém não teorizada, pelo escritor angolano, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, mais conhecido pelo pseudônimo de Pepetela, com o intuito de alinhar a literatura produzida em África à sua realidade, subvertendo assim, a realidade eurocêntrica. O animismo, segundo Freud, é, em sentido restrito, uma doutrina de almas e, no sentido mais amplo, uma doutrina de seres espirituais em real, ou seja, refere-se ao caráter anímico das coisas e dos seres em geral. Dessa forma, considerando que o realismo animista refere-se à coexistência do sólito e do insólito tão comum à cultura africana, ainda que o termo não esteja em voga no que se refere aos estudos teóricos sobre o Fantástico, procura-se nortear por tais caminhos, através dos estudos de Todorov, Ceserani, Chiampi, Freud, Garcia, entre outros, uma leitura do romance em questão para encontrar na construção textual miacoutiana as veredas insólitas de uma África real.

**Palavras-Chave:** Insólito; Realismo Animista; *A Confissão da Leoa*; Mia Couto

### **ABSTRACT**

This paper proposes a reflection on the work path *Unusual Confession of Leone*, the Mozambican writer Mia Couto, taking as a way the animist realism - expression coined, but not theorized by Angolan writer Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, better known by the pseudonym Pepetela, in order to align the literature produced in Africa to their reality, thereby subverting the Eurocentric reality. Animism, according to Freud, is, strictly speaking, a doctrine of souls and, in the broadest sense, a doctrine of spiritual beings in real, is, refers to the psychic character of things and beings in general. Thus, considering that the animist realism refers to the coexistence of solito and unusual as common to African culture, even though the term is not in vogue when it comes to theoretical studies on the Fantastic, seeks to govern by such paths through the studies of Todorov, Ceserani, Chiampi, Freud, Garcia, among others, a reading of the novel in question to find the textual construction miacoutiana the unusual paths of real Africa.

**Keywords:** Unusual; Animist Realism; *The Confession of Leone*; Mia Couto

### **INTRODUÇÃO**

Hoje eu sei: África rouba-nos o ser. E nos vaza de maneira inversa:  
Enchendo-nos a alma. (Mia Couto)

Em Moçambique, os caminhos traçados pela história deixaram rastros que ainda hoje projetam a imagem deste país. Durante mais de cinco séculos de domínio



português, as relações dualistas entre colonizador e colonizado foram se intensificando de forma hierárquica em que os próprios africanos foram subjulgados nas relações antitéticas e marginalizadoras como: “branco e preto”, “oralidade e escrita”, “superstição e religião”, etc., assim, ficaram cada vez mais evidentes as diversas opressões sofridas pelo povo moçambicano e de África em geral. Tal caracterização, segundo Cabaço (2007), acontece de certo modo que o colonizador, dotado de uma postura racista, se autodefine como ser superior, isolando assim não só a raça do homem africano, mas principalmente o seu próprio existir. As visões eurocêntrica e racista interpenetraram-se no seio dos países colonizados, deixando evidente a subtração da essência africana e a legitimação do ser europeu como superior. Da mesma forma, ao olharmos a literatura, podemos observar o fator crucial que demarcou o território da escrita Moçambicana: a relação dúbia entre oralidade, no que se concerne à subjetividade tradicional africana, e a escrita, relacionada à modernidade colonial. Tal relação por vezes se dá de forma nada pacífica, porém, em outros casos, como se observa na escrita de Mia Couto, o escritor tenta “‘hibridizá-la’ através da recriação sintática e lexical e de recombinações linguísticas, provenientes, por vezes, mas nem sempre, de mais do que uma língua”, (LEITE, 2012, p. 36)

Levando em conta a escrita miacoutiana, que é o objeto desta análise, sendo o autor “um ser de fronteira”, que confronta e, simultaneamente, apazigua as relações entre Portugal e África, oralidade e escrita, podemos também observar em seu percurso a linha tênue e harmônica que entrelaça a tradição rural moçambicana, e seus valores ligados ao mito, e o mundo urbano deixado pela colonização com as cicatrizes encarnadas da fria racionalidade e dos acontecimentos da guerra. Tal relação ambivalente, de acordo com Leite (2012), evidencia a tentativa de “recuperar a mundividência mítica, as marcas culturais da oralidade da sociedade tradicional, o onirismo e a simbólica a ela ligadas, numa palavra, a relação empática entre o homem, a natureza e a comunidade.” (LEITE, 2012, p. 41) Por tais motivos é que podemos considerar a literatura miacoutiana como um terreno fértil para a germinação do insólito, onde a ficção caminha no limiar dos mundos real e fantástico, como que numa tentativa de reinventar as fronteiras que antes os separavam.

No romance *A Confissão da Leoa* o autor retrata a história da aldeia de Kulumani, localizada no norte de Moçambique, onde leões da savana passam a atacar



peessoas, principalmente mulheres. Após o alerta ser espalhado pelo país, o caçador Arcanjo Baleiro é enviado para dar cabo das feras, porém, ao chegar à aldeia, se depara com algo muito mais complexo que uma simples caçada. Daí por diante a trama se desenvolve num misto de fatos, lendas e mitos em que uma teia enigmática se forma dando vazão a acontecimentos insólitos. Narrado em primeira pessoa, a trama se desenvolve através dos escritos de dois narradores que se alternam, ou seja, sob dois prismas: o ‘Diário do caçador’, escrito por Arcanjo Baleiro e a ‘Versão de Mariamar’, habitante da aldeia de Kulumani. A partir de então Mia Couto nos apresenta África entre a realidade das duras marcas deixadas pela colonização e pela guerra e o insólito telúrico relativo à cultura tradicional africana.

Sendo o insólito “um aspecto intrínseco e interno às estratégias de construção narrativa presente na produção ficcional.” (GARCIA, 2013, p. 35), este artigo propõe uma leitura do romance *A Confissão da Leoa*, com o intuito de desvendar os passos insólitos presentes na obra e, para isso, buscou-se como norte os estudos do Realismo Animista. Porém, antes, fez-se necessário enveredar pelos estudos do Fantástico e do Realismo Maravilhoso, estradas que nos levarão a uma melhor compreensão da análise a que este artigo se propõe.

## **1. DO FANTÁSTICO AO REALISMO ANIMISTA: percursos do insólito**

Sendo o mito o cerne da tradição moçambicana, em consonância ao que nos diz o antropólogo Joseph Campbell (1990): “os mitos estão tão intimamente ligados à cultura, a tempo e espaço, que, a menos que os mitos e as metáforas se mantenham vivos, por uma constante recriação através das artes, a vida simplesmente os abandona.” (CAMPBELL, 1990, p. 62), logo, Mia Couto através do reavivamento do mito reconecta o povo moçambicano às suas raízes na tentativa de reconstrução de sua identidade, através de um

(...) processo cultural de onde a literatura moçambicana (aliás como a maioria das literaturas africanas) tem grande parte das suas raízes mergulhadas no mito, verificado no cotidiano e presente na visão religiosa e religadora do homem à terra e ao transcendente.” (LEITE, 2012, p. 46)

Assim, observa-se na narrativa do escritor moçambicano a frequente recorrência do confronto apaziguado entre o passado e o presente, entre mito e história, tornando a o percurso seguido pelo autor um caminho fértil para o crescimento de uma expressão



literária, aos olhos estrangeiros, ligada ao estranho, sobrenatural, extraordinário, incomum, inesperado, incoerente, insólito. Tomando como base este último, visto que a proposta deste artigo é a descrição do percurso insólito no romance *A Confissão da leoa*, de Mia Couto, percorreremos sucintamente pelas veredas insólitas e suas aparições em diversos gêneros literários, como o Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso, de Todorov (2010), o Realismo Maravilhoso, de Chiampi (2008) e, por fim, a corrente – ainda não teorizada plenamente – de Pepetela (1989), o Realismo Animista, que busca a adequação à realidade cultural africana, e que, por tal motivo, foi o caminho escolhido para nortear esta análise.

Para Todorov (2010), o Fantástico aparece diante da ambiguidade gerada na narrativa: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Sendo assim, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2010, p. 30-31) Ou seja, a condição essencial para a existência do Fantástico é a hesitação do leitor diante de um acontecimento sobrenatural. Porém, se este suposto leitor, ao final, decidir acreditar que o acontecimento não passa de mera ilusão dos sentidos, dizemos que a obra se liga ao gênero vizinho, o estranho; se por outro lado, acredita no que vê admitindo que os fenômenos podem ser explicados e aceitos como novas leis da natureza, entra no gênero do maravilhoso. O que podemos perceber, no entanto, é que em dado momento de suas conjecturas, Todorov acaba por cair em contradição quando diz que o fantástico “leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo” (TODOROV, 2010, p. 48), ou seja, de certa forma, de acordo com a crítica de Remo Ceserani (2006),

(...) o discurso de Todorov corria o risco de, a cada momento, reduzir-se a uma mera linha distintiva, a uma divisória: ou se cai de um lado ou se cai de outro, o texto permanece na ambiguidade do fantástico somente durante um tempo da leitura, e depois se resolve ou pelo maravilhoso ou pelo estranho. (CESERANI, 2006, p. 55-56)

Ainda que os estudos de Todorov (2010) tenham gerado, na década de 60, uma grande efervescência nos estudos sobre as manifestações do fantástico nas literaturas produzidas no século XIX, considerando este século o único a representar o gênero, posteriormente, as questões por ele levantadas a respeito da hesitação como condição essencial ao fantástico, assim como sua afirmação em relação à sua temporalidade,



foram contestadas. Remo Ceserani (2006), em seu livro *O Fantástico*, após reconhecer o mérito da pesquisa de Todorov, aponta suas falhas:

O esquema a que recorreu Todorov para a sua definição pode parecer abstrato demais, muito sistemático e ter em si a por demais simplista e hegeliana perfeição de todos os sistemas triádicos; (...) Havia, muito forte, uma tendência a quase não dar espaço real, textual, ao elemento que era o intermédio do fantástico, e a reduzi-lo a um momento quase virtual. (CESERANI, 2006, p. 55)

Tomando como base diversas teorizações sobre o fantástico e suas definições, – com ênfase nos estudos de Lucio Lugnani, Irene Bessièrre e Rosemary Jackson – além de sua própria intervenção teórica, Ceserani considera o fantástico não como um gênero único, mas como um “modo” literário que teve sim suas raízes históricas em alguns gêneros produzidos no século XIX na Europa, mas que pode ser utilizado atemporalmente em obras de diferentes gêneros. Considerando ainda “que a literatura fantástica não pode ser reduzida a uma simples operação retórica e linguística, mas trata-se [...] de algo que tem suas raízes nas mais profundas camadas de significado e toca a vida dos instintos, das paixões humanas, dos sonhos, das aspirações.” (CESERANI, 2006, p. 100).

Outro estudo que deve ser levado em consideração para esta análise, é o de Irlemar Chiampi (2008) sobre o Realismo Maravilhoso – embasado no estudo do teórico Alejo Carpentier – que se vincula ao âmago da literatura hispano-americana, contrapondo-se às correntes europeias e a utilização do termo “mágico-realista” utilizado para designar a arte plástica produzida na Alemanha na década de 20. O termo alemão, no entanto, ao chegar à América Latina, foi traduzido como Realismo Mágico – então o conceito que anteriormente era apenas associado à pintura passou a ser utilizado pela crítica literária latino-americana.

Para Chiampi (2008) o conceito de mágico refere-se a “outra série cultural” e, em contrapartida, a crítica apropria-se do termo “maravilhoso” para melhor designar o que chama de modalidade do discurso, apoiando-se numa definição lexical do termo, que seria o “extraordinário” e “insólito”, i. e., que escapam à ordem comum das coisas e do ser humano. Dessa forma, a crítica, ao subverter a realidade eurocêntrica, apoia-se em um “conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental”. (CHIAMPI, 1980. p. 32) Para Chimapi (2008) a questão do realismo maravilhoso





Envolve um amplo espectro de fatores sócio-psicológicos que caracterizam a situação das culturas periféricas, com as supostas culturas centrais. A noção de diferença, que subjaz à predicação do maravilhoso à realidade americana, traduz certamente a dependência do estereótipo colonial que erigiu e manteve a nossa sujeição, impondo uma estrutura social maniqueísta, de oposições raciais, culturais e religiosas absolutas. Por outro lado, o desejo de capturar as essências mágicas da América conleva uma função desalienante diante da supremacia europeia, quando exalta a americanidade como valor antitético desta e se oferece como possibilidade de superação dialética dos enfoques redutores das culturas aos seus traços ocidentais. A contestação carpentieriana ao surrealismo francês reproduz esse movimento contraditório as relações entre colonizador e o colonizado (CHIAMPI, 2008, p.38-39)

Tomando o Realismo Maravilhoso como rota de fuga da perspectiva europeia, numa tentativa de recuperar a identidade latino-americana não mais traçada pelo eurocentrismo e sim pelo indivíduo que (con)vive sua própria cultura, percebemos a convergência deste com as teorias pós-coloniais, assim como a do Realismo Animista, que, com mesmo propósito do Realismo Maravilhoso, surgiu para subverter os valores da Europa e abrir caminho para uma experiência literária voltada à cultura Africana.

O que se pode perceber é uma clara convergência entre o Realismo Maravilhoso hispano-americano – que apresenta constantes ligações entre Mito e História e comporta uma mítica telúrica fortemente arraigada na cultura e, conseqüentemente, na expressão literária – com o Realismo Animista, proposto, porém não teorizado, pelo escritor angolano Pepetela (1989) em seu romance *Lueji (O nascimento dum Império)*, como podemos perceber no trecho a seguir:

- Aqui não estamos a fazer país nenhum – disse lu.
- A arte não tem o que o fazer, apenas refleti-lo.
- Eu queria era fustigar os dogmas, un, deux, fougé, um, deux, trois, quatre, pile...
- Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista...
- É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado todo é realismo animista, duma ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam. (...) O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista, explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí. (PEPETELA, 1989, p. 451-452)

Para Bella Jozef (1986), a literatura contemporânea opta pelo abandono de uma visão extremamente realista e dá preferência a uma visão mágica e simbólica do mundo,



como uma espécie de metáfora que cria “um cenário de dimensões transcendentais, explorando o reino do subjetivo e do maravilhoso.” (JOZEF, 2006, p. 181), logo podemos considerar que foi sob esse prisma que, assim como o Realismo Maravilhoso, Pepetela cunhou o termo Realismo Animista e assim abriu caminhos para que a literatura africana se tornasse solo fértil para se plantar a semente de uma nova corrente teórica em que se pudesse evidenciar o caráter mítico da cultura africana como uma forma de efetivação da cultura tradicional, mantendo em foco o imaginário ancestral, o sobrenatural e, essencialmente, o animismo. Assim, ao se falar da cultura/literatura africana, é necessário um cuidado ao identificá-la como fantástica ou mágica, pois estes dois referem-se à cultura ocidental, visto que em África o sobrenatural é visto como natural, assim sendo, há uma coexistência pacífica e integradora entre o sólito e insólito, ou seja, “assim como no Real-Maravilhoso, no Real-Animismo o prodígio não substitui o real, ao contrário, convive em harmonia, de maneira que os mirabilia são lidos como realia e vice-versa.” (TRINDADE, 2013, p. 41)

Segundo Freud (2013) o animismo representa um sistema filosófico incluído nas três grandes concepções do universo: a animista (mitológica), a religiosa e a científica, sendo o primeiro, considerado pelo autor, provavelmente o mais criador e o mais lógico, pois explica em sua totalidade a essência do mundo, que, mesmo não sendo considerado uma religião, é ponderado como um alicerce sobre o qual são construídas todas as religiões, sendo que “também é evidente que o mito repousa sobre pressupostos animistas; os detalhes da relação entre mito e animismo, porém, parecem obscuros em pontos essenciais.” (FREUD, 2013, p. 129) Em uma entrevista, Mia Couto, a respeito do animismo, diz o seguinte:

(...) eu não posso compreender a África se não compreender uma coisa que nem tem nome, que é a religião africana, que chamam às vezes de animista. Os próprios africanos também não entendem que têm de procurar esse entendimento do que eles são, das suas dinâmicas atuais, a partir deste entendimento do que é a sua ligação com os deuses.” (COUTO, apud FELINTO, 2002)

Com o animismo sendo um aspecto assumidamente inerente à cultura africana, surgiu uma necessidade de se criar uma teoria a respeito. Atualmente, ainda que já existam apontamentos sobre o Realismo Animista, pode-se dizer que ainda não há uma estrutura conceitual que se possa considerar conclusa. Dentre os principais nomes que enveredaram pelo esse caminho, está o sul-africano Harry Garuba, que afirma que o



animismo não se insere em nenhuma religião particular, no entanto, materializa-se em seres inanimados e em seres da natureza, como árvores, rios, animais, etc.

Partindo da proposta de teorização de Harry Guaruba, Wittman, (2012) diz que

Através de uma concepção animista de realidade e de mundo, as estórias africanas buscam ressignificar os modos de vida dos antepassados e ampliar as possibilidades de significação da relação entre tradição e modernidade. Para o autor esse tipo de escrita subverte as convenções do realismo, e a substituição pelo termo realismo animista aparece ser a maneira mais apropriada de classificar essa narrativa, onde os elementos da cultura tradicional africana coexistem com os elementos modernos. (Wittman, 2012, p. 36)

338

Por tal apropriação desta cultura e sua representação anímica, os autores africanos, seguem preferencialmente a utilização do termo realismo animista em detrimento de outros como realismo mágico, realismo maravilhoso, visto que o primeiro está mais intrinsecamente ligado ao insólito inerente ao imaginário popular africano, como veremos a seguir no romance miacoutiano *A Confissão da Leoa*.

## 2. CONFISSÕES INSÓLITAS

Desde as primeiras linhas de *A Confissão da Leoa*, passeiam pelas letras, seja pela Versão de Mariamar ou pelo Diário do Caçador, inúmeras brincadeiras<sup>1</sup> insólitas arquitetadas poeticamente por Mia Couto. Do capítulo que inaugura a trama até as últimas linhas é recorrente a imagem de homens que se vertem em animais, animais que se humanizam, espíritos, rituais perenes da tradição moçambicana e tudo isso envolto na penumbra da realidade dos moradores da aldeia de Kulumani, emergidos pelas agruras herdadas da guerra.

No primeiro capítulo da trama já é anunciado o caráter mítico do romance onde Mariamar narra uma lenda contada por seu avô:

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. Nesse 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. Todos sabemos, por exemplo, que o céu ainda não está acabado. São as mulheres que, desde há milénios, vão tecendo esse infinito véu. Quando os seus ventres se arredondam, uma porção de céu fica acrescentada. Ao inverso, quando perdem um filho, esse pedaço de firmamento volta a definhar. (COUTO, 2012, p. 13)



A evocação da lenda que inaugura a trama e nos abre caminho para uma visão insólita da realidade, dando espaço para o entendimento acerca do realismo animista, a que nos referimos anteriormente, tão intrinsecamente ligado à cultura africana em que ora se dá vida aos mortos ou morte aos vivos, “Hoje eu sei: colocamos uma lápide sobre os mortos, não é por respeito. É por medo. Temos receio de que regressem. Esse medo, com o tempo, torna-se maior que a saudade.” (COUTO, 2012, p. 14); ora se dá vida a seres inanimados, “Na soleira de nossa porta, a mãe olhou a casa como se a culpasse: tão viva, tão antiga, tão eterna” (COUTO, 2012, p.14) e alma a seres da natureza, bichos, árvores, rios, “Na aldeia, até as plantas tinham garras. Tudo o que é vivo, em Kulumani, está treinado para morder. As aves abocanham o céu, os ramos rasgam as nuvens, a chuva morde a terra, os mortos usam os dentes para se vingarem do destino.” (COUTO, 2012, p. 23)

Para Afonso (2004, *apud* GARCIA, 2013),

Mia Couto, assim como os demais escritores africanos, ‘não pode ignorar a cosmogonia de um continente cujo cotidiano é feito de um saber empírico, abraçando uma outra ordem dominada pelo poder dos espíritos.’ (AFONSO, 2004, p. 350), e a sua literatura ‘desenvolve-se explorando o místico e o maravilhoso que encontramos nos mitos tradicionais africanos’ (AFONSO, 2004, *apud* GARCIA, 2013, p. 23)

Essa “outra ordem dominada pelo poder nos espíritos” a que autor se refere marca as visões insólitas presentes no texto, principalmente presentes na Versão de Mariamar, ora pela aparição da irmã Silência que fora devorada pelo leão, ora pela visão de seu avô falecido Adjiru Kapitamoró, como podemos observar a seguir:

E eu, na solidão do pátio, vou depenando a galinha presa entre meus joelhos. As penas voam embaladas pela errante brisa. De súbito, vejo Silência, em contraluz, recolhendo em suas mãos as flutuantes plumas. Junta as mãos em concha para que nada lhe escape por entre os dedos e oferece-me esse suave novelo. Recolho a dádiva e escuto a familiar voz:

– *Veja, mana: este é meu coração. Os leões não o levaram. Você sabe a quem o entregar.*

(...) Escuto seus passos, céleres, afastando-se enquanto um cacarejar aflito me traz a certeza de que também as aves sentiram a sua presença. Não deram conta que uma delas jazia morta no meu colo. Mas reconheceram o movimento esquivo da falecida visitante. (COUTO, 2012, p. 82-83)

Aparição de Adjiru:



Quando já flutuo entre sonho e vigília, o avô Adjiru comparece perante a mim. Não é uma visão. É ele, o meu avô. Está na varanda, sentado numa esteira. Aquele era seu mais antigo trono.

– *Não quer ir pra dentro?* – pergunto.

– *É aqui na varanda, que se espera* – responde.

Quero tomar a sua mão, ele rejeita. Que outras mãos já o amparavam, explica. Pede-me, então, que o escute. Que eu carecia de saber verdades sobre a minha existência. Inspira fundo, como se soubesse que lhe cabia apenas um instante e depois fala de um jato. (COUTO, 2012, p. 236)

Também na Versão de Mariamar, encontramos o que pode ser, talvez, a mais clara manifestação do insólito na obra, quando é narrado seu padecimento de “insólitos acessos”:

Nesses ataques, segundo testemunhava minha irmã, eu me distanciava de tudo o que era conhecido: andava de gatas, com destreza de quadrúpede, as unhas raspavam as paredes e os olhos revolviam-se sem pausa. Fomes e sedes faziam-me urrar e espumar. Para aplacar as minhas raivas, Silênciosa espalhava pelo chão pratos com comida e tigelas de água. Encurralada num canto, minha irmã, aterrorizada e em prantos, rezava para não mais me ver lambendo água e mordendo os pratos.

– *É um feitiço, só pode ser um feitiço* – suspirava ela. (COUTO, 2012, p. 122)

Como pudemos observar nos trechos citados, a manifestação do insólito é marca recorrente na trama, os seus passos abrem vias que nos levam à melhor compreensão do realismo animista que revela mais claramente o caráter dúbio – mas não conflituoso – intimamente ligado ao imaginário africano: a convivência entre os mortos e os vivos, do sobrenatural com o natural, do homem com a natureza e assim por diante. Esse limiar, de acordo com os preceitos de Garcia acerca do insólito,

(...) se dá de forma espontânea, sem estremecimento do real. É, antes de ser estranha, algo esperado e comum para a realidade maravilhosa. E assim, o ôntico e o ontológico acabam equacionados de maneira que a interface do universo apresentado seja uma narrativa na qual aquilo de matriz real seja percebido como complemento, se não extensão, do não-real ou mesmo do sobrenatural, onde sólido e insólito se completam, se fundem e, mesmo, se confundem. (GARCIA, p. 16 – 17)

Dessa forma podemos dizer que a interseção entre as vias do sólido e do insólito marcam toda a narrativa de *A Confissão da Leoa* através dos pontos de vistas das personagens do romance. Assim sendo, é a partir dessas irrupções insólitas que traçam o caminho do real animista que se pode identificar a característica telúrica da literatura africana, como marca da tradição de um povo que acredita que “quanto mais vazia a



vida, mais ela é habitada por aqueles que já foram: os exilados, os loucos, os falecidos.” (COUTO, 2012, p. 46). Povo este que precisa pôr alma nos seres – que já não a tem ou naqueles que nunca a tiveram – para não se esquecer de sua própria humanidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo o insólito marca comum a diversos gêneros ou vertentes literárias como o Fantástico, o Maravilhoso, o Estranho, o Realismo Maravilhoso, o Realismo Animista, entre outros, podemos considerar que ele possibilita-nos trilhar por inúmeras veredas de significação de um mundo real, lógico, sem, contudo, desmerecer ou ignorar as representações de um mundo (pseudo)imaginário ou ilógico.

Os passos marcados do insólito na narrativa nos revelam um mundo que não se submete a limites de uma única realidade, abrindo-nos as vias do imaginário-real calcado na representação mítico-telúrica arraigada da cultura africana. Num cenário onírico, as personagens que narram a trama nos dão o vislumbre da transcendência, onde o mundo visível e o mundo invisível se (con)fundem naturalmente. O insólito intrínseco aos leões e leas, às mulheres e aos homens, vivos ou mortos, de Kulumani nos leva a uma compreensão mais íntima de África, de seu povo que ainda carregam na alma as feridas deixadas pela guerra.

Em *A Confissão da Leoa* adentramos Moçambique, mais precisamente numa pequena aldeia que se localiza ao norte, e através das palavras “inventadas” de Mia Couto nos deparamos com uma história real de pessoas devastadas, mulheres reduzidas a não existência, podemos quase tocar o horror vivido – ou proporcionado – por cada personagem, mas acima de tudo vivenciamos uma realidade transcendente povoada por seres e bichos humanos, espíritos, sonhos, deuses e deusas, lendas, rituais míticos, mas acima de tudo, passamos a conhecer não só o segredo confesso da leoa, mas um segredo secularmente guardado: a identidade de África.

## REFERÊNCIAS

CABAÇO, José Luis de O. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação.** 2007. 475 f. Tese (Doutorado Programa de Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito** / Joseph Campbell, com Bill Moyers; org. Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés – São Paulo: Palas Athena, 1990.



CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. – Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 2012.

COUTO, Mia. **O Gato e o novelo**. Entrevista a José E. Agualusa. JL,. Lisboa, 8/10/1997.

\_\_\_\_\_. **A Confissão da Leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FELINTO, Marilene. **Mia Couto e o Exercício da Humanidade**. Entrevista disponível em: <http://www.macua.org/miacouto/MiaCoutoexerciciodahumildade.htm> Acesso em 17 de maio de 2014.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013

GARCIA, Flávio. **Discursos fantásticos em Mia Couto** – mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2013.

\_\_\_\_\_. **O insólito na narrativa ficcional**: questões de gênero literário - o Maravilhoso e o Fantástico. Disponível em: [www.flaviogarcia.pro.br/textos/doc/o\\_insolito\\_na\\_narrativa\\_ficcional](http://www.flaviogarcia.pro.br/textos/doc/o_insolito_na_narrativa_ficcional). Acesso em 20 de maio de 2014.

JOZEF, Bella. **A Máscara e o Enigma**: a modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1986.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais**: estudos sobre as literaturas africanas. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

PEPETELA. **Lueji**. (O Nascimento dum Império). Porto: União dos Escritores Angolanos, 1989.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TRINDADE JR, João Olinto. **No Coração da Tempestade: irrupções insólitas em Vinte e zinco, de MiaCouto**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

WITTMANN, Tábita. **O realismo animista presente nos contos africanos**. (Angola, Moçambique e Cabo-Verde) 2012. 172 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de pós-graduação em Letras pela Universidade federal do Rio Grande do Sul, 2012.



## NOTAS SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DE MANOEL DE BARROS

Keyla Cirqueira Cardoso Nunes (PPGL-UFAM)

### RESUMO

343

No *Livro sobre nada*, Manoel de Barros escreve: "Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira". É na busca da verdade da poética manoelina que nos empreendemos ao estudo da produção do autor com o intento de observar qual a estratégia utilizada pelo poeta para engendrar seu discurso literário. Discurso do qual, geralmente, captura e transfigura em poesia motivos, situações e utensílios inúteis e desprezados aos olhos comuns. Partindo dessa premissa, este artigo se propõe a apresentar algumas pesquisas que compõe a fortuna crítica de Manoel de Barros, tendo como ponto fulcral uma das críticas mais completas já realizadas acerca da obra de Manoel de Barros, o livro de Pe. Afonso de Castro, intitulado *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância* (1991). Dentre outros autores, também mobilizaremos a pesquisa de Miguel Sanches Neto sob o título *Achados do chão* (1997) para testificar o descompasso entre o início da produção manoelina e o seu reconhecimento pela crítica nacional.

**Palavras-Chave:** Manoel de Barros. Poesia. Literatura. Crítica.

### ABSTRACT

In the book about nothing, Manoel de Barros writes: "There are many serious ways of saying nothing, but only poetry is true." It is the pursuit of truth poetic Manoelina we undertake the study of the production of the author with the intent to observe what strategy used by the poet to engender his literary discourse. Speaking of which, generally, capture and transformed into poetry motives, situations and useless utensils and despised the ordinary eyes. From this premise, this article proposes to present some research that makes up the critical fortune of Manoel de Barros, with the focal point of the most comprehensive ever undertaken on the critical work of Manoel de Barros, the book of Fr Alphonsus de Castro, the poetic title of Manoel de Barros: the language and back to childhood (1991). Among others, the survey also mobilize Miguel Sanches Neto entitled Findings from the floor (1997) testify to the gap between the top of Manoelina production and its recognition by national criticism.

**Keywords:** Manoel de Barros. Poetry. Literature. Critical.

### INTRODUÇÃO

Manoel Wenceslau Leite de Barros, mas conhecido como Manoel de Barros, nasceu em 1916, em Cuiabá - MT. Foi criado numa fazenda do pantanal mato-grossense. Seu pai, de capataz, tornou-se grande proprietário de terras no município de Corumbá-MS, permitindo com que Barros, posteriormente, as herdasse e assumisse os negócios da família.





Mudou-se ainda criança para Campo Grande e aos 8 anos de idade parte para estudar no Colégio dos irmãos Maristas no Rio de Janeiro e lá ficou vivendo como interno por 10 anos. Nesse colégio teve a oportunidade de conhecer grandes escritores: Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Herculano, Padre Antônio Vieira (o que mais despertou a sua atenção nesse período) e as poesias de Oswald de Andrade e de Arthur Rimbaud os quais mais tarde lhe indicariam o ponto de partida para as rebeldias que sonhara praticar. Sobre os textos literários que lia, Barros afirma: “Eu não gostava de refletir, de filosofar; mas os desvios linguísticos, os volteios sintáticos, os erros praticados para enfeitar frases, os coices na gramática dados por Camilo, Vieira, Camões, Bernardes – me empolgavam”. (Barros, 1990, p. 324).

O autor residiu no Rio de Janeiro por aproximadamente 40 anos. Durante esse tempo, formou-se em Direito e, ao voltar de viagem ao exterior, conheceu uma mineira chamada Stella, com quem se casou e teve três filhos. Mas em 1949, Manoel de Barros volta e assume a fazenda do pai no Pantanal. Com isso, esquivou-se dos principais centros culturais do país, talvez um dos motivos de sua produção ter permanecido no limbo por tanto tempo. Ficou, dessa forma, excluído da crítica e do mundo literário até meados da década de 80, quando Millôr Fernandes começou a publicar alguns poemas do mato-grossense nas colunas dos jornais aos quais escrevia.

Essas considerações preliminares são para trazer à luz fatos da biografia de Manoel de Barros, como também informar aos leitores desse artigo, ainda que de forma breve, a história de vida desse demiurgo. Pretendemos, também, trazer para este artigo estudos feitos sobre a produção poética de Manoel de Barros, tencionando compor a fortuna crítica do escritor. Além disso, discutiremos a relação entre a produção de Manoel de Barros e o projeto estético do Modernismo brasileiro e, ainda, a produção de Manoel de Barros e a crítica literária contemporânea no limiar de sua produção. Para sustentar essa discussão, mobilizaremos a pesquisa de Miguel Sanches Neto sob o título *Achados do chão* (1997) e um dos trabalhos mais completos já realizados acerca da obra de Manoel de Barros, o livro de Pe. Afonso de Castro, intitulado *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância* (1991).



## 1. MANOEL DE BARROS E O PROJETO ESTÉTICO MODERNISTA

Em *Achados do chão* (1997), o crítico literário Miguel Sanches Neto abre as páginas de seu livro afirmando que uma obra literária só pode se perpetuar no tempo caso ela se permita agregar novos significados, atualizando seu sentido conforme a época vigente. Seguindo nessa trilha, a crítica vem dando destaque a poetas que há muito permaneceram no limbo, como exemplo, o poeta Manoel de Barros que conquistou o reconhecimento da crítica nacional. Mas mesmo tendo se notabilizado no cenário da literatura brasileira e após um longo percurso de produção (produz e publica obras desde a primeira metade do século XX), ainda é muito comum vermos pessoas que nunca leram nada da produção do poeta ou sequer ouviram mencionar o nome dele.

A primeira obra publicada do autor *Poemas concebidos sem pecado* (1937) coincide com uma época de intensa renovação literária - Modernismo Brasileiro, momento considerado pelos críticos de maior efervescência literária e que repercutiu fortemente sobre a arte e a sociedade brasileira até meado do século XX, ajustando os elementos artísticos às singularidades culturais brasileiras. Inovar a arte no Brasil, era o cerne que movia todas as manifestações que se levantaram nas primeiras décadas do século XX. Ainda que inicialmente buscassem a qualquer custo a reforma técnica e temática, rompendo com a arte passadista Parnasiana, a estética Modernista consolida-se e a expressão se faz mais densa ao exprimir a verdade humana. É desse projeto estético literário que se erige a poética manoelina, uma poética das inutilidades e de toda pequenez que se encontra em situação de desprezo.

Nesse percurso, ao tratar da poesia, Coutinho assevera ainda que o Modernismo, em poesia, estende-se da Semana de Arte Moderna (1922) até o final da primeira metade do século XX, tendo como escopo principal o uso "da liberdade de pesquisa estética, isto é, cada poeta não encontra regras prefixadas que seguir; tem de eleger as suas próprias" (COUTINHO, 2004, p. 44). Podemos dizer que Manoel de Barros faz isso com perícia de mestre, pois ao explorar a liberdade estética que tem a seu favor, desenvolve uma poética destituída de toda e qualquer imposição de normas pré-estabelecidas, mostrando assim que soube apreender e usar com destreza esse recurso em benefício de uma escrita poética rica e bastante autoral.



Contextualizando, ainda a cerca da literatura modernista, calculam-se os críticos que as décadas de 30 a 60 do século passado foram as décadas em que certamente a literatura brasileira se popularizou, deixou de circular exclusivamente os espaços da elite dominante para se tornar acessível às classes menos privilegiadas da sociedade. Isso porque a ficção neorrealista, sobretudo os romances sociais, traziam à tona um Brasil esquecido e desconhecido e depois porque o mercado editorial alavancou com o processo de intensificação do Brasil moderno, fazendo com que as obras produzidas chegassem mais facilmente ao mercado consumidor. Vale ressaltar que a poesia brasileira desse período vive sua fase de solidificação das conquistas estéticas advindas da geração de 22. Como bem assinala Afrânio Coutinho:

Passada a retração nacionalista, o Modernismo prossegue com a diretriz que Menotti proclama em plena Semana: o de exprimir a mais livre espontaneidade do poeta dentro da mais espontânea liberdade, princípio que Mário de Andrade viria a formular mais tarde em termos definitivos: *o direito permanente à pesquisa estética*. E quais as consequências do Modernismo, na caracterização de Mário? A conjunção desse princípio e de mais dois: a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência artística criadora. (COUTINHO, 2004, p. 172)

Os princípios reinterados por Mário de Andrade tornam-se guias que regulam o traçado da poética contemporânea no Brasil. A diretriz que preconiza o direito permanente à pesquisa estética abre um espaço promissor para que a criação artística desse período possa alçar voos altivos e inesperados. É isso que acontece com a poesia produzida por Manoel de Barros. O poeta não rejeita as conquistas estéticas dessa geração de escritores, mas com maestria, adota um estilo próprio de tecer e materializar em poesia a sua visão de mundo.

No entremeio das décadas (30-60), marcadas por guerras (Segunda Guerra Mundial 1939-1945) e conflitos revolucionários internos (fim do Estado Novo, provisório afastamento de Getúlio Vargas do panorama político, Constituição de 1946, retorno de Vargas - 1950, a presidência de Juscelino Kubitschek- 1956 e outros), o contexto literário que se presentifica é:

"... de um lado, uma sucessão cada vez mais aproximada de gerações na cena literária, e, de outro, uma contínua interpenetração de poéticas individuais e coletivas, um jogo alternado de influências e de rebeliões, um experimentalismo poético sentido como compromisso



social e um compromisso formalizado em esquemas abstratamente hedonísticos." (STEGAGNO PICCHIO, 2004, p. 589)

A nova geração de artistas, fruto desse período, passa a construir uma poesia de caráter mais crítico/reflexivo que criativo, pois sente o compromisso para com a sociedade em que vivem. Por outro lado, os intelectuais e artistas já renomados estão abertos a dialogarem com várias correntes do saber. Além disso, para reatualizar seus trabalhos, "recupera do passado remoto e recente ou ainda seleciona da contemporaneidade aquilo que lhe é realmente contemporâneo." (STEGAGNO PICCHIO, 2004, p. 590). Desse confluir de experiências literárias singulares e que em certos aspectos se contradizem, encontraremos uma nova forma de se produzir a literatura dita contemporânea, a que se assenta nos modos de transfigurar conteúdos em matéria poética. Nesse plano, diluem-se as divergências ideológicas dos artistas, pois todos estão imbuídos de alguma forma em uma atividade crítica, seja no plano do material linguístico ou no aspecto composicional do texto. É nesse cenário, que encontramos o exórdio da obra de Manoel de Barros, tão revolucionária como a de Guimarães Rosa os quais concentram seu fazer literário sobretudo na exploração da matéria verbal da língua.

Mas o que essa geração deixou de mais importante foi a tomada de consciência de que uma tradição artística não se extingue e nem se agita com atitudes desordenadas, mas com uma prática vivencial consciente das tensões que constituem as estruturas materiais e morais de uma sociedade.

Um movimento de relevo desse período e que merece reflexão é a manifestação intitulada de "A Geração de 45". Esta foi considerada pelos críticos como a geração que soube conter os exageros estéticos do movimento de 22, mas deram continuidade às conquistas da geração antecedente, já que não poderiam negar as mudanças ocorridas na arte e que eram caudatários tanto dos problemas quanto das qualidades da poesia modernista.

Citando o crítico Tristão de Ataíde, Massaud Moisés (2001) sinaliza como característica principal dessa geração o culto da disciplina, "o primado do verso sobre a poesia". Moisés ainda elucida que a Geração de 45 não havia um ideário definido, tudo foi acontecendo sem planejamento e sob às consequências da II Guerra Mundial, a proposta do grupo foi definindo-se aos poucos. Nas palavras de Cyro Pimental, poeta dessa geração, Moisés nos esclarece que a Geração de 45 se opõe à estética de 22 e a de 30 pela sobreidade de expressão, pelo espírito universalista e pela preocupação com o



ritmo, o verso e a correção da linguagem, também pela revalorização da imagem e da metáfora. Toda essa tomada de posição era uma reação contra os excessos de 22: o "poema-piada", o desleixo formal, o prosaísmo e o falso brasileirismo de linguagem.

É importante acentuar que a Geração de 45 foi um evento histórico em que abrigou autores surgidos a partir das décadas de 40 a 60. Artistas estes que nem sempre comungaram dos mesmos traços estéticos e ideológicos. Assim, essa geração foi mais marcada pelo critério temporal que o ideológico. O que os une, portanto, é a coincidência cronológica da estreia e não a opção estética. É a geração da heterogeneidade porque acolhe individualidades artísticas, cada uma seguindo sua própria trajetória.

Em face desse panorama mencionado, como se configura a poética de Manoel de Barros? Em nossas pesquisas, encontramos alguns críticos fixando sua produção ora próxima à fase do Modernismo de ruptura pelo uso de uma sintaxe subversiva e versos livres; ora próxima à fase primitiva do Modernismo, apresentando vínculos com os manifestos Pau-Brasil e Antropofagia; ora próxima à fase Pós-Moderna, a que volta-se para o homem e seus problemas como ser individual ou social; ora próxima à Geração de 45, momento em que se buscou dar maior nitidez e densidade à expressão poética.

Ao folhear *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994), encontramos Alfredo Bosi citando uma antologia que registra um grupo de escritores que revelavam um novo estado da poética no Brasil. Essa antologia, por título *Panorama da Nova Poesia Brasileira*, foi realizada por Fernando Ferreira de Loanda e publicada na *Revista Orfeu* em 1951. O curioso é que o nome de Manoel de Barros está incluído nessa lista, poeta pertencente à Geração de 45. Observamos que o critério de seleção foi apenas proximidade do ano de nascimento dos autores e não a postura lírica adotada por eles. Dessa forma, podemos dizer que o vínculo mais forte de Barros com a Geração de 45, além do fator cronológico, é o fato dos poetas desse momento, incluindo Manoel de Barros, trazerem à tona a reflexão da poesia como arte da palavra com uma necessidade de uma poética que tende à impessoalidade, à coisa e ao objeto. Nessa perspectiva, ele afirma: “Não sofri aquelas reações de retesar os versos frouxos e endireitar sintaxes tortas.” (Barros, 1990, p. 308)

Convém explicitar que a poesia de Manoel de Barros não se encerra em nenhum dos momentos mencionados. Mas ao entrarmos em contato com a sua produção,



percebemos que o autor apreendeu e expressou com eloquência um certo sentimento íntimo, tornando-se homem do seu tempo e do seu país, como bem nos lembra Machado de Assis em seu ensaio intitulado "Instinto de nacionalidade".

Portanto, consideramos errônea a opção de encarcerar sua produção em quaisquer dessas fases, pois mesmo estando à margem dos grandes centros produtores de cultura, eixo Rio-São Paulo, como também distante da opinião dos grandes críticos da literatura da época, Manoel não deixou-lhe escapar a estética literária desses momentos. Absorveu a tradição e imprimiu em suas poesias marcas de uma poética com ares contemporâneos e com inovações tanto no aspecto estrutural como no linguístico. Criou dessa forma, uma arte com mundos verbais específicos, numa fusão de espaços, linguagem e estrutura (prosa-poética), pois seus textos exprimem a individualidade do poeta, versando acerca de assuntos do seu interesse.

## **2. O QUE FALAM OS CRÍTICOS SOBRE A POÉTICA DE MANOEL DE BARROS?**

Como foi mencionado anteriormente, o primeiro livro publicado de Manoel de Barros data de 1937, mesmo assim, sua poesia só passou a ser reconhecida a partir dos anos 80. Assim, assevera Neto: "De poeta difícil, de poeta quase invisível, de poeta não lido, Manoel de Barros se torna um dos nomes obrigatórios de qualquer estudo da poesia atual." (NETO, 1997, p. 6). Ainda que na época os meios de comunicação tenham considerado sua poesia como uma moda passageira, hoje sabemos que seus escritos, consolidados, já deram resposta mais que satisfatória às críticas negativas do momento. Nesse primeiro período de produção, ainda que distante dos debates culturais, a obra de Manoel foi de grande relevância para a estética do momento, pois recupera elementos que foram escamoteados por algumas seguições poéticas. Além de *Poemas concebidos sem pecado* (1937), Manoel de Barros publica no exórdio de seu fazer literário *Face Imóvel* (1942) e *Poesias* (1956).

Para Neto (1997), o primeiro livro de Barros é um livro autobiográfico com poemas circunscritos ao momento fundador do Modernismo, pelo uso de versos prosaicos (com um tom de piada) e de uma sintaxe popular. Livro imprescindível para entendermos a trajetória poética de Manoel de Barros, pois desnuda o mundo imagístico do poeta afluando a temática da infância. Assim ele define que "A poesia tem a função de pregar a



prática da infância entre os homens" (BARROS, 1990, p. 311). Em *Face Imóvel* (1942) apresenta pequenas mudanças em relação ao livro anterior, pois os poemas estão configurados em um projeto estético mais universalista, já que o contexto de guerra leva o poeta a retratar o coletivo e não indivíduos. Versa o crítico, que nesse livro, também vamos encontrar uma recorrência ao hermetismo e à recusa em aceitar as convenções linguísticas, numa tentativa de subverter os caminhos tomados pela civilização moderna. *Poesias* (1956), Neto assevera que a partir desse livro, conseguimos visualizar a consolidação da trajetória poética de Barros. Nele encontramos a representação de duas poéticas: uma onírica e mais privada e outra que recupera o projeto de *Poemas concebidos sem pecado* (1937), retomando o verso prosaico, o erro criativo e a linguagem coloquial, reencontrando, dessa forma, a tradição modernista.

À respeito desses livros, o Pe. Afonso de Castro em sua tese *A Poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta a infância* (1992), um dos trabalhos mais completos já realizados a cerca da obra de Manoel de Barros, pontua "que as características da poética de vanguarda foram incorporadas em suas composições. O verso funcional, a liberdade formal, técnicas surrealistas fazem parte da identidade poética desses primeiros livros." (CASTRO, 1992, p. 11). O salesiano nos lembra que Barros apelou ao poema-retrato e ao poema-crônica para reproduzir a vida pacata da cidade de Corumbá do início do século e para descrever os personagens característicos que conheceu na infância.

Mais adiante, um novo horizonte poético irrompe na produção manoelina. O poeta passa a usar a palavra como brinquedo de seu fazer literário. O poeta entende que palavra e poesia estão estritamente interligadas. Percebe que a palavra quando poética é deleite, é prazer, é gozo e quando perde seu sentido ordinário, transfigurando-se em metáforas, um mundo imagístico é instaurado. Nessa trilha, engendram-se os livros *Compêndio para uso de Pássaros* (1961), *Gramática expositiva do chão* (1969) e *Matéria de Poesia* (1974). Neles, o autor imerge em uma poética discursiva que tem como ponto fulcral o uso da palavra como artefato poético e como matéria poética repõe em circulação, transfigurados em poesia, objetos que estão em situação de desprezo, ensinando dessa forma amar os seres do chão, para isso muitas vezes retorna à infância. Dessa forma, sua obra constitui-se como a poética das ruínas e dos restos. Assim, o poeta a define: "Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima - é também matéria de poesia - eu repito."



(BARROS, 1990, 341). Ao fazer uso desse artifício para produzir seus textos, o poeta distancia-se das engrenagens do mundo em que vive.

*Matéria de Poesia* (1974) para Castro, é a obra que agrega de forma mais perfeita a estética de Manoel de Barros até esse momento, aquela que reflete sobre a poesia como arte da palavra. Podemos afirmar que com ela o autor inicia a fase de sua plenitude poética, preparando o caminho para os livros seguintes: *Arranjos para Assobio* (1982), *Livro de Pré-coisas* (1985), *O Guardador de Águas* (1989) e *Concerto a céu Aberto para Solos de Ave* (1991). Desses, *O Guardador de Águas* e *Concerto a céu Aberto para Solos de Ave* são considerados por Castro como a expressão máxima da poética de Manoel de Barros ou são as obras que dão notoriedade ao poeta e o coloca ao lado dos grandes mestres da Literatura Brasileira. Assim, Castro elucida a cerca da poética manoelina:

O mundo vivido é retratado como experiência. Vale-se da construção poética da invenção de palavras, do resgate de termos ouvidos na infância e, na maioria dos casos, da formação de termos através dos mais variados processos que a língua oferece, de modo particular por analogia etimológica ou fônico-semântica. A partir de então, escreve sobre poesia, ou sobre a abrangência de seu horizonte poético. Transforma-se em poeta de um só tema: a palavra a ser inventada e, com ela, toda a realidade. (CASTRO, 1992, p. 12)

No texto "Retrato perdido no pântano" parte da coletânea de textos incluídos no livro *Inventário das sombras* (1999), o jornalista e crítico literário José Castello pontua que a necessidade de muitos críticos em enquadrar e categorizar a obra de Manoel de Barros em algum estilo literário fez com que o autor fosse considerado como "o poeta do pantanal". Podemos de imediato imaginar um poeta regionalista com o espaço temático pantaneiro. Do contrário, temos um poeta que transfigura esse espaço dando a ele ares universalista.

Castello assinala que no *Livro de pré-coisas* (1985), muitas vezes considerado pela crítica como obra regionalista, o poeta desvela para o leitor atento um pantanal sem limites, imensurável: "No pantanal ninguém pode passar a régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o pantanal não tem limite." (BARROS, 1985, p. 31). A partir dessa citação, o jornalista chega a conclusão que "o pantanal é Manoel de Barros - os limites borrados transformam homem e paisagem em uma só entidade." (CASTELLO, 1999, p.113). O poeta Manoel e a sua produção não tem limites e como tal impossível criar uma imagem fixa do literato tendo como sustentáculo sua poesia.





Ainda desmistificando a ideia de poeta regionalista, Castello traz à lume trechos de uma entrevista que conseguiu realizar com Manoel de Barros em 1996. Em uma de suas perguntas quer saber a relação das poesias de Manoel com o regionalismo. O poeta explica que o que determina o estilo literário de um escritor é a forma como ele trabalha com as palavras, não importando o lugar onde o artista nasceu, pois a "poesia é fenômeno de linguagem" e que "há sempre um lastro de ancestralidades que nos situam no espaço". O poeta reitera "fujo do regionalismo que não dê em arte, que só quer fazer registro", diz não gostar de descrever lugares, bichos, coisas da natureza; o que gosta mesmo de fazer é inventar, pois, segundo ele, "quem descreve não é dono do assunto, mas quem inventa é." (CASTELLO, 1999, p.116).

Foi por intermédio dessa entrevista que Castello descobriu a fonte da poesia manoelina na qual enraiza-se no mundo das inutilidades, nas coisas sem préstimos e configurada em uma linguagem que se desvia do caminho da sensatez. Descobre também um homem que teme a ciência e seu poder de mecanizar a vida, teme "de que o idioma se torna apenas um instrumento pragmático" (CASTELLO, 1999, p.117) e com objetivos pré-estabelecidos e que um dia a imaginação cesse e os desejos e fantasias sejam para sempre realizados, impedindo ao homem de exercitar seu espírito poético.

Em um encontro com Manoel de Barros, Castello nos informa ter ouvido um relato de uma longa viagem pela América Latina realizada pelo poeta na sua juventude. Nessa excursão, vivendo momentos de aflição, sem ter um teto para residir e o alimento para comer, o poeta se interessa a visitar lugares em ruínas e paisagens devastadas. Deixa-se embeber por esse cenário, delineando assim, os primeiros versos do seu *Livro sobre o nada*. A ideia de produzir um livro sobre o nada, partiu de uma frase que Flaubert escreveu a uma amiga em 1852: "O que eu gostaria de fazer é um livro sobre o nada". O nada para Manoel de Barros seria "Um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc." O que ele queria mesmo era brincar com as palavras, escrever inutilidades e sobre coisas inúteis e sem serventia. Por isso visitava lugares decadentes e miseráveis, pois para ele só o inútil tem valor. Após essa viagem, Manoel forma-se em Direito para não contrariar a família, tentou exercer a profissão de advogado, mas não conseguiu seguir em frente, pois a poesia já começava a dominar sua vida.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tecer as últimas palavras desse texto, não poderia deixar de mencionar que nas obras consultadas as quais retratam a história da Literatura Brasileira ou mesmo a história da Poesia Brasileira, tais como: *Do Barraco ao Modernismo* (1979) de Péricles Eugênio da Silva Ramos, *História da Literatura Brasileira - Modernismo* (2001) de Massaud Moisés e a *A Literatura no Brasil - Era Modernista* (2004) de Afrânio Coutinho, não percebemos nenhum espaço reservado para abordar a poética de Manoel de Barros, nem sequer para citá-lo como poeta emergente numa relação de autores em destaque. É sabido que Barros, viveu, por um bom tempo, restrito ao espaço pantaneiro, mas entre as décadas de 30 a 80, período do qual essas obras foram publicadas e republicadas, Manoel de Barros já havia escrito e publicado cerca de nove títulos e no entanto não foi considerado como parte do cânone dos poetas brasileiros. Mesmo já sendo ganhador, em 1960, do Prêmio Orlando Dantas, conferido pela Academia Brasileira de Letras.

Divergente dos livros anteriores, os títulos *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994) de Alfredo Bosi, *História da Literatura Brasileira* (2004) de Luciana Stegagno-Picchio e, por último, *Uma História da Poesia Brasileira* (2007) reservam, ainda que de forma exígua, um espaço para falar da obra de Manoel de Barros. Os três não desenvolvem comentários dignos da poética do autor, mas já o mencionam equiparando-o com os grandes mestres da literatura contemporânea brasileira, como João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar.

Por fim, encerramos essas páginas afirmando que o conjunto da obra de Manoel de Barros sinaliza uma concepção poética consolidada desde o primeiro livro até o último, pois no exórdio de sua produção é bem perceptível a proposta de seu projeto estético o qual vai se delineando no percurso trilhado pelo poeta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Manoel. **Matéria de poesia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. **Gramática expositiva do chão**: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.



\_\_\_\_\_. **Poesia completa.** São Paulo: Leya, 2010.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 33. ed. rev. e atual. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira.** Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

CASTELLO, José. **Inventário das sombras.** Rio de Janeiro: Record, 1999.

354

CASTRO, Afonso de. **A poética de Manoel de Barros:** a linguagem e a volta à infância. Brasília: Universidade de Brasília - Departamento de Literatura Brasileira, 1991.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil** - Era Realista/Era de Transição - v.IV. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

JUNIOR, Antônio Francisco de Andrade. Manoel de Barros: o apogeu do chão. **Revista ao pé da letra.** v. 205, n.2, mar.2011, p. 5. Disponível:<  
[http://www.revistaaopedaleta.net/volumes/vol%205.2/Antonio\\_Andrade\\_JrManoel\\_de\\_Barros-o\\_apogeu\\_do\\_chao.pdf](http://www.revistaaopedaleta.net/volumes/vol%205.2/Antonio_Andrade_JrManoel_de_Barros-o_apogeu_do_chao.pdf)>. Acesso em: 02 abr. 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema:** ensaios de crítica e de estética. 3. ed. São Paulo:É Realizações, 2013.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira:** modernismo vol.III. 6. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

NETO, Miguel Sanches. **Achados do chão.** Ponta Grossa, PR: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1997.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do barroco ao modernismo:** estudos de poesia brasileira. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira.** 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Engenho Novo, 1915.



## **DA SUJEIÇÃO DA NATUREZA A NATUREZA DO SUJEITO: UMA LEITURA DO SUJEITO MODERNO NOS ESCRITOS AMAZÔNICOS DE EUCLIDES DA CUNHA E NO POEMA COBRA NORATO DE RAUL BOPP**

Kigenes Simas (DLLP-UFAM)

355

### **RESUMO**

O presente trabalho busca debater a constituição do sujeito moderno nos escritos Amazônicos de Euclides da Cunha e no poema Cobra Norato de Raul Bopp. Para tanto, intenta problematizar os polos Natureza/ Cultura tal como eles foram abordados nos sistemas filosóficos de Kant e Hegel. Nossa hipótese é a de que tanto o conceito de sujeito transcendental de Kant, quanto o de Espírito Absoluto de Hegel, cujas configurações balizaram o modo como entendemos sujeito e objeto na modernidade, sofrem uma torção considerável ao serem reencenados no confronto entre sujeito e natureza na prosa euclidiana e na lírica de Bopp. Isso porque, em ambos os casos, trata-se da produção da natureza como agente político capaz de condicionar o homem enquanto elemento natural. Seja enquanto elemento que limita a cultura, no caso de Euclides, ou como agência que a atravessa, caso de Bopp, o fato é que nessas escritas a natureza não se apresenta como um dado a ser conhecido por um sujeito cognoscente (Kant) ou cognição universal embebida de Espírito (Hegel). Para Euclides e Bopp, a natureza é conflitiva, agônica, tendo contorno não alcançado pela via da cognição.

**Palavra- Chave.** Amazônia, Euclides da Cunha, Raul Bopp, sujeito moderno

### **ABSTRACT**

This paper aims to discuss the constitution of the modern subject in the Amazon writings of Euclides da Cunha and in the poem “Cobra Norato” by Raul Bopp. For that, the article intends to problematize the categories Nature and Culture in the way they were approached in the philosophical systems of Kant and Hegel. Our hypothesis is that Kant’s concept of transcendental subject as well as Hegel’s idea of Absolute Spirit, which configurations defined the mode we understand subject and object in Modernity, undergo a shift when they are reincarnated in the conflict between subject and Nature in Euclides’ prose and Bopp’s poetry. This is because in both cases they present the production of Nature as a political agent that is able to impact men as a natural element. Whether a element that limits culture, in Euclides’ case, or an agency that trespass Nature, in Bopp’s case, the fact is that in these writings Nature does not present itself as data to be comprehended as a cognizing subject (Kant) or as a universal cognition contained by the Absolute Spirit (Hegel). For Euclides and Bopp, Nature is disruptive and agonistic and its limits can not be defined through cognition.

**Keywords :** Amazon, Euclides da Cunha, Raul Bopp, Modern Subject.

### **INTRODUÇÃO**

Pensar o sujeito moderno a partir da relação entre dois pensadores alemães do século XVIII (Kant e Hegel) com dois escritores brasileiros do século XX (Raul Bopp e



Euclides da Cunha) pode parecer despropositado, no entanto, o que queremos rastrear não é a influência dos primeiros sobre os últimos e sim o modo como eles respondem, sobre fundos históricos diferentes, a uma questão capital para modernidade: a formação histórica do sujeito em face à natureza. Para tanto, nosso recorte incide sobre algumas considerações de Kant a respeito do tema em *Ideia para uma História Universal do ponto de vista cosmopolita* e as de Hegel na *Fenomenologia do Espírito*, cotejadas junto à leitura dos versos de Bopp em *Cobra Norato* e das anotações da viagem Amazônica de Euclides da Cunha, recolhidas em *Amazônia um paraíso perdido*.

Para começarmos nossa problematização devemos ter em conta que o contraste entre natureza e história na modernidade, cujo desenvolvimento histórico é simultâneo às revoluções burguesas na Europa, só foi possível a partir do momento em que “substância espiritual” do mundo, nos dizeres de Marx Weber, foi destituída de valor temporal, isto é, quando a natureza catastrófica da periodização histórica cristã foi substituída por uma compreensão progressista do tempo. Em outras palavras, quando os europeus deixaram de esperar o fim dos tempos como seu horizonte de expectativa e passaram a experimentá-lo como uma caminhada incessante para o progresso. O século XVII viu surgir, junto com fortalecimento político da burguesia, a transformação da natureza decaída do tempo em uma forma ascensional. O vetor amplamente responsável por essa mudança foi um o ideal surgido no seio da pequena burguesia burocrata francesa, inglesa e alemã: o esclarecimento.

O esclarecimento estava baseado em uma concepção segundo a qual a tarefa da razão seria por em marcha um processo de desvelamento das leis gerais da natureza, através do uso por um sujeito do conhecimento de categorias matemáticas e físicas capazes de representar os objetos do mundo de maneira cada vez mais clara. Tal processo era marcado por um ordenamento dos entes em um quadro geral de representação que tinha como efetadores e destinatários os sujeitos esclarecidos. Esses sujeitos, por sua vez, segundo essa perspectiva, se encontravam no patamar mais alto da história do uso da razão.

Para darmos conta das implicações dessa perspectiva devemos reconstituir o seu percurso tal como ele foi pensando por Kant e Hegel.



## 1. O ESCLARECIMENTO E OS PARADOXOS DO SEU PERCURSO

Como assevera Vladimir Safatle (2012), o percurso filosófico de esclarecimento fora inaugurado, tanto para Hegel quanto para Kant, pelo filósofo francês René Descartes. Segundo Safatle, Hegel e Kant consideravam alguns dos conceitos filosóficos acionados por Descartes, principalmente o cogito cartesiano, como a primeira tentativa filosófica de construir um fundamento para verdade do sujeito cognoscente diante dos objetos que a ele se apresentam. Nas palavras de Safatle:

O ente será, a partir de Descartes, aquilo que aparece, para um sujeito cognoscente, como objeto adequado de uma representação categorizada em coordenadas espaço-temporais extremamente precisas. Neste sentido: o homem se coloca a si mesmo como a cena (Szene) sobre a qual o ente deve a partir de agora se apresentar. (SAFATLE, 2012, p. 215)

Nesse ponto é importante frisarmos que não queremos nos deter em todas as consequências da formulação de Descartes, tampouco no modo como ela será criticada por Kant e por Hegel, apenas nos interessa assinalar que o sujeito cognoscente, no pensamento do filósofo francês, tem como principal característica ser o centro de irradiação das representações fidedignas do mundo. Em Descartes, as leis que salvaguardam o conhecimento verdadeiro dos entes têm origem no sujeito pensante. Assim sendo, a natureza passa a estar subordinada a leis urdidadas ou decifradas por tal sujeito. Não é mais a natureza do mundo em si que é racional, mas a relação desse mundo com uma consciência capaz de representá-lo.

É o estatuto da representação e não propriamente o cogito cartesiano que nos interessa nos apontamentos de Hegel e de Kant sobre a relação entre natureza e história.

Acreditamos que ambos os filósofos incluem no problema da representação um elemento negligenciado por Descartes, a saber, o tempo.

### 1.1 O tempo e suas formas naturais em Kant e Hegel.

No caso de Kant da *Crítica do Juízo*, o tempo e o espaço são considerados como categorias do pensamento responsáveis pela síntese transcendental dos entes representados pela consciência. Já no Hegel da *Fenomenologia do Espírito*, o tempo está implicado no trabalho do negativo, ou seja, na suprassunção das formas sociais (figuras)



na forma indeterminada da temporalidade (negação) que, por sua vez, é suprasumida no contrário da indeterminação, a negação da negação. De forma peremptória, podemos dizer que em ambos os filósofos o tempo participa da incorporação da natureza pela consciência, ou pelo espírito, para usar a nomenclatura de Hegel.

Incorporar a natureza para esses dois filósofos, a despeito das diversas diferenças entre os seus sistemas filosóficos, delimita uma tarefa comum: valorar as realizações temporais dos homens pelo ponto de vista da razão. Dessa forma, neles o percurso necessário da natureza é a razão. Nesse sentido, a palavra formação, tão cara aos dois filósofos, assenta-se em um paradoxo, a formação ao mesmo tempo em que é um processo natural do homem é também aquilo distingue o homem da natureza. As palavras de Kant a esse respeito em *Ideia para uma História universal do ponto de vista cosmopolita* são esclarecedoras:

Pode-se considerar a história da espécie humana, em seu conjunto, como a realização de um plano oculto a natureza para estabelecer uma constituição política perfeita interiormente e quanto a este fim perfeita, como único estágio no qual a natureza pode se desenvolver plenamente ( KANT, 2011, p. 17)

Não menos emblemáticas desse paradoxo é a defesa de Hegel do Estado moderno como forma encarnada do Espírito vivo.

O Estado, como espírito vivo, é um todo organizado, distinto em atividades particulares, que, procedendo do conceito único (embora não sabido como conceito) da vontade racional, produz continuamente esse todo como seu resultado. (HEGEL, 2012, p. 215)

Dessa maneira, se em Kant a forma política da sociedade é a expressão de um plano oculto da natureza que a razão realiza, em Hegel o Estado é o Espírito Vivo que se auto reconhece como forma política. O que significa dizer que em ambos a natureza produz o seu Outro( sociedade), que, paradoxalmente, está contido nela na medida em que dela se afasta.

A formação torna-se, portanto, aquilo que está aquém e além do mundo político, da mesma forma que está antes e depois da natureza dos sujeitos. Antes porque os sujeitos em formação no universo da política realizam uma prescrição natural e depois porque a realização de tal desígnio os emancipa da natureza. Eis o paradoxo

Devemos destacar, neste ponto da argumentação, algo imprescindível para leitura posterior de Euclides da Cunha e de Raul Bopp : nos sistemas filosóficos de Kant



e Hegel o homem (europeu) é formulado como um ser dotado de capacidade “natural” para superar a natureza, o que acarreta pensar, que o plano da natureza seria realizar as formas políticas vigentes ou em processo de formação na Europa. Assim, para tais filosofias, os homens do esclarecimento estão naturalmente inclinados para realizar a razão nos moldes das formas políticas europeias. É dentro desse quadro que acontece aquilo que poderíamos chamar de sequestro temporal da natureza, ou melhor, naturalização do tempo como realização do Estado.

Em tal processo, a história e a natureza acabam se tornando reféns de um círculo vicioso em que o percurso político dos modernos estados europeus se torna o crivo de apreciação de ambas. Segundo tal perspectiva, para fora desse percurso não poderia existir nem história, nem natureza. Daí que quando Euclides define a Amazônia como “terra sem História” e Bopp “como terras do sem fim” o emperramento desse círculo vicioso acaba sendo produzido.

Nesse contexto, se pensarmos com e contra Euclides, sem História pode significar sem natureza, portanto, sem substância, lugar onde o círculo vicioso não se aplica, ou seja, lugar onde a natureza não faz Estado. Isso nos leva a pensar que terras do sem fim pode ser entendido como lugar em que o tempo e o espaço confundem-se de tal maneira que o primeiro passa a não medir o percurso necessário de quem quer seja (Estado ou Sujeito) pelo segundo. Uma terra sem fim é também sem formação, livre do formato histórico da natureza segundo os interesses europeus.

## **2. EUCLIDES E RAUL BOPP: O SUJEITO MODERNO E A NATUREZA.**

Tanto Euclides da Cunha quanto Raul Bopp escreveram sobre a Amazônia pelo ponto de vista do viajante, ou melhor, da viagem. Euclides percorreu a Amazônia de Dezembro de 1904 a agosto de 1905 como chefe da Comissão Brasileira do Alto Purus, visando demarcar o território brasileiro na fronteira com o Peru. Já Bopp morou por alguns meses em Belém do Pará, o que lhe deu ensejo para realizar várias viagens pelo território amazônico no decorrer da década de 20. O resultado das incursões do primeiro foi um conjunto de ensaios reunidos postumamente por Leandro Tocantins sob o título de *Amazônia um paraíso perdido*. Quanto ao segundo, durante sua estada na Amazônia, começou a escrita de um livro de poemas batizado com o nome de *Cobra Norato*. Os ensaios de Euclides, com forte pendor literário, compõem um conjunto de





visadas sobre o espaço Amazônico, buscando dar conta de aspectos geográficos, políticos e sociólogos desse território, plasmando-os com as experiências do escritor por essas terras. O livro de Bopp, por sua vez, é uma versão do mito da Cobra Grande, cujo interesse central é transfigurar, através de uma viagem mítico-poética, os espaços culturais e físicos da Amazônia. Apesar de fazerem parte de contextos históricos diferentes, Euclides e Bopp fizeram suas respectivas viagens em momentos de divórcio entre a cultura metropolitana do litoral brasileiro, mais aproximada da forma de vida europeia, e os demais territórios que compunham o país.

Nesse sentido, as viagens de tais autores se configuraram a partir de um descolamento entre o litoral e os rincões do país recém-republicano. Tal deslocamento, antes de ser espacial, era, sobretudo, temporal, se consideramos que desde Kant e Hegel a República, enquanto forma de governo, fora considerada o estágio temporal mais elevado da história da razão no Ocidente, o que fazia com que seu alcance político limitado ao litoral fosse considerado como vivência simultânea de duas experiências históricas que na Europa foram sucessivas. Uma de cunho republicano, assentada nas instituições existentes na capital do país e outra marcadamente agrícola, baseada no semi-feudalismo imposto como forma político-econômica no resto do território nacional. É importante lembrarmos que, ao contrário do que esse raciocínio evolucionista das formas sociais queria apresentar, tais regimes eram interdependentes no Brasil, na medida em que uma república baseada na exportação de matéria prima para as grandes metrópoles capitalistas só poderia existir tendo como eixo de sustentação esses dois elementos: um poder central republicano que facilitasse a livre circulação de mercadorias e um coronelato latifundiário regional capaz de aquecer a economia do país com influxo de produtos agrícolas para o mercado externo.

Como se sabe, o regime republicano teve seu início no Brasil em 15 de novembro de 1889, quando militares, alinhados com as elites descontentes com o poder monarquista, tomaram o poder. Como assinala Nicolau Sevcenko (2003), Euclides foi um de seus apoiadores de primeira hora, recolhendo inclusive dividendos políticos de tal apoio. Mais ainda após a publicação dos Sertões (1902), que deu notoriedade ao escritor como um dos grandes pensadores dos limites da república brasileira. A sua eleição como chefe da delegação do alto Purus foi um reflexo disso. Euclides, mesmo não poupando críticas à república, foi um dos intelectuais que participaram ativamente na sua consolidação.



Bopp, ao contrário de Euclides, começa a escrever quando esse modelo de república bifronte encontrava-se na iminência de sua primeira grande falência econômica e política, marcada pelo desfecho trágico do ciclo republicano baseado na exportação de café com a quebra da bolsa de valores de Nova York em 1929, que quebrou um dos maiores importadores do produto brasileiro, os Estados Unidos.

O grande problema que esse fundo histórico nos coloca é o de explicar que seja Euclides e não Bopp o mais pessimista entre os dois a respeito dos destinos da cultura nacional. Poderíamos explicar esse descompasso apelando para a formação positivista de Euclides em cujo programa o racismo em relação ao não-europeu era tido como modelo de análise para o atraso histórico das nações periféricas. Assim como, a identificação de Bopp com o primitivismo da arte de vanguarda europeia pode ser lida como motivação para seu otimismo em relação às sugestões estéticas da cultura popular. O que tornaria o quadro ainda mais lacônico, pois segundo tais leituras, é a valorização europeia das formas culturais e raciais dos não-europeus a única responsável na mudança de registro de tais formas.

No entanto, se pensarmos a leitura amazônica de Euclides como mobilizadora do feixe de questões em que o poema de Bopp se movimenta, visando assim perceber em que sentido Euclides já configura o campo de problemas com os quais o poeta se debruçará, a própria dinâmica entre atraso e progresso pode ser posta em crítica, até mesmo em relação ao mito europeu. Para tanto, será necessário lermos como o problema do destino da cultura nacional, em ambos, ligava-se à experiência do tempo tal como ela foi pensada e constituída a partir do esclarecimento.

Para os limites desse trabalho nos debruçaremos na análise de duas passagens em que essa questão pode ser vista de maneira detida.

### 2.1. Paraíso perdido e terra do sem fim, o entrelace entre tempo e espaço na leitura amazônica.

A pergunta que abre nossa leitura pode ser enunciada de forma simples: como se configura a relação entre sujeito histórico e natureza nos ensaios amazônicos de Euclides e no poema de Bopp? A título de exemplo, vejamos primeiramente como tal problema é levantado em um trecho dos ensaios euclidianos:



Naqueles lugares, o brasileiro salta, é estrangeiro e está em terras brasileiras. Antolha-se um contrassenso pasmoso: a ficção de direito estabelecendo por vezes a extraterritorialidade, que é a pátria sem a terra, contrapõe-se uma outra: a terra sem a pátria. A terra abandona o homem. Vai em busca de outras latitudes. E, o Amazonas, nesse construir o seu verdadeiro delta no horizonte remoto de outro hemisfério, traduz, de fato, a viagem incógnita em um território em marcha, mudando-se pelos tempos adiante, sem parar um segundo e tornando cada vez menores, num desgaste ininterrupto, as largas superfícies que atravessa. (CUNHA, 2011, p. 23)

Há pelo menos três questões sendo mobilizadas nesse trecho. 1) A república não passa de uma ficção de direito nas terras amazônicas, ou seja, ela só existe como fato jurídico, mas carece de instituições que a represente naquelas terras. 2) O movimento ininterrupto da terra impede qualquer modo de fixação de seus contornos, o que inviabiliza inclusive o domínio territorial sobre ela. 3) O rio desconfigura a terra tornando a viagem por ela uma incógnita.

Começamos pelo último ponto, que ilumina as contradições internas dos dois primeiros. Ao contrário do sujeito cognoscente defendido pelo esclarecimento, o que surge nesse trecho é uma experiência de viagem guiada pela incógnita como horizonte de produção de sentido. A incógnita não aparece aqui como algo que pode ser desvelado por uma consciência capaz de representá-la de modo claro e sim como condição necessária da relação entre o rio e os contornos da terra. Se o problema é de contorno pode parecer que se trata apenas de uma questão espacial, no entanto, o tempo também comparece nessa agitação, na medida em que é a marcha do rio pelos tempos adiante que configura a ausência de contorno. Em poucas palavras, surgiu aqui um progresso sem iluminação da marcha do tempo, isto é, sem que o tempo siga um programa reconhecível por um sujeito do conhecimento.

Os dois pontos que antecedem a esse estão intimamente ligados a ele. Diante do correr do rio, a república, enquanto desaguadora da marcha da história, perde a razão de ser, justamente por essa perda, o homem, mais especificamente o homem da razão republicana, fica abandonado pelo espaço-tempo que o estado republicano deveria contornar e não consegue. Para a posição que Euclides desposa, na Amazônia não existe marcha do homem no tempo ou no espaço, pois nela são tais categorias, como diria Kant, que se movem abandonando a perspectiva temporal do sujeito cognoscente.

A ausência da marcha progressiva do tempo não necessariamente é vista com bons olhos por Euclides, há muito ambiguidade na relação do escritor com esse aspecto da região que ele buscava representar. Não por acaso, toda a miséria e violência da



exploração dos homens na extração da borracha são creditadas a ausência de um espaço republicano efetivo na Amazônia. Crítica semelhante a que Euclides fizera em relação às formas políticas vigentes nas metrópoles. No entanto, o que escritor não põe em questão é o quanto a república se beneficiava desse estado de coisas, tendo em vista que o dinheiro do látex que engordava as contas dos donos das casas de aviamento, também compunha o capital que circulava no litoral do país.

Um dos muitos pontos levantados por Euclides que Bopp retoma em seu poema, tendo ele lido ou não os escritos amazônicos do escritor, é o problema do espaço-tempo como linha divisória no qual o sujeito cognoscentes deve reconhecer-se. Se em Euclides, esse processo é impossível na Amazônia, em Bopp essa impossibilidade é necessariamente poética, ou seja, uma abertura para modos de ser e estar no tempo diferentes daqueles delimitados pelo advento da república.

A Amazônia aparece no poema de Bopp como um experimento com o tempo e o espaço. Nesse momento é importante lembrarmos que Bopp foi um dos primeiros modernistas a abraçar a antropofagia como forma artística de combate ao republicanismo vazio dos poetas oficiais e a europeização acrítica dos homens das letras metropolitanos. Sem que façamos uma recomposição do movimento antropófago encabeçado por Oswald de Andrade, devemos lembrar que um dos motes do direito antropofágico, constantemente repassado na poesia de Bopp era: só me interessa o que não é meu. Nisso podemos incluir tempo, espaço e lendas amazônicas.

Vejamos, em uma leitura por contraste com as afirmações de Euclides, alguns versos de Cobra Norato:

Começa agora a floresta cifrada  
(..)  
Agora são os rios afogados  
bebendo o caminho  
A água revela pelos atoleiros  
Afundando pelos atoleiros  
Lá adiante  
( BOPP, 2001, p. 24)

Nos versos acima voltamos mais uma vez ao espaço como incógnita, como cifra, porém com uma mudança capital: a cifra não é formulada como produto de um tempo de abandono e sim de um agora, de um instante cifrado que começa a floresta simultaneamente como espaço e o tempo. No poema, o movimento é espaço e o tempo é espacialização. Não em menor grau, a cobra com qual Norato se “veste” para fazer a viagem, plasma no espaço



do seu corpo toda extensão temporal do seu movimento, como se o fato de mover-se com a Amazônia, em sentido literal (co)mover-se nela, já nos trouxesse uma experiência da floresta e dos rio sem ponto de vista privilegiado. Nessa perspectiva, o espaço é povoado de pontos de vistas em circulação, nas quais nenhum um ponto fixo tem maior grau de compreensão do que qualquer outro em movimento.

Se lermos em contraste com o que foi dito no ensaio amazônico, poderíamos pensar que o poema de Bopp positiva aquilo que Euclides via como algo negativo, mas não é disso que se trata. Aquilo que Euclides viu foi a falência do ponto de vista racional diante do seu Outro ( natureza), ou seja, o desfazimento do racional no natural e não o caminho da natureza à cultura. É justamente esse caminho que o poema de Bopp faz, mas não em sentido contrário, da cultura à natureza, e sim em todas as direções nos quais esses termos não podem ser tomados como flechas inexoráveis de uma trajetória cuja finalidade seria desfazer a cultura ou constituí-la. O poema de Bopp se recusa a fazer essa opção, ou melhor, se recusa a destinar a natureza à cultura ou o inverso. O problema está todo aí: destino.

Norato destina-se à filha da rainha Luzia, ao desejo por ela, destina-se a desejar-la e ao deseja-la destina o tempo e o espaço a esse destino. Dessa forma, no poema o destino é muito mais um modo de estar no trajeto do que um progresso nele. Estar no trajeto é necessário a Norato porque a floresta não o vai levar à filha da rainha Luzia, pois, mais do que isso, ela vai ocupar o desejo do eu-lírico com os movimentos nos quais ele ganhará corpo e deslocamento simultaneamente.

O que o poema abre como experiência espaço-temporal é a possibilidade de não haver atraso e nem adiantamento em relação a um ponto fixo de onde o movimento seria qualificado. Abolindo assim, a república, ou o sujeito racional republicano, como referência privilegiada de observação do tempo ou do espaço. Quem observa com Cobra Norato, vê aquilo que Euclides da Cunha percebeu como abandono e Kant e Hegel sequer vislumbraram como possibilidade.

## **REFERÊNCIAS.**

BOPP, Raul. Cobra Norato. 29º Ed. Rio de Janeiro: Jose Olympo. 2001

CUNHA, Euclides. Um paraíso perdido. 2 Ed. Manaus: Valer, 2011.

GWF, Hegel. Fenomenologia do Espírito. 7º Ed. Petrópolis: Vozes, 2012



KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. Ed - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_, *Ideia de uma História Universal do ponto de vista Cosmopolita*. Tradução Rodrigo Naves. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 2 Ed. São Paulo: Cia das Letras, 2003

SAFATLE, Vladimir. *Hotel Abismo*. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.



## “JOGO DE DADOS”, DE ERASMO LINHARES: A FICCIONALIZAÇÃO DA DITADURA

Leandro Harisson da Silva Vasconcelos (LETRAS-UFAM)  
Carlos Antônio Magalhães Guedelha (DLLP-PPGL-UFAM)

366

### RESUMO

Neste artigo, disserto sobre a trilogia “Jogo de dados”, presente no livro “*O tocador de charamela*”, do escritor amazonense Erasmo Linhares, em que este compara a previsibilidade dos dados com a previsibilidade humana, fazendo um paralelo com a ditadura militar no Brasil. Analiso, nos contos de Linhares, como se opera a ficcionalização dos tempos sombrios do regime, tendo como base os contos “Sena e duque”, “Terno e quadra” e “As e quina”. Em termos teóricos, investigo sobre a relação entre literatura, sociedade, história e ficção, com base em Costa (2006), Cândido (2006) e Guedelha (2001); quanto à representação artística da época do golpe militar, apresento como teóricos Linhares (1990) e Francisco (2010). Este artigo tem como objetivo demonstrar que os contos de Linhares (1995) são uma metáfora de flagrantes vividos por pessoas que foram perseguidas politicamente pelo regime militar de 1964.

**Palavras-Chaves:** Ditadura, Erasmo Linhares, O tocador de charamela, ficção, metáfora.

### ABSTRACT

In this paper, I discourse on the trilogy "Jogo de Dados" present in Erasmo Linhares' book, *O tocador de charamela*, in which he compares the predictability of dice with human predictability, making a parallel with the military dictatorship in Brazil. I analyze in the tales of Linhares how it operates the fictionalization of the system's dark times, based on the short stories "Sena e duque", "Terno e quadra" and "As e quina." in theoretical terms, I investigate the relationship among literature, society, history and fiction, based in Costa (2006), Candido (2006) and Guedelha (2001); regarding the artistic representation the time of the military coup, I present as theorists: Linhares (1990) and Francisco (2010). This paper aims to demonstrate that the tales of Linhares (1995) are a metaphor of flagrant experienced by people who were persecuted politically by the military regime in 1964.

**Keywords:** Dictatorship, Erasmo Linhares, O tocador de charamela, fiction, metaphor.

### INTRODUÇÃO

Entre literatura e sociedade há uma relação que não se pode negar. Segundo Candido (2006), a vida em sociedade fornece a matéria-prima de que se serve a literatura, que a espelha. E é nesse sentido que História e ficção associam-se, de forma a se constituírem praticamente como duas faces distintas, mas complementares de uma mesma realidade. Aristóteles já apontava essa complementaridade ao diferenciar a metodologia do



poeta da metodologia do historiador como formas de abordar a realidade. Segundo Souza (2010, p. 01), “a Literatura (...) utiliza elementos fictícios para representar o real; sua arte tem cunho literário, estético, linguístico.” Isto quer dizer que a literatura apresenta a compreensão subjetiva de cada autor para que este possa representar o real em suas obras.

Essas considerações nos fazem lembrar o período de 21 anos em que o Brasil viveu sob o regime militar. Não é apenas a História que trata desse período de ditadura. Na vigência do regime, as artes, principalmente a literatura, foram influenciadas de maneira significativa pelas ações políticas internas e externas provocadas pela radicalização política da direita e da esquerda. Em todas as regiões do Brasil, poetas e prosadores engajados trouxeram para o universo ficcional os flagrantos da vida cotidiana e da política naquele ambiente de censura e cerceamento das liberdades individuais.

No Amazonas também houve vozes que se levantaram em protesto contra a institucionalização das arbitrariedades e da mordça, seja de forma aberta ou pelas entrelinhas da arte. Entre essas vozes, situa-se a de Erasmo Linhares, contista integrante do Clube da madrugada. Cabe explicitar que o Clube da Madrugada, fundado em 1954, foi um dos mais importantes movimentos da literatura amazonense, responsável pela sintonia definitiva da literatura local com a geração de 45 da literatura brasileira. Por terem um objetivo libertário, grande parte dos membros do Clube atuaram de forma significativa nos anos difíceis da ditadura militar brasileira (1964-1985). E Erasmo Linhares foi um desses artistas que, munidos da palavra, marcaram presença na grande rede contextual de contestação político-social daquele tempo. É bem expressiva, nesse sentido, a sua trilogia intitulada “Jogo de dados”, constante do livro *O tocador de charamela*, considerado uma obra essencial para quem estuda a literatura produzida no Amazonas.

Nos três contos que compõem “Jogo de dados”, Linhares lança as luzes da metáfora e da ironia para iluminar a compreensão do leitor de hoje em relação à repressão política dos chamados “anos de chumbo” da ditadura. As narrativas foram elaboradas com a maestria de um escritor que demonstra um impressionante domínio das técnicas de transfiguração da linguagem, transpondo para o plano ficcional alguns quadros de um período alarmante da História do país. É com base nesse arrazoado que a presente pesquisa se propõe apresentar uma leitura da História do regime militar brasileiro a partir de sua ficcionalização nos referidos textos de Erasmo Linhares.





## 1. HISTÓRIA E FICÇÃO; LITERATURA E SOCIEDADE

A História e a ficção sempre andaram lado a lado, apesar das especificidades que as separam, cada uma em sua respectiva área. Entre História e ficção há um sentido de complementaridade. Esta relação é estudada desde o princípio da civilização ocidental com os Gregos Clássicos. Platão, com a sua teoria do mundo ideal e do mundo real, via a literatura como a imitação da imitação, ou seja, a literatura ao imitar o mundo real também imitaria o mundo ideal de onde viriam todas as coisas produzidas, e não tendo uma serventia prática, a literatura não seria essencial, sendo até desaconselhada pelo filósofo. Segundo Costa (2006, p. 5), “entre os antigos, Platão (427-347 a.C.) concedeu à palavra importância capital, compreendendo-a como um tipo de produtividade que não criava ‘objetos originais’, mas apenas cópias (*eikones*) distintas que do que seria a ‘verdadeira realidade’”.

368

Tanto Platão como o seu discípulo, Aristóteles, conceituaram a literatura como *mímese*, ou seja, imitação do mundo. Só que para o primeiro “imitação” significava apenas uma cópia, enquanto para o segundo, significava “representação”. Isso significa os dois filósofos entendiam a *mímese* como coisas bem diferentes, o que mudaria completamente a relação teórica da literatura com a história.

No primeiro texto sobre literatura da civilização ocidental, *A poética*, Aristóteles discorre nos capítulos I, II e III sobre o que seria esse novo conceito mimético. Para o filósofo, a *Mímese* seria uma imitação ou representação que é construída através dos meios, dos objetos e dos modos de ver a realidade. Costa (2006, p. 48) comenta, a esse respeito, que

A *mímese* se explica como uma tendência congênita do homem, ao qual apraz tanto produzi-la quanto contemplá-la; o prazer que a *mímese* determina envolve uma aprendizagem (conhecimento) e um reconhecimento (identificação com uma forma original).

Para entrarmos mais profundamente em que consiste essa tríade relação entre literatura, história e sociedade, é necessário nos aprofundarmos em nossa própria história, que é baseada em uma visão europeia, e que, sendo um país sem tradição, busca raízes. Vemos isto com o movimento, conceituado por Antonio Candido como genealógico. Nele, o homem, já no século XVIII, teria começado a refletir o seu



momento e o seu passado histórico, estando à gênese de uma profunda reflexão do que fizera até aquele momento e pôs isto na literatura de sua época. Era preciso que o homem buscasse suas bases, e a literatura sempre foi uma aliada nessa busca, pois através dos textos literários vemos as mudanças da sociedade, já que a literatura é um espelho, porém um espelho diferente, não totalmente sincrônico, mas representativo.

No entanto, é preciso destacar um limite entre a metodologia da história e a da literatura, como Aristóteles intencionou fazê-lo, pois são campos distintos da sociedade. A obra literária nunca será uma obra historiográfica, pois se assim o fosse não seria literatura de fato, mas um tratado científico. Segundo Guedelha (2001, p. 10), “(...) não se pode igualar a forma de reconstruir do poeta com a do historiador, já que ambos, mesmo trilhando os caminhos da escrita, servem-se de metodologias diferentes, em geral com propósitos bem diversos”.

A obra literária, ao contrário da obra histórica, não é pragmática, ela geralmente tende a ser subversiva, e até iconoclasta em alguns momentos, para mostrar o contrário do pensamento geral vigente, o avesso das convenções. Olhar a literatura como simples cópia de um determinado momento é reduzi-la a um mero estudo pragmático, o que significa decretar o seu empobrecimento.

Assim, temos bem claro que a literatura como forma de representar o mundo à nossa volta, colocando a sociedade e a sua historicidade, mas com “um pé” fora da realidade total, porém preservando a sua verossimilhança, que é outro conceito aristotélico. As obras literárias abordam problemas sociais que sempre foram motivos de discussão, muitas vezes evidenciando preconceitos ou buscando defender causas, mas sempre tentando “pintar” uma forma mais estética, adequando-se a momentos, recriando formas de passar a mensagem ao leitor de uma forma que haja uma interação mais intensa, mesmo que seja de forma mais indireta do que um texto não literário.

## **2. A DITADURA MILITAR E A REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DO REGIME.**

O Golpe civil-militar de 31 de março de 1964 foi uma das inúmeras rupturas democráticas que o Brasil teve no século XX, e a sua ficcionalização nas artes foi inevitável, uma vez que a arte costuma alimentar-se das crises. Com o regime de exceção, a repressão não tardou a chegar, sendo inclusive institucionalizada. Em todo o país a censura imperou e o



que não estava de acordo com as opiniões do Estado não poderia ser veiculado. Os intelectuais, escritores, atores, cantores, artistas plásticos e todos os que quiseram combater o autoritarismo através das artes sofreram uma longa e pesada repressão.

A situação ficou pior com a sucessão do Presidente Castelo Branco pelo seu ministro do exército, o Presidente Artur da Costa e Silva. Este era mais autoritário do que o seu antecessor, e a situação piorava cada vez mais com as crescentes manifestações nas ruas pedindo liberdade política e de expressão. O seu governo abriria uma fase sombria na história do Brasil, uma fase de cassações de políticos, perseguições e mortes de militantes de esquerda. De acordo com Linhares (1990, p. 371), “A repressão abate-se, também, sobre os intelectuais, artistas e estudantes. Peças teatrais de Bertolt Brecht e Federico Lorca são proibidas em 1967; o Teatro Opinião, um dos principais centros da dramaturgia brasileira, é invadido por forças militares (...)”.

O ano de 1968 seria cheio de manifestações, não apenas no Brasil, mas no mundo ocidental como um todo. Na França, milhares de jovens e trabalhadores saíam às ruas para protestar contra o governo e as condições de trabalho. Nos Estados Unidos, havia a crescente demanda pelos direitos civis dos negros. No Brasil, os estudantes também tomaram as ruas em sinal de descontentamento, e o governo radicalizou. No dia 13 de dezembro daquele ano, em uma reunião com os seus principais ministros, o Presidente Costa e Silva promulgou o Ato Institucional número cinco, um dos mais tristes episódios da história recente do país. Os chamados “anos de chumbo” foram retratados pelas mais variadas expressões artísticas.

A música foi a representação artística que mais ganhou força com o engajamento dos principais cantores da época. No entanto, para fugir da forte repressão que obrigava todos os compositores a passar por um forte “pente fino” em suas canções, os artistas arranjavam formas de escapar desse cerco usando metáforas em suas músicas. Uma das mais emblemáticas canções que usaram esta forma de “camuflagem” foi “*Cálice*”, do cantor e compositor Chico Buarque de Holanda. A palavra “*Cálice*” (referência bíblica à última ceia de Cristo na Terra) foi usada em trocadilho com o imperativo “cale-se!” (expressão que ironizava a mordação, a lei do silêncio imposto), como assegura Francisco (2010, p. 27): “(...) a palavra *cálice* (*cale-se*) como ordem do governo ao povo para esse se calar”. Muitas outras canções vieram à tona como forma de protesto contra a censura, compostas pelo próprio Chico Buarque e também por outros artistas,



como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, entre outros. Campedelli (1995, p. 10), refletindo sobre o período, esclarece que a arte, “desenvolvida sob a mira da polícia e da política (...) foi uma manifestação de denúncia e de protesto”, uma explosão de literatura de contestação.

A dramaturgia também fez manifestações contrárias à ditadura militar. Um dos exemplos é a peça *O berço do herói*, de Dias Gomes. A peça destruía o mito do herói em um país cercado de figuras que representam a força e a legitimidade de um grupo social, especialmente naquela época, em que os militares travestiam-se de salvadores para ganhar o apoio popular. Muitas outras peças e até uma adaptação de uma dessas para novela, *O Salvador da Pátria*, foi censurada e só foi liberada após a queda do regime em 1985: “A peça teatral de Dias Gomes *O berço do herói* foi escrita em 1960 e montada primeiramente em 1965. Além de uma crítica à construção de heróis baseados em fatos reais, também está implicitamente relacionado ao regime ditatorial que se iniciava no Brasil” (MOREIRA JR, 2008, p. 2).

As artes plásticas ganharam um grande impulso com os anos de chumbo, claro que foram também muito representativas para descobrir as faces repressivas do regime vigente. Os artistas deste ramo das artes foram relativamente tímidos no início dos anos ditatoriais, mas com o acirramento da repressão, foram cada vez mais fundo em suas críticas sociais e políticas. O preço cobrado por este ativismo em favor da liberdade de expressão foi à pesada “mão da censura”. Muitas obras foram sumariamente retiradas de exposição em várias bienais pelo país alegando-se um desacordo com as normas morais e políticas vigentes na sociedade. “A partir desses fatos e com a ditadura tornando-se cada vez mais brutal a partir dos anos 70, os artistas de vanguarda assumiram uma posição de marginalidade, ora agravando o conflito com a censura, ora exilando-se no exterior para continuarem vivos” (CAVALCANTI, 2004, p. 1).

Assim, podemos afirmar que as artes foram muito representativas para nos mostrar as faces repressivas da ditadura militar brasileira. Mesmo censurados, os artistas buscaram meios de ultrapassá-las usando a própria língua. Lançavam mão de um princípio denominado por Roland Barthes de “trapaça linguística”, que consiste abrir caminho em direção à liberdade por meio da habilidade de trapacear com a língua usando a própria língua como instrumento da trapaça. Recursos como as figuras de



linguagem foram essenciais para que se pudesse protestar, driblando a censura e escapando de suas “garras”.

### **3. “JOGO DE DADOS” - A METAFORIZAÇÃO DA REPRESSÃO E DA CENSURA.**

372

Em 1979, o escritor Erasmo Linhares inicia a sua carreira de escritor com o livro de contos *O tocador de charamela*, um dos clássicos da literatura amazonense. Integrante do Clube da Madrugada, a sua contribuição artística foi imensa, pois além de escritor, Linhares também foi professor da Universidade Federal do Amazonas e radialista. Na Rádio Rio-Mar, fez história com as suas crônicas.

Em *O tocador de charamela*, há uma trilogia chamada “Jogo de dados” que é a parte da obra que vamos analisar. Essa trilogia faz referências aos longos e pesados anos da ditadura civil-militar de 20 anos, iniciada em 1964. É marcante a capacidade do escritor em fazer o leitor imergir nos anos de chumbo, mesmo que estes sejam longínquos para alguns que nem viveram o período de limitações políticas e de liberdade de expressão do final do século XX.

A trilogia já começa chamando a atenção do leitor nos títulos de cada um dos contos: “Sena e duque”, “Terno e quadra” e “Ás e quina”. É novamente um artista valendo-se da trapaça linguística por meio da metáforização. Afinal, o que vem a ser a metáfora? Lopes (1986, p. 16), comentando o conceito de metáfora estabelecido por Aristóteles – como sendo um desvio da linguagem ordinária para dizer uma coisa em termos de outra –, explica que:

O desvio aciona um mecanismo de confronto e comparação, na mente do leitor, dos dois tipos de enunciados que ele relaciona, implicando-os no corpo mesmo da figura, como contexto posto e contexto pressuposto: o conteúdo posto do enunciado trópico, presente, viola a norma e possui um sentido figurado, opõe-se na mente do leitor ao conteúdo pressuposto, do enunciado próprio, ausente, que obedece à norma e tem um sentido literal.

Assim é que, tanto no título da trilogia quanto no título de cada conto que a compõem, temos a contraposição entre conteúdo posto e conteúdo pressuposto: no conteúdo posto do enunciado trópico, presente, os títulos fazem referência a peças de um jogo de dados, com suas diferentes peças; mas no conteúdo pressuposto do enunciado



próprio, ausente, as referências são, na verdade, ao cerceamento da liberdade dos cidadãos pelos operadores do regime militar, como veremos em seguida.

Veremos que o texto de Linhares é questionador e faz uma inquietante reflexão sobre o sistema político vigente na época. A sensação da prisão, não apenas política, mas intelectual, faz o leitor ultrapassar os tempos e viajar para os anos sombrios da nossa história. Um tempo em que, “por questões políticas, as pessoas eram presas arbitrariamente. Muitos brasileiros tiveram que buscar exílio em outros países, fugindo ao peso da violência do regime opressor, inaugurado em 1964 com o famigerado regime militar (...)” (FONSECA, 2002, p. 25).

Os contos se passam em uma cela, onde o narrador, um jornalista que não fornece o seu nome ao leitor, divide a cela com Alfredo, um professor. Eles entram na prisão como pessoas ávidas por mudanças, mas saem diferentes, saem acomodados ao sistema.

O conto “Sena e Duque” relata o primeiro momento desse encarceramento físico e intelectual. Nele, temos uma comparação pouco habitual entre o jogo de dados e a humanidade. Nessa comparação, dados são considerados superiores por conta do número finito de possibilidades e a consequente previsibilidade de seus resultados. Já a humanidade, diferentemente dos dados, é cheia de possibilidades impossíveis de serem determinadas com antecipação. Esta analogia está ligada à situação do regime político onde a realidade é imprevisível e pouco determinante.

No segundo conto, “Terno e quadra”, aparece uma terceira personagem na cela, um intelectual que é sempre interrogado pelo narrador em relação ao tempo que passaram presos, sem obter resposta para suas perguntas. Nesse mesmo conto temos a dicotomia *armazém x bodega*, sendo o primeiro o representante das grandes ideias e o segundo representando as ideias ultrapassadas e alienantes. “O que diferencia o armazém da bodega é a grandeza daquele ante a pequenez desta, sem contar que o termo bodega também carrega a conotação de sujeira, imundice e falta de esmero no que se faz” (FONSECA, 2002, p. 30).

O terceiro conto, “Ás e quina”, mostra-nos as duas personagens em tempos de anistia, tempo em que o Estado perdoava os crimes cometidos pelos militares e pelos militantes de esquerda. Então os agora ex-presos estão sentados em alguma praça. O narrador indaga-se sobre a sua situação e a de seu companheiro de cela dali para a frente. E faz um diagnóstico, por assim dizer, das possibilidades de recomeço de cada um.



O narrador diz preocupar-se mais com a situação de Alfredo, já que este é um professor idealista, e os idealistas sempre sofrem mais com os desmandos sociais. Além disso, ele perdera a sua cátedra, e em seu lugar instalaram-se muitos “*bodegueiros*”, dispostos a formar gerações de “*bodeguistas*”, em uma clara referência aos militares que teriam transformado o ambiente escolar em um local alienante. Sobre si próprio, o narrador diz-se satisfeito com a própria sorte, já que é jornalista e, para ser bom nesse ofício, tem-se apenas que saber moldar-se às exigências do mercado. Assim, despede-se, sem muita esperança de verem-se novamente, mas como último pedido, o narrador pede a Alfredo que jogue o seu dado ao mar, pois não quer ser afeito a esse objeto nunca mais. “Antes, faz-me um favor. Como vais para a costa, leva este dado e joga-o no mar. Juro, doravante terei ódio aos dados” (LINHARES, 1995, p. 27).

Como se vê, a trilogia de Linhares é uma expressão metafórica de conteúdo político. Mas político sem ser panfletário. Engajado mas sem catequese político-partidária. O contista esmerou-se em passar em revista um período altamente significativo da História, valendo-se ao máximo do potencial expressivo e sugestivo das palavras, conduzindo o leitor pelo “túnel do tempo” literário para dentro da visão daquela época. E mesmo escrito no calor da hora, o texto continua atual, pois ainda, depois de quase três décadas do fim do regime ditatorial, temos uma forte repressão sobre a sociedade brasileira.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Fizemos uma viagem pelos contos de Linhares e pudemos destacar a sua crítica veemente ao regime militar que, a partir de 1964, protagonizou um dos mais tristes períodos da história brasileira. Em “Jogo de dados”, percebemos a metaforização dos cenários e da época em que foi escrito, levando o leitor a refletir sobre aquele tempo de repressão, censura e cerceamento das liberdades individuais. O texto tem estrutura de diálogo, mas podemos dizer que é uma conversa do narrador não com os companheiros de cela, mas sim com o leitor, buscando mostrar seus pontos de vistas sobre a matéria narrada, e convencê-lo de sua verdade.



## REFERÊNCIAS

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª edição. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.

CAVALCANTI, Jardel Dias. *Vanguarda e Ditadura Militar*. Disponível em: <<http://josekuller.wordpress.com/category/artes-plasticas/>> Acesso: 4 de maio de 2014.

COSTA, Lígia Miltz da. *A poética de Aristóteles/Lígia Miltz da Costa*.-2. Ed. – São Paulo: Ática, 2006.

FONSECA, Raimundo Nonato de França. *Alegorias da condição Humana*. Manaus: UFAM, 2002 (Dissertação de Mestrado).

FRANCISCO, Milton. *Canção de protesto*. A estrutura, a composição e o impacto das músicas contra a ditadura militar. Revista Língua Portuguesa, 20ª edição, editora Escala, 2010.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *Manaus de águas passadas - a recriação poética de Manaus em Visgo da terra, de Astrid Cabral*. Manaus: Ufam, 2001 (Dissertação de Mestrado).

LINHARES, Erasmo do Amaral. *O tocador de Charamela*. Manaus: UA, 1995.

LINHARES, Maria Yedda. *Historia geral do Brasil / Maria Yedda Linhares* (organizadora). 9.ed. – Rio de Janeiro: Campus, 1990.

LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986.

MOREIRA JR, Geraldo Rodrigues. *Vozes oprimidas: Literatura de resistência no Brasil*. Teresina, Ufpi, 2008.





## A DANÇA DAS PERSEGUIÇÕES

Lileana Mourão Franco de Sá (DLLE-PPGL-UFAM)

### RESUMO

376

A velhice sempre foi tema de preocupação e medo, de aceitação nem sempre pacífica, de angústia, do inevitável destino de todo ser humano: o declínio do corpo e da mente, a decrepitude, a perda do frescor da juventude, olhares de compaixão e até nojo, são questões enfrentadas pelos velhos no seu dia a dia. Na literatura esta questão se coloca desde os clássicos gregos, *Diálogo dos Mortos* (Luciano de Samósata, 115 d.C. e 140 d.C.), *Saber envelhecer* (Cícero, 106 à 43 a.C.) vindo para a contemporaneidade: *A velhice* ( Beauvoir, 1970), na poesia *Os velhos* ( Carlos Drummond de Andrade, 1983) e até mesmo na literatura infantil que não costuma abordar o tema, *Senhor Augustin* (Schulze, 2008) . O casal e o delírio são temas recorrentes na obra de Qorpo-Santo. A velhice surge em sua obra *Mateus e Mateusa*. Problematizando o casal ou triângulo amoroso e a velhice é apresentada longe da visão patriarcal. As ações são passadas inteiramente no espaço da casa onde os velhos discutem do começo ao fim da peça, as funções de marido e mulher. O teatro de Qorpo-Santo será abordado através dos pressupostos bakhtinianos da carnavalização, além de suas próprias concepções sobre o teatro, a sua poética dos borrões.

**Palavras-Chave:** teatro, grotesco, velhice, carnavalização, poética dos borrões.

### RÉSUMÉ

La vieillesse a toujours été le thème de soucis et peur, d'acceptation pas toujours pacifique, d'angoisse, du destin inévitable de l'être humain; le déclin du corps et du cerveau, la décrépitude, la perte de fraîcheur de la jeunesse, le regard de comiseration et même de répugnance, sont des questions éprouvées par les vieux gens, dans leur quotidien. Dans la littérature, le sujet est traité dès les classiques grecs, *Dialogue des morts* (Lucien, de Samosate, 115 d.C), *Savoir vieillir* (Cicéron, 106 à 43 a C,) jusqu'à nos jours: *La vieillesse* (Beauvoir, 1970). dans la poésie *Les vieux* (Carlos Drummond de Andrade, 1983) et même dans dans la littérature pour l'enfance qui n'a pas l'habitude de discuter le thème , *Monsieur Augustin* (Schulze, 2008). La maison et le délire sont des thèmes sans répit chez Qorpo-Santo. La vieillesse, éloignée du point de vue patriarcal, apparaît dans la pièce *Mateus et Mateusa* avec l'intention de questionner le couple ou le triangle amoureux. Les actions se déroulent entièrement dans l'espace de la maison où les vieux discutent les rôles de mari et femme du début jusqu'au bout de la pièce. En plus de sa conception à propos du théâtre, la poétique des brouillons, ses oeuvres seront vues à travers les présupposés de carnalisation, selon Bahktine.

**Mots clés :** théâtre, grotesque, vieillesse, carnalisation, poétique des brouillons

Cavam uns com enxadas,  
Cavam outros com palavras.  
Qorpo-Santo



## INTRODUÇÃO

De acordo com Michel Foucault (1992), é instaurador de discursividade aquele cuja obra permite que outros pensem algo diferente dele. Qorpo-Santo chamou algumas de suas comédias de *borrões* e acrescentou, que como tal, deveriam passar pelas correções que se fizessem necessárias. José Joaquim de Campos Leão, mais conhecido como Qorpo-Santo, pseudônimo que ele próprio se deu, nasceu na Vila do Triunfo, na então Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, no dia 19 de abril de 1829. Tanto sua biografia como sua obra, chegaram fragmentadas até nossos dias. Dramaturgo pouco conhecido do grande público, viveu e produziu no século XIX, abordando temas ousados em relação aos que eram correntes no seu tempo, tais como: o incesto, o homossexualismo, o adultério, em peças cuja estrutura fugia totalmente ao padrão literário vigente: o teatro de costumes.

A obra do dramaturgo gaúcho *Ensiqlopédia ou seis mezes de uma enfermidade* foi composta em 1866 e em 1877 Qorpo-Santo empreendeu a edição de sua produção literária de nove volumes de textos de teatro, poesia, prosa, relatos autobiográficos e artigos de jornal, em sua própria tipografia, às próprias custas. O mundo transtornado de Qorpo-Santo e aqui estamos nos referindo especificamente ao seu teatro, mistura o erudito ao popular, exibindo as vozes outras no discurso teatral. Em uma reavaliação da obra qorpo-santense, Flávio Aguiar (1997), observa que o perfil intelectual do dramaturgo gaúcho foi traçado. Delinearam-se três perfis intelectuais: o escritor de mente incendiária, na visão dos editores do *Jornal do Brasil*, o doidinho de Porto Alegre, segundo Luís Carlos Maciel, e o louco manso do Guaíba.

O material que nos interessa é aquele do volume IV da *Ensiqlopédia*: as suas dezessete comédias escritas em 1866. Uma delas, *Uma pitada de rapé*, foi encontrada com apenas uma página. As dezesseis restantes são peças curtas e, quando levadas à cena, duram de vinte minutos a meia hora. A elaboração das peças foi considerada pelo emérito estudioso de Qorpo-Santo, Flávio Aguiar (1975, p. 44), como confusa e imprecisa. Sua dramaturgia será tomada em nosso trabalho, como veremos no capítulo dedicado ao método, e durante o desenvolvimento da tese, justamente como portadora de uma nova forma de visão artística. incendiar e criar uma nova concepção de teatro, de leitor /espectador.

É ainda Aguiar quem tece as seguintes considerações sobre o teatro de Qorpo-Santo:



Nem sempre se esclarece, no texto, a relação que existe entre os personagens. Alguns parecem totalmente desnecessários; outros, desenvolvidos de modo incompleto; terceiros desaparecem sem qualquer explicação, motivo ou rubrica: o texto simplesmente os esquece. Ainda outros aparecem apenas para dizer meia dúzia de frases sem nexos e sumir. (Aguiar, 1975, p.44)

Do nosso ponto de vista, é justamente essa pretensa desordem, esse lado estranho dos seres e das coisas que são questionados e problematizados no teatro de Qorpo-Santo que nos chamam especialmente a atenção e nos interessam diretamente, não como uma exceção ou uma falta de qualidade de seus textos, algo que poderia ser considerado negativo, mas ao contrário, como um fator de valorização e de qualificação dos mesmos. A incompletude da linguagem e a desestabilização dos sujeitos, permeiam a obra do autor gaúcho num jogo que consideramos vital, dinâmico, outras vezes verborrágico, é verdade, deixando no texto e em cena as marcas constitutivas de outros sentidos.

Em uma obra em que não há um critério seletivo, como a de Qorpo-Santo, falar em método e teoria é de certa forma ironizar uma vez *que método é caminho* e o nosso Qorpo-Santo pode parecer-nos, muitas vezes, à deriva. A intertextualidade circula no primeiro volume com as suas poesias, cerca de 530 fragmentos e alguns textos em prosa; no segundo os aforismos; no quarto as dezessete peças teatrais; no sétimo a reimpressão de alguns artigos do seu jornal; no oitavo as cartas e os depoimentos autobiográficos; e no último, textos diversos e interpretações do Novo Testamento. Nosso intuito nesse trabalho é analisar a carpintaria dos borrões, o traçado de sua visão dissociada e para além da suposta loucura do autor ou do biografismo.

Tudo será realizado com base nos princípios bakhtinianos. Pode-se notar que o dialogismo é essencial para a compreensão do universo bakhtiniano. Não importa que receba outros nomes: polifonia, interação verbal, intertextualidade. Os termos revelam pequenas variações entre si. Porém o que vale a pena perceber e o que deve ser registrado é a ruptura com o discurso canônico. E é nessa beira de discurso que encaixamos Qorpo-Santo. Para nós, o dramaturgo gaúcho criou um novo código teatral. Qorpo-Santo é uma nota dissonante nesse século XIX brasileiro.

## 1. Entre Bakhtin e Qorpo-Santo

Em nosso caminho pelo estranho e maravilhoso mundo de incompletude teórica de Bakhtin encontramos indicações importantes que devem balizar nossas reflexões sobre o teatro e, mais especificamente o que nos interessa, a polifonia no teatro de Qorpo-Santo. A polifonia, ponta de lança dos estudos bakhtinianos, trata da pluralidade textual de vozes, pontos de vista diferenciados. Mikhail Bakhtin (1895-1975) é um dos críticos mais intrigantes da teoria literária e linguística do século XX. Enigma teórico desafiador, Bakhtin surge diante de nós com vários complicadores: instabilidades bibliográficas que pontuaram sua vida, delimitação da intenção de sua obra entre os saberes, por exemplo, onde se divorciam, ou pelo contrário, se casam, os campos da filosofia, da linguística e da teoria literária. Os pesquisadores de Bakhtin ainda trabalham com um dado improvável: a datação de seus textos, a bibliografia, a própria tradução do russo para o francês ou inglês e somente então para o português.

Bakhtin só se tornou conhecido tardiamente. Seus escritos foram lançados avulsos, já no término de sua existência, não seguindo a cronologia de sua produção. Até hoje há dúvidas sobre os livros publicados sob a rubrica de outros nomes que lhe foram atribuídos (Voloshinov e Medvedev) teriam sido apenas gerados pelo seu pensamento ou pertenceriam ao próprio Bakhtin. Na literatura, Bakhtin é conhecido como o criador da categoria do “romance polifônico”, cunhado por ele a partir da obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, na ex-União Soviética, em 1929, e somente divulgada no Ocidente nos anos 60. O texto polifônico ou dialógico é o conceito bakhtiniano que analisa a questão da alteridade enquanto presença de um outro discurso no interior do discurso.

Um outro livro célebre de Bakhtin e que é importante para a nossa pesquisa, é o seu estudo sobre Rabelais, *A cultura popular na idade Média e no Renascimento—o contexto de François Rabelais (1999)*, no qual Bakhtin desenvolve a teoria da carnavalização, categoria de natureza histórico-literária. Os livros sobre Dostoiévski e Rabelais tiveram publicação isolada e nesse momento não se atinava para a concepção literária de Bakhtin: a união íntima entre linguagem, discurso literário e história. A obra bakhtiniana surgiu do fim para o início, ou seja, somente no final do século XX é que o Ocidente tomou conhecimento dos escritos da primeira metade dos anos 20: *Para uma filosofia do ato*. Os trabalhos sobre Dostoiévski e Rabelais somente atestam e



consagram Bakhtin como o pensador de interesses múltiplos, infindáveis, multiplicadores.

## 1.2 OS VELHOS

380

Ao pesquisar o grotesco, verificamos que esse nome é dado às pinturas encontradas no Renascimento, em monumentos soterrados e que trazem ornamentos fantásticos. Definindo o grotesco, Pavis (2001) afirma que é um efeito caricatural burlesco e estranho. Em 1844, Gautier interessa-se por autores chamados realistas do começo do século XVII, com o intuito de analisar as deformações e os desvios literários e poéticos. O romantismo serviu de berço ao grotesco: o belo depende do olhar para ser belo. Na Antiguidade, o grotesco não tinha todo esse valor que assumiu à época de Hugo. No teatro ele exercita a deformação, senso de concretude e realismo. Meierhold, por exemplo, trabalha seu teatro em consonância com os pressupostos estéticos de Rabelais, Hugo e Bakhtin: a face sensível e material das formas, o exagero, a desfiguração da natureza. Seguindo a orientação de Pavis, podemos dizer que o grotesco é um ponto de vista, uma maneira de ver as coisas.

O grotesco transita por gêneros vários: o tragicômico, o Sturm und Drang (movimento efêmero, por volta de 1770, e que tem como uma de suas figuras Goethe), o drama, o melodrama, o teatro romântico, expressionista e grotesco (Pirandello). Atualmente, ainda segundo Pavis, o grotesco trabalha as deformidades, as desarmonias, as dessemelhanças, o caos social. Baudelaire chamou o grotesco de cômico absoluto. Este não é visto com muita tranquilidade por Pavis: ele teme a destruição de todos os valores e a automatização das coisas e pessoas. O grotesco tragicômico e o absurdo do teatro de Ionesco, Beckett e Brecht possuem contornos bastante parecidos. Para Brecht, o grotesco tenta compreender a nossa existência tragicômica, expressando através da arte o dilaceramento, a vitalidade e a regeneração do homem.

É importante refletir sobre as fontes da concepção grotesca que Rabelais tem do corpo e que foram sistematizadas e evidenciadas pelo estudo bakhtiniano . Começemos pelo rosto:

Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam caráter grotesco, quando se transformam



em figuras de animais ou de coisas. Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente individual, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não conta para o grotesco. (Bakhtin, *A cultura popular na idade Média e no Renascimento*, p.276).

Bakhtin nos explica a imagem e idéia que Rabelais tem do conjunto corporal, assim como dos seus limites, de suas tensões: excrescências, olhos arregalados e boca escancarada do corpo grotesco. Neste, as funções primordiais pertencem ao ventre e ao falo. No conjunto facial, a boca é de grande importância para o grotesco. Quando a boca está escancarada, o resto da face perde a importância. A boca escancarada é comparada a um abismo devorador. Por último, vem o traseiro. É uma concepção especial do corpo e que se desassocia de todo padrão clássico que conhecemos de pintura ou representação do corpo humano. Ventre, falo, boca, traseiro são excrescências e orifícios, são lugares que marcam a ultrapassagem de limites, mas também trocas e inclinações entre dois corpos. Nesse roteiro ou programa do corpo grotesco, Bakhtin nomeia de atos do drama corporal: o comer, o beber, as necessidades naturais, a transpiração, a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento etc. Importante frisar a ressalva de Bakhtin sobre a predominância da maneira grotesca do corpo nas formas não oficiais do povo e elaborando um esquema que reúne injúrias e riso ao grotesco e corporal.

Atualmente o cânon da imagem grotesca do corpo mudou. Na literatura o que temos, segundo a ótica de Bakhtin, são desenhos prontos, fechados, sem mistura. As fronteiras fecham-se. A incompletude é apagada, tudo é individualizado, a hiperbolização deixa de representar seu papel de grande importância no corpo grotesco do novo cânon. Interessante notar ainda nas observações bakhtinianas que o novo cânon alcançou também as regras de linguagem, as boas maneiras na sociedade que interditavam: comer com barulho, cotovelos na mesa, barriga relaxada, fungados etc. Juntando tudo isso, temos o disfarce de todas as saídas do corpo grotesco. A interação dos corpos é vista sob um ângulo diferente pelas lentes da arte a partir do século XVII.

Agora podemos passar à peça de *Qorpo-Santo* que melhor traduz as preocupações com o tema da velhice, a fim de analisarmos e observarmos como o dramaturgo gaúcho trabalha nesta peça os elementos do grotesco ou da carnavalização. A peça em questão é *Mateus e Mateusa*. Suas personagens são: Mateus, velho de 80 anos, Mateusa, da mesma idade do velho; Catarina Pedra e Silvestra, filhas; e Barriôs, criado. A peça tem apenas



um ato e três cenas. Na primeira cena o casal de velhos discute sobre motivos que vão do banal ao sério. Brigam porque o velho pergunta pelas filhas e inicia-se um debate verbal em torno de um suposto relacionamento incestuoso do velho com a sogra, das infidelidades e do próprio relacionamento sexual do casal de 80 anos:

Mateusa ( empurrando-o) — Então para que fala de mim a todas as moças que aqui vêm, Sr. Chino?! Para quê, hem? Se o Sr. não fosse mais namorador que um macaco preso a um cepo, certamente não diria — que sou velha, feia e magra! Que sou doente de asma; que tenho uma perna mais curta que a outra; que ... que... finalmente, que já (voltando-se com expressão de terror) não lhe sirvo para os seus fins de (pondo a mão em um olho) de ... O Sr. bem sabe! (esfregando com as costas da mão o outro [ olho ] com a voz de quem chora). Sim, se eu não fosse desde a minha mais tenra idade um espelho, tipo ou sombra de vergonha e de acanhamento, eu diria (virando-se para o público): Já não quer dormir comigo! Feio! (saindo da sala) mau! velho! rabugento! Tão bem não te quero mais fedorento! ( p.90)

Estamos diante do riso grotesco ou carnavalizado de Qorpo-Santo. Essa primeira imagem que a velha faz do homem e do macaco sinaliza para duas realidades brasileiras e quiçá mundiais: a velhice e o forte questionamento feminino no universo do casal. No bojo dessas questões, o autor desconstrói a figura do macho vitorioso e também da mulher romântica do século XIX. Mateusa está longe de abrigar em sua personagem o padrão de beleza, idade e discurso. A figura do macaco, segundo o mito dos índios bororós, registrado por Colbacchini e Albisetti e mencionado por Lévi Strauss, aparece como herói civilizador, pois teria inventado o fogo, além de ter enganado o jaguar sendo engolido e desengolido por este. Representa, de acordo com o dicionário dos símbolos, uma iniciação. O macaco é conhecido pelos dons da imitação e agilidade, o que lhe confere uma certa comicidade. Pela filosofia tibetana esse animal tem a consciência e o coração dispersos. No teatro chinês, o macaco é um sábio iniciado que esconde sua natureza original por baixo de uma aparência burlesca.

Outra imagem que vem junto com a do macaco é a do cepo. Uma das significações que encontramos no dicionário *Aurélio* é a do lugar onde o condenado colocava a cabeça para ser decapitado. Pode ser também pessoa pesada ou indolente. É ainda uma coluna oca na Igreja para depositar esmolas. Outras significações menos interessantes foram encontradas, mas optamos por estas acima que servem como motivo de reflexão ao nosso trabalho. Os conceitos ligados ao cepo, pelo que constatamos, não possuem uma carga positiva. Envolvem negatividade ou comiseração. O Mateus-macaco vai desconstruir, via grotesco qorposantense, ou melhor, vai coser-descoser esses dois aspectos: o do macho autoritário e o da



velhice. Ele é um velho de 80 anos; entretanto, os verbos que aparecem no primeiro ato desdizem a idéia da velhice, rebelam-se contra a idéia. Vejamos os verbos: caminhar em roda da casa— voltar-se para Mateusa— abraçar Mateusa. Há, no entanto, uma fala do velho no primeiro ato que se contrapõe aos verbos que elencamos na linha acima:

Mateus ( com fala e voz muito rouquenha) — Ora, Sra. ! Ora, Sra. !  
Quem, quem lhe disse essa asneira?! ( Profere estas palavras querendo andar e quase sem poder. É este o todo do velho em todos os seus discursos.)( P.148)

Aqui temos a marca expressa do grotesco *da e na* palavra, do grotesco expresso através da palavra quase. Ao dizê-la, é como se ou autor quisesse mesmo fazer o jogo do teatro, onde o impossível torna-se possível. O quase é o passaporte para a verificação da quebra do contrato das coisas acabadas do discurso da velhice, do discurso doente, do discurso autoritário atestado pela ironia impregnada no tom da comédia e infiltrado no discurso das personagens. É o que diz a segunda cena, nos diálogos sutilmente tramados com os frutos da sensualidade e do incesto. O sonho vem emoldurar as ações do velho Mateus, para desconcertar as idéias e os pensamentos, e para mais uma vez brincar com a velhice. De acordo com Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoievski*, o sonho, como maneira de trabalhar a literatura, surgiu como novidade na sátira menipéia. Ele vem para dizer que na literatura é possível criar um mundo paralelo, ou “um mundo às avessas”. O sonho é uma espécie de laboratório do pensamento. Bakhtin destaca os chamados sonhos de crise empregados pelos dramaturgos do século XIX: Shakespeare e Caldéron de La Barca. ( 1999,p.148,149). O grotesco em *Mateus e Mateusa* aparece nas dissimulações das filhas. Assim se pronuncia uma delas: “Pedra ( entrando) — O que é, Papaizinho? O que é que quer?Pedra ( voltando-se) — Também este meu pai cada vez mais fica mais porco! Por isso é que a minha mãe já enjoou ele tanto, que nem o pode ver!” ( p. 91)

E ainda outra filha, desprezando –o por ser velho e ao mesmo tempo fingindo amor ao pai: “ Catarina: ( à parte e com expressão de dor) — Ele disse que a outra era simpática; e de mim nem ao menos diz que sou formosa! Sempre é velho: não sabe agradecer a todos.”( p.150)

Um dos lados do grotesco na dramaturgia qorpo-santense é construído com essa matéria inerente ao teatro que é a dissimulação. As filhas, não apenas em *Mateus e Mateusa*, mas em outras peças, participam desse jogo de sedução com o pai para





conseguirem certos favores: bonecas de cera, vestidos bordados com fios de ouro, ramalhetes de flores das modistas francesas e alemãs. O pai confirma o seu encantamento pelas filhas selado pelos abraços que são muitos no universo grotesco de Qorpo-Santo e especialmente entre pai e filhas. As filhas são nominadas pelo pai de anjos e virgens. Outro componente do universo grotesco é a idade das filhas. O casal de velhos possui filhos que mal chegaram à adolescência. O canto que sai pela boca das filhas vem somar-se ao material de concepção do corpo grotesco. As filhas, segundo esse canto, são anjos matadores, exterminadoras de facínoras, cumpridoras de ordens e virtudes:

Nós somos três anjinhos;  
E quatro éramos nós,  
Que do céu descemos;  
E o amor procuremos;  
— Mataremos ao algoz  
Destes dois nossos paizinhos! ( p.151)

A ironia perpassa a obra de Qorpo-Santo. As filhas não são anjinhos, não amam os pais e nem se preocupam com eles. Por não serem amadas pela mãe e assediadas pelo pai, elas rebelam-se contra a condição de oprimidas, servindo-se do canto como forma de jogar e desfazer o jogo do outro, correndo pelas artérias da ironia. Anjos e corações emolduram as canções dessas mulheres, talvez com o intuito de criar um suporte para o covil chamado lar. Neste, muitas batalhas são travadas, entre elas, a sexual, associada não apenas à boa cama, mas também à boa mesa. A peça *Mateus e Mateusa* foi encenada em Manaus pelo grupo teatral *A rã qi ri*, dirigido pela professora da Universidade Federal do Amazonas, Nereide Santiago.

A peça *Mateus e Mateusa* trabalha com a estética do vazio cênico. Ao entrar na sala, o público já depara com os atores em forma de estátuas. *Mateusa* aparece sentada em uma cadeira estilizada, *Mateus* com sua bengala e as filhas trazem enormes livros, onde se vê escrito: *Código Criminal*, *História Sagrada* e *Constituição do Império*. De acordo com a leitura praticada em cena pelo grupo, as filhas, na abertura da peça, mostram ao espectador o corpo e os olhos estáticos, acenando para a rotina da leitura, ao mesmo tempo que apresentam um rápido desvio em direção aos velhos pais das três meninas. A iluminação da cena projeta os tons claro-escuro. Um violonista e uma flautista interpretam fragmentos da *Ópera dos três vintén,s* de Kurt Weil. Nesse prólogo congelado, apenas os músicos executam movimentos: durante 7 minutos o espectador é



convidado a prestar atenção a essas personagens que assemelham-se a bonecos de um museu de cera. A personagem Mateusa é representada no palco por um homem, o que acentua ainda mais o grotesco da velhice; ela aparece em cena com agulha, toalha de crochê e novelo e carrega no rosto um gesto de desconforto. De acordo com o projeto executado pelo grupo, acontece no palco um circuito de comunicação que privilegia os espectadores da plateia, pois que um dos objetivos mais importantes nessa peça foi enfatizar a importância do olhar.

## 2. A DANÇA DAS PERSEGUIÇÕES

A peça de Qorpo-Santo, *Mateus e Mateusa*, escrita em 1866, apresenta ao leitor/espectador seis personagens: Mateus, o pai, velho de 80 anos; Mateusa, a mãe, com a mesma idade do velho; Catarina, Pêdra e Silvestra, as filhas; e Barriôs, o criado. A ação é passada inteiramente no espaço da casa onde os dois velhos discutem, do começo ao fim da peça, as funções de marido e mulher. As três filhas não entram em conflito declarado contra os pais, por estarem jogando com a dissimulação. A velha, apesar de ter quinze falas contra trinta e uma do velho, aproveita bem o seu espaço. Através de discurso questionador, exhibe as mazelas da velhice, e, sobretudo a vida vista de uma maneira cômica e delirante.

O tema do delírio, exercitado pelo casal de velhos, constitui-se na alavanca-mestra da peça, tal a maneira como são desenvolvidos os diálogos entre Mateus e Mateusa e aos quais denomino neste trabalho, *dança das perseguições* ou o meio pelo qual o casal consegue alimentar o casamento. Vejamos então, uma das cenas em que o casal está envolto no delírio ou dança das perseguições, que é um tipo de jogo essencial e vital para o teatro:

Mateus ( correndo abraça-la apressadamente) \_ Minha queridinha; minha velhinha! Minha companheirinha de mais de 50 anos ( agarrando-a), por quem és, não fujas de mim, do vosso velhinho! E as nossas queridas filhinhas! Que seriam delas, se nós nos separássemos; se buscasses, depois de velha e feia, outro marido ainda que moço e bonito! Que seria de mim? Que seria de ti? Não! Não! Não! (Qorpo-Santo 2001,p.156,157)

O discurso do velho Mateus não é totalmente fechado sobre si mesmo: ele visualiza o outro, ou seja, a velha companheira e as filhas. Mas não esqueçamos que



existe também uma relação incestuosa entre pai e filhas. Quanto ao discurso da velha é bem individualista em relação ao do marido: quer refazer a vida o lado de outro homem, não tem vocação maternal e luta fisicamente com o marido. Mateusa é a personagem feminina de Qorpo-Santo que mais se afasta do modelo de dona de casa, pois apesar da velhice, enfrenta e não segue as leis sociais e religiosas:

“Não hei de! Não hei de! Não hei de! Quem sabe se eu sou sua escrava!? É muito gracioso e até atrevido! Querer cercear a minha liberdade! E ainda me fala em leis da igreja e civis, como se alguém fizesse caso de papéis borrados!” (Qorpo-Santo, 2001, p.157)

Reproduzimos abaixo as ações que auxiliam o leitor a compor as personagens de 80 anos, Mateus e Mateusa. O quadro torna mais concreto para o leitor aquilo que denominamos dentro desse trabalho, dança das perseguições, ao mesmo tempo em que demonstra as ações apresentadas ao longo da peça. Dessa maneira, desfaz-se o modelo calcado na velhice, nas relações viris (homem) e na fragilidade (mulher):

**Mateus**

Abraça	Atira
livros	
Afaga	Apara
pancada	
Agarra	
Empurra	
Beija	Atira
cadeira	Bate com o pé
Grita	

**Mateusa**

Agarra	Beija
Arregaça os punhos	
Atira livros	Bate com o pé
Bate no marido	Empurra
Grita	Corre



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na representação de Mateus e Mateusa, feita pelo grupo teatral de Manaus, A rã qi ri, toma corpo o que imaginamos no texto: a dança das perseguições. Os velhos dançam um tango, fazem amor e se digladiam. Se no texto o velho caminha em redor da casa, na representação é a velha que anda em redor do tablado, maneira de ampliar o seu espaço ao mesmo tempo em que faz uma referência brechtiana: afastar-se para ver melhor. No final da peça, o velho não cai aos pés da velha, mas sim, faz menção de traspassar o coração da velha com um cano de plástico. Ao desejar atingir o coração da personagem feminina, atinge também o coração dos espectadores: a lição moralista, a agressividade contra a mulher, a função dos velhos na sociedade, tudo é posto em xeque nesta dança das perseguições.

1. Tão bem: Assim no texto original, de acordo com Guilhermino César. Acreditamos que pode ser um jogo com os sentidos.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio *Os homens precários; inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo*. Porto Alegre, A Nação/Instituto Estadual do Livro, 1975.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. 4ª edição, Ed. Universidade de Brasília, 1999. [Tradução: Yara Frateschi ]

\_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 2ª ed..UFF-USP, 1997. [Tradução: Paulo Bezerra]

FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?* 3ª Ed. Trad. A. F. Cascais e E. Cordeiro, Lisboa, Vega, 1992.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Perspectiva, 2001 São Paulo. [ Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira.]

QORPO-SANTO. *Teatro Completo*. São Paulo: Iluminuras, 2001



## **IMIGRAÇÃO JAPONESA NO AMAZONAS: INTEGRAÇÃO CULTURAL E SOCIAL**

Linda Midori Tsuji Nishikido<sup>1</sup> (LETRAS-UFAM)

### **RESUMO**

A imigração japonesa no Amazonas completa 85 anos em 2014. Desde a chegada dos primeiros grupos de colonos em 1929, no município de Maués, a cultura nipônica se fez presente na Amazônia onde se fixaram, deixando marcas indelévels sejam nas crenças, nas culinárias, na língua, nos costumes e comportamentos eivados da cultura nipônica. Rememorando esse passado histórico, nota-se o quão significativo foi a trajetória desses imigrantes, pois a coragem, a determinação a perseverança, a vontade de vencer proporcionaram, aos seus descendentes brasileiros, conquistas sociais e intelectuais e, dentre as conquistas, a criação do curso de graduação em Letras - Língua e Literatura Japonesa, na Universidade Federal do Amazonas - UFAM, em 2010, a primeira no norte do Brasil. Assim, este trabalho tem como objetivo investigar a cultura trazida pelos imigrantes japoneses no estado do Amazonas e averiguar o processo de difusão e integração dessa cultura no meio social, como parte da cultura local.

**Palavras-Chave:** imigração, cultura, Japão, Amazonas, integração.

### **ABSTRACT**

Japanese immigration in Amazonas completes 85 years in 2014. Since the arrival of the first group of settlers in 1929, in the municipality of Maués, Japanese culture has been present in the Amazon, where they stayed, leaving indelible traces in the beliefs, the cuisine, the language, the customs, and behaviors transmitted from Japanese culture. Recalling this historical past, it's noticeable how significant the trajectory of these immigrants has been, as their courage, determination, perseverance, and the will to win led to social and intellectual achievements by their descendants and, among these achievements, there's the implementation of the undergraduate course in Japanese Letters – Language and Culture, in the State University of Amazonas (UFAM), in 2010, the first of its kind in Northern Brazil. Thus, this paper has as its aim the investigation of the culture brought by Japanese immigrants in the state of Amazonas and the inquiry upon the diffusion and integration process of this culture in the social environment, as part of the local culture.

**Keywords:** immigration, culture, Japan, Amazonas, integration.

### **1. INTRODUÇÃO<sup>2</sup>**

“Todos os velórios foram budistas. Engraçado, os casamentos, não. Feijão, bife, batata frita, só que o arroz tem que ser japonês, tem que ter uns ninomo (cozido)” (IBGE, 2008 p. 9)

A maior comunidade japonesa fora do Japão se apresenta no Brasil, com aproximadamente 1,5 milhões de imigrantes e descendentes espalhados nas regiões brasileiras de norte ao sul do país (IBGE, 2008, p. 71). Tal dispersão deve-se às



medidas políticas adotadas pelo governo brasileiro de acordo com a época, com as necessidades das regiões e com o processo migratório dos imigrantes dentro do país. Por outro lado, o Japão, com a abertura dos portos às nações estrangeiras, no período Meiji, passou a enfrentar sérios problemas econômico e social, em decorrência de fatores como o êxodo rural e o crescimento desordenado da população nas áreas urbanas por causa do crescimento do setor industrial, provocando consequentemente desemprego, fome e miséria (CRUZ, et al., 2008, p.15). Assim, o governo japonês, como solução dos problemas internos, adotou uma política emigratória, incentivando a população nipônica a se dirigir para outros países onde havia a demanda de mão de obra, a princípio para Havaí, Canadá, Manchúria, Ilhas Guam, expandindo posteriormente para o continente americano como Estados Unidos, México, e Peru (TAKEUCHI, 2007, p. 13,14).

No final do século XIX, o Brasil também passou a fazer parte do rol de interesse das companhias de emigração japonesa, pois as fazendas de café enfrentavam sérios problemas de escassez de mão de obra, em virtude de fatores decorrentes da abolição da escravatura e da proibição do governo italiano em subsidiar a entrada dos imigrantes para o Brasil, medida tomada por causa das notícias de más condições de trabalho nas fazendas (ARAI; HIRASAKI, 2008, p. 22). Assim, o Brasil não teve opção de escolha, senão aceitar a entrada dos imigrantes de países de raças consideradas inferiores, embora não quisesse pela elite social e política, visto que desde o final do século XIX perpassava a ideologia de eugenia racial, ou seja, a necessidade de branqueamento das raças para alcançar o desenvolvimento do país, pois as raças brancas eram consideradas superiores em relação às demais raças, inclusive as de origens asiáticas, tanto que o Decreto n. 528, de 28 de junho de 1890, proibia a entrada de africanos e asiáticos. Percebe-se, nesse contexto, certa resistência com relação à entrada dos imigrantes japoneses no Brasil, porém a necessidade sobrepujou o pensamento científico em voga, sendo o referido Decreto revogado e a promulgação da Constituição de 1891 dá autonomia para legislar sobre a imigração e colonização aos Estados da Federação (SÁ, 2010, p. 17). Deste modo, em 18 de junho de 1908 aportou no porto de Santos as primeiras 781 famílias nipônicas que foram destinadas para as fazendas de café (CRUZ, et al., 2008, p. 20, 21), o começo de uma longa história no solo brasileiro, história que atravessa mais de um século deixando raízes fortes, laços eternos entre os dois países.



Segundo Ernest George Ravensten *apud* Castro (2011, p. 205), o fluxo imigratório ocorre em virtude do fenômeno de atração-repulsão, isto é, de um lado, a situação de “desemprego, baixo salários, fracas oportunidades de ascensão profissional ou acadêmica e do outro lado, a condição de, por exemplo, disponibilidade de emprego, salários elevados, oportunidades de formação profissional e acadêmica etc.”. Dessa maneira, pensar na mobilização de um povo requer a compreensão de um conjunto de elementos, isto é, a ação de fatores tanto atrativos/repulsivos quanto os trâmites entre os governos, que atuam para que tal mobilidade venha a ser concretizada.

Vale ressaltar também que processo de imigração se deveu graças à assinatura do Tratado de Amizade, de Comércio e Navegação entre o Brasil e Japão, em 05 de novembro de 1895 (HOMMA & FERREIRA, 2011, p. 169), em Paris, legalizando a vinda desses imigrantes ao solo brasileiro.

## **2. Leituras bibliográficas e sites**

Buscar explicações para compreender as razões que levaram os japoneses a migrar para um país tão longínquo como o Brasil, ainda mais para região amazônica onde se apresenta estranho até para o próprio povo brasileiro, requer conhecer a princípio, a teoria sobre mobilidade e fixação dos imigrantes japoneses no Brasil de Hiroshi Saito (1961), em seu livro *Os Japoneses no Brasil*. Saito (1961, p. 12-13) afirma que não obstante muitos estudiosos acreditarem como principal fator de migração humana às questões econômicas, “não é a causa única que impele os indivíduos a se moverem, pois há outras de não menor importância, tais como fatores sociais, políticos e mesmo raciais [...]”. Assim, seus estudos estão estruturados sob o ponto de vista sócio-psicológico, antropológico e nos processos de assimilação e aculturação. Além disso, nos estudos sobre migração internacional, a Economia Internacional e a Política de Colonização e Migração são geralmente as teorias observadas pelos estudiosos, mas ele aponta um terceiro aspecto que está relacionado à experiência vivida pelos imigrados, isto é, “dos elementos integrantes da vida individual e grupal dos imigrados, com especial referência a seu processo integrativo na estrutura socioeconômica do país receptor” (SAITO, 1961, p.14). Tal experiência, associada à cultura na sua acepção antropológica do termo, servirá de norte para esta pesquisa.



Nesse sentido, a obra *Cultura: um conceito antropológico*, de Roque de Barros Laraia (2001), constituiu a *priori*, o referencial teórico base sobre a cultura, pois a retrata no seu sentido amplo, trazendo discussões relacionadas às diferentes manifestações teóricas dos estudiosos, os aspectos históricos, os diversos conceitos, a atuação da cultura nos diferentes espaços e tempo, bem com as questões relacionadas à adaptação e empréstimo cultural.

### **3. Fatores da imigração na região Amazônica**

Desde a primeira leva de imigrantes (1908) até a última leva (1975), ingressaram nas regiões brasileiras cerca de 250.209 (ARAI & HIRASAKI, 2008) imigrantes japoneses, o que corresponde um aumento de cerca de 83 por cento em comparação ao total de 1,5 milhões da população *nikkei*<sup>3</sup> no Brasil, de modo que o vestígio da presença desses imigrantes e seus descendentes no país é notado sobretudo através dos aspectos culturais manifestados na forma de arte, literatura, língua, religião, esportes, educação e comportamentos, temáticas que serão enfatizadas nesta pesquisa delimitada a imigração japonesa no estado do Amazonas. Não se pode, entretanto, deixar de mencionar os fatores tanto externo quanto interno que resultaram na vinda desses imigrantes para a região amazônica, um lugar que até para os próprios brasileiros era considerado inóspito. Destaca-se entre tais fatores, a proibição da entrada dos imigrantes nipônicos aos Estados Unidos pelo congresso americano em 1924, o que ocasionaram o governo e as companhias emigratórias japonesas a demandar em outros países a continuação do processo emigratório (HOMMA, 2011, p. 38). Entretanto, a medida adotada pelo governo americano impulsionou ondas negativas para com os asiáticos entre os representantes do governo brasileiro, de maneira tal que políticos influentes como deputado mineiro Fidélis Reis criou um projeto de lei proibindo a entrada dos asiáticos no solo brasileiro, apoiado pelo médico do Rio de Janeiro Miguel Couto, alegando problemas eugênicos (ibidem, 2011, p. 38). Por esse mesmo motivo, o deputado paulistano Theotônio Monteiro de Barros apoia à inclusão de controle dos imigrantes indesejáveis na Constituição (ibidem, 2011, p. 43). Mesmo na região amazônica, pessoas de destaque na sociedade, como o político Augusto Meira, se opunha a vinda desses imigrantes afirmando que a Amazônia precisa “importar valores antropológicos de raças superiores e similares à nossa. As uniões ilegítimas de elementos sem





afinidades ou antagônicos, introduzirão e multiplicarão causa de perversão e degeneração étnicas” (Jornal Folha do Norte, nº10. 518, 26/09/1924, p.1 *apud* HOMMA in org. p.42). Até representante da religião cristã, Padre Dubois (jornal *Folha do Norte*, nº 10.518, 26/09/1924, p.1 *apud* HOMMA in org. p.42), mobilizou contra a vinda dos imigrantes nipônicos, pois eles afetariam “o porvir da nacionalidade e o seu desenvolvimento cultural e etnográfico”, em virtude da degeneração de raças e doenças exóticas como o tracoma, muito presente entre os japoneses da época. Tal movimentação de repúdio contra a entrada dos imigrantes japoneses, no entanto, não intimidou os dois políticos influentes da região norte: o governador do Pará, Dionísio Ausier Bentes e do Amazonas, Efigênio Ferreira de Salles. Estes dois governantes, preocupados com a situação de despovoamento da região amazônica em razão da retração econômica em que se encontrava, consequência da decadência do ciclo da borracha, tinham como solução para a recuperação econômica da região o labor da mão de obra nipônica, mesmo porque o estado de São Paulo não tinha nenhuma queixa contra os japoneses, pelo contrário, estes haviam contribuído para o desenvolvimento agrícola da região (ibidem 2011, p. 45).

Assim, exatamente em 16 de setembro de 1929, as primeiras 43 famílias de imigrantes japoneses aventuraram-se, mais especificamente na colônia de Acará, no Estado do Pará, em busca de enriquecimento rápido na esperança de, em poucos anos, retornar a sua terra natal. Nessas buscas, mais e mais levas de imigrantes japoneses foram atraídas para a região do Pará, totalizando, em 1937, a vinda de 2.773 (ibidem, 2011, p.39) japoneses para o solo amazônico. Evidentemente, as negociações para a vinda desses imigrantes já acontecia há mais tempo. Em 1924, a embaixada do Japão no Rio de Janeiro enviou um representante para uma visita oficial à Amazônia, especificamente para os Estados do Pará e do Amazonas. No ano seguinte, o governador do Pará Dionísio Ausier Bentes recebeu a visita dos representantes da *Kanegafuchi Bosseki Kabushiki Kaisha (Kanebo)* que tinha interesse não somente na produção e comercialização de cacau, algodão, tabaco e guaraná, mas também na extração de riquezas naturais. (ibidem, 2011, p. 40). Em 1926, chega um grupo de japoneses com a missão de fazer pesquisa científica nas áreas de concessão de terras oferecidas pelo governador do Pará Dionísio Ausier Bentes com a intenção de promover a colonização da região, missão esta conhecida como *Fukuhara*<sup>4</sup>. Durante o período em que se



encontravam os pesquisadores da missão, a presença do embaixador do Japão Hichita Tatsuke no Pará e no Amazonas fortaleceu ainda mais a viabilidade dos imigrantes japoneses para o solo amazônico. Além disso, tanto no Amazonas quanto no Pará há registros da presença de alguns japoneses antes mesmo da imigração oficial, sobretudo da migração dos imigrantes japoneses que adentraram pelo Peru, conhecidos como *Peru Kudari* (ibidem, 2011, p. 39).

#### **4. Imigração Japonesa no Amazonas: as fases.**

No Amazonas o início da imigração japonesa se deu no ano de 1929, no município de Maués, considerada esta como a primeira fase da imigração japonesa no Amazonas. Há de se destacar duas colonizações neste Município. A primeira delas sob a iniciativa de Kosaku Oishi, um dos integrantes da missão *Fukuhara* (MUTO, 2010, p. 121), que resolveu desligar do grupo e por iniciativa própria adentrou no estado do Amazonas para fazer pesquisa sobre guaraná, elegendo o município de Maués para o desenvolvimento da produção. Oishi, graças à negociação do embaixador Hichita Tasuke com o governo local, quando esteve fazendo visita oficial no estado em 1926, recebeu a concessão de 25 mil hectares de terra a companhia *Amazon Kougyou Kabushiki Kaisha*<sup>5</sup>, sendo o próprio Oishi, representante oficial. Esta primeira fase de imigração japonesa no Amazonas é considerada nas diversas bibliografias como no ano de 1929, embora a chegada destes em Maués tenha ocorrido precisamente em 02 de janeiro de 1930. Tal fato leva em consideração o processo de entrada dos imigrantes mencionados no território brasileiro que foi em 1929 e não a chegada à região de Maués. A segunda colonização se deve a iniciativa própria de Hisae Sakiyama que encantado com a região resolve fundar a *Kaigai Shokumin Gakko*<sup>6</sup>, com intuito também de desenvolver a produção de guaraná. Infelizmente, os projetos não obtiveram resultado esperado e abandonaram o espaço, mas os imigrantes que permaneceram constituíram a colônia de Maués (MUTO, 2010, p. 122).

A segunda fase da imigração iniciou-se em 20 de junho de 1931 com a vinda dos primeiros 35 *koutakusseis* no município de Parintins, no total de 7 turmas seguidas, totalizando 243 imigrantes até 1937 quando cessaram todo o movimento migratório em virtude da Segunda Guerra Mundial. Esta imigração se destaca pela sua peculiaridade na sua formação, haja vista que estudaram numa Escola Superior de Colonização em



Tokyo, por um ano, objetivando a imigração exclusivamente para o Amazonas, fazendo juramento de não retornar a sua terra natal.

“Eram jovens bem treinados, de famílias de classe média alta, dispostos a enfrentar o ambiente hostil da selva, embora talvez não suficientemente preparados para a hostilidade de seu maior predador” (SÁ, 201, p. 26).

Tal fato se justifica pela tradição japonesa da época em que os filhos não primogênitos não herdavam nenhum dote dos seus pais tendo que buscar alternativas para o seu crescimento tanto pessoal quanto financeiro. Nesse sentido, uma das alternativas encontrava-se calcado na emigração.

Somente em 1953, houve a retomada da imigração nipônica para o Brasil, inclusive, para o Estado do Amazonas, sendo considerada como a terceira fase da imigração japonesa no Amazonas. Esta fase pode ainda ser subdividida em dois grupos, a saber: o grupo de imigrantes intermediado pelo imigrantista Kotaro Tsuji, destinada ao município de Parintins e o outro grupo destinados a colônia de Bela Vista, pertencente, à época, ao município de Manacapuru - AM. Assim, os pioneiros grupos de imigrantes pós-guerra aportaram em 15 março de 1953, composta de 18 famílias e 54 imigrantes<sup>7</sup> no lugar denominado Baixo Amazonas, no município de Parintins, com objetivo de trabalhar nas fazendas dos colonos japoneses fixados antes da guerra. Segundo depoimento de um dos integrantes do grupo, Hada (ASSOCIAÇÃO..., 1999, p.37) afirma que a seleção para recrutamento no Japão foi realizado de forma rigorosa de modo que os imigrantes tinham que ter, no mínimo, 18 anos e menos de 50 anos, 3 pessoas por família e tinha que ter formação equivalente ao ensino médio, além dos conhecimentos de práticas de artes marciais e cultura geral, o que ocasionou a formação de família composta. Sabe-se, entretanto, que no referido ano, o nível da água do rio Amazonas registrou uma das enchentes mais rigorosas dos últimos tempos chegando a marca de 29,69m<sup>8</sup>. Esse fator climático contribuiu para que a maioria das famílias, assustadas com as áreas de plantio alagadas, se dispersassem para outras localidades, já que a produção de juta estava prejudicada, além das áreas prometidas para esses imigrantes estarem cobertas por água (MUTO, 2010, p. 199). Essa evasão causou repercussão em nível nacional, pois foi publicado no jornal *nikkei* de maior circulação, mobilizando o consulado, os agentes de imigração e novos imigrantes. Em 12 de setembro de 1953, veio a segunda leva de imigrantes pós-guerra e a primeira destinada



para colônia de Bela Vista, na época pertencente ao município de Manacapuru-AM (Associação Autônoma da Colônia de Bela Vista, 1986). Nesta leva, vieram Nobuyoshi Tsuji e Tatsuko Kina, ainda solteiros, cheios de sonhos e esperança, com intuito de amearhar e retornar à sua terra natal. Gostaria de registrar, neste espaço, o testemunho do imigrante Nobuyoshi Tsuji, na época com 24 anos, para quem um fato marcante foi a recepção pela parte dos dirigentes do governo do Amazonas. Ao atracar no porto de Manaus, os imigrantes dividiram-se em dois grupos: enquanto um grupo foi conhecer a cidade e ter audiência com o governador, na época Álvaro Botelho Maia, outro grupo ficou no navio para guardar as bagagens, sendo recepcionado pelos funcionários do governo que ofereceram bule com café. Nobuyoshi Tsuji fazia parte do segundo grupo e ao deparar com a receptividade ficou eufórico, pois nunca havia degustado café, chegando a tomar seis xícaras seguidamente, simbolizando naquele momento o laço dos japoneses com o espaço amazônico e com o povo (TSUJI, Nobuyoshi, Comunicação pessoal). Este fato faz lembrar o filme “Gaijin”<sup>9</sup> em que os japoneses ingerem bebida alcoólica (vinho talvez), oferecidos pelos brasileiros durante a viagem a caminho das fazendas de cafezais em São Paulo, simbolizando a receptividade dos brasileiros e a perpetuação do laço entre Japão-Brasil naquele momento. O episódio com Nobuyoshi Tsuji não foi consumado com o peixe jaraqui, como é culturalmente conhecido na falácia da região, “comeu jaraqui não sai mais daqui”, mas de alguma forma o café, símbolo do produto brasileiro, consolidou a presença dos imigrantes, um fato que considero meio mítico, meio ficcional. O fato é que Nobuyoshi Tsuji e Tatsuko Kina se casaram, constituíram família, educaram os três filhos e até hoje, permanecem e pertencem a esta terra, adaptando-se ao espaço e adotando o Brasil como a nova pátria, embora nunca tenha esquecido a cultura de seu país de origem, presenciado por meio dos costumes, da culinária etc. Após esta primeira leva, outros grupos adentraram para a colônia de Bela Vista totalizando 818 imigrantes (HOMMA, FERREIRA, FRAXE, & FREITAS, 2011, p. 256) até outubro de 1962. No entanto, em razão das precariedades estruturais encontradas como o meio de transporte, distância da cidade, solo inadequado para agricultura, entre outras, muitos migraram para outras regiões como para São Paulo ou então para Tomé-Açu onde os imigrantes japoneses antes da guerra haviam se prosperado com a produção de pimenta-do-reino.



O primeiro grupo da quarta e última fase da imigração japonesa (1958) chegou no porto de Manaus no dia 09 de novembro de 1958 e no dia seguinte, 10 de novembro de 1958, dirigiram-se para a colônia denominada Efigênio Salles, localizada na estrada Manaus-Itacoatiara, entre os quilômetros trinta e sete a cinquenta e dois, composta de 17 famílias e 118 pessoas. Nesta imigração, encontrava-se Ken Nishikido, com a idade de apenas 7 anos que viera acompanhado de seus pais, duas irmãs e um irmão. Segundo seu testemunho, os primeiros anos na colônia, a vida para todos foi extremamente difícil, senão calamitoso, embora, ainda criança, não tenha percebido tamanha dificuldade em comparação com os adultos.

Hoje, com 63 anos de idade (2014), Ken Nishikido sente-se um vitorioso nesta terra que considera sua pátria, pois aprendeu a língua portuguesa, formou-se engenheiro civil, engenheiro elétrico e físico, tornou-se conhecedor fluente da língua japonesa, atuando também como tradutor *ad hoc* e professor de língua japonesa. Além disso, é presidente da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental desde março de 2008, instituição que representa a comunidade japonesa de Manaus. Ken Nishikido considera esta função muito gratificante porque representa além da contribuição à comunidade nipônica, estar próximo da sua cultura que, de certa forma, remete ao sentimento de saudade e nostalgia da sua terra natal. Trabalha também para a difusão da cultura nipônica já um tanto adaptada à cultura local, incentivando na integração da mesma à sociedade amazonense, seja por meio da língua, dos esportes, dos festivais de *bon odori*, dança tradicional, entre outros (NISHIKIDO, Ken, Comunicação pessoal).

##### **5. Imigração japonesa: a integração da cultura nipônica no Amazonas.**

Em 2014, a imigração japonesa no Amazonas completa 85 anos, desde a chegada as primeiras famílias vindas à região, em 1929. Os tempos passaram e o Estado do Amazonas cresceu de modo vertiginoso, sobretudo com a criação da Zona Franca de Manaus e implantação de empresas multinacionais. Em meio a esse crescimento, muitos imigrantes e seus descendentes estão inseridos como parte integrante no meio social e econômico amazônico contribuindo para o desenvolvimento da região. Nos tempos da imigração, a cultura japonesa e encontros dos japoneses e seus descendentes aconteciam limitados às pessoas da comunidade. Hoje, depois de mais de oitenta anos da presença dos japoneses no Amazonas, o cenário e o ambiente são outros. Percebe-se a presença

de brasileiros não descendentes que prestigiam a cultura japonesa, em virtude da miscigenação, do convívio com a cultura japonesa, seja através de festival de *bon odori*, de leituras de *mangá*, de *anime*, dos esportes como *kenjutsu*, *judô*, *aikido*, *beisebol*, *softbol*, do contato com a empresa japonesa do Distrito Industrial como a Honda, Yamaha, Sony, entre outras, da culinária, da religião e da língua.

Assim, casal Tsuji afirma que no limiar da geração *issei*<sup>10</sup>, os contatos com os brasileiros se restringia basicamente às questões comerciais e administrativas, mesmo porque tinham que trabalhar intensamente para o sustento próprio e da sua família.

Nobuyoshi Tsuji e Tatsuko Kina Tsuji, testemunhos remanescentes pertencente ao primeiro grupo de imigrantes da colônia Bela Vista, descrevem os itens culturais que ficaram como lembrança marcante na época da imigração. Dentre estes, destacam-se:

### 5.1 Alimentação

Assim que chegaram a região prometida, as famílias receberam um mês de mantimentos pela administração dos imigrantes até se estabelecerem (Associação Autônoma da Colônia de Bela Vista, 1986). Na época, o responsável se chamava Rangel. A cesta básica incluía farinha, arroz, pirarucu seco, jabá, etc. Nobuyoshi Tsuji rememora que receberam a cesta por umas duas vezes pela administração, mas depois tiveram que comprar os mantimentos em estabelecimentos comerciais localizado em Manaus. Como não havia praticamente verduras na região, eles tiveram que inicialmente plantar para consumir. Felizmente, maioria dos imigrantes trouxeram sementes, tais como: de nabo, de alface, de cebolinha, entre outras. Conforme iam se acomodando em seus lotes, os imigrantes adaptado ao espaço, dirigiam-se para localidades próximas em busca de alimentação. Dirigiam até a várzea de Caldeirão para aquisição de produtos de consumo, onde havia plantio de laranja, jerimum (abóbora), maxixe, tomate. O casal Tsuji recorda também que vinham pessoas da várzea de Caldeirão vender peixe em domicílio, tais como branquinha, jaraqui, sardinha, pacu, tucunaré etc., o que muito facilitava a vida dos imigrantes, pois na época não havia um meio de transporte disponível para os imigrantes.

Na falta de iguaria japonesa, os imigrantes adaptavam e preparavam a comida japonesa com os ingredientes regionais, produtos que se assemelhavam ao do Japão, na tentativa de diminuir a saudade que sentia da terra natal. Dessa criatividade surgiram



algumas comidas típicas feitas com ingredientes adaptados à região. O *misso* pasta originalmente feito de soja foi uma delas. Na falta de soja, os imigrantes passaram a fazê-lo de feijão. Outros itens como *shoyu*<sup>11</sup> de tucupi, *tsukemono*<sup>12</sup> de nabo e mamão conservado numa pasta feita a base de banana e sal, refogado de mamão verde etc. Tatsuko lembra que, inicialmente, não conseguia comer farinha de mandioca no seu estado natural. Assim, embebia a farinha na água, primeiro, para posteriormente misturar com arroz cozido, obtendo uma textura similar ao do *mochi*, comida típica japonesa feita a base de arroz.

## 5.2 Transporte

Quanto ao transporte, no início, havia um caminhão que fazia rota semanalmente para as áreas da colônia de Bela Vista. O caminhão fazia o transporte até Cacau Pirêra onde havia porto com acesso a Manaus. Posteriormente, a administração da colônia recebeu doação de um automóvel, tipo picape, dirigida pelo imigrante Fukushima Tsuji e um jipe dirigido por Rikio Konasugawa. Nobuyoshi lembra que a estrada de Ariaú, na época, era praticamente intransitável por ser de barro, mas a de Caldeirão, onde residia, por sua característica argilosa (piçarra), apresentava melhores condições para o transporte.

## 5.3 Língua

Quanto ao estudo de língua japonesa, depois de alguns anos, a esposa de Fukushima Tsuji, Sekko Tsuji, ministrava, aos domingos, aulas de língua japonesa voluntariamente, em sua residência, para crianças japonesas e descendentes que moravam em Caldeirão. No final do ano, recolhia-se dinheiro das famílias para comprar lembrança como forma de agradecimento à ajuda educacional.

Neste período, havia também uma freira japonesa, de nome Kondo, que morava na igreja de São Raimundo, e uma vez por semana se deslocava até a Escola Rural Ariaú para ensinar cultura religiosa para os descendentes, mas fazia brincadeiras como *shiritori*<sup>13</sup>, muito apreciada pelas crianças. Possivelmente, a convite da freira Kondo, as jovens descendentes japonesas foram para o internato da igreja São Raimundo onde recebiam aulas de língua portuguesa e de catecismo e, a posteriori, o batismo. Algumas delas ficavam no internato, pois não moravam na cidade. No caso de Tatsuko e outras jovens, da 1ª leva da imigração, foram estudar por um ano na Escola Benjamin



Constant, localizada no centro de Manaus, a convite do Rangel (administrador da imigração), com o objetivo de aprender a língua portuguesa e aulas de catecismo, pois não havia professores que ensinassem na colônia Bela Vista.

A propósito, no início da imigração, havia uma professora, esposa de um policial de Cacau Pirêra, de nome Monteiro, que ministrava aula de língua portuguesa, mas em virtude da dificuldade de locomoção, perdurou por pouco tempo. Na escola Benjamin Constant, foram educadas sob o rigor da religião católica e todas foram batizadas. Tatsuko Kina recebeu o nome de batismo Ana Maria. Ela lembra que todos os dias, as imigrantes se reuniam e juntamente com as freiras, rezavam Ave Maria e Pai Nosso, embora não entendesse nada do conteúdo da oração. Ao retornar para sua casa, em Água Fria, no período de natal e Ano Novo, recebeu convite de casamento, *omiai*<sup>14</sup>, do Nobuyoshi Tsuji. Nobuyoshi e Tatsuko se casaram em 1955 após 5 encontros em um período de 3 meses.

#### 5.4 Eventos Culturais

Nobuyoshi Tsuji e Tasuko Kina Tsuji lembram que o administrador da época, conhecido como Dr. Rangel, gostava muito de participar das festividades locais e onde ele visitava, a comunidade tratava de preparar festas dançantes para agradar o administrador. Nobuyoshi lembra que certa vez Rangel convidou seis japoneses jovens para participar de uma festa dançante, sendo ele um dos convidados. Possivelmente o administrador tinha a intenção de integrar esses imigrantes ao meio social daquela comunidade, embora Nobuyoshi, em virtude da necessidade de trabalhar para prover sustento, quase não participava das festividades da colônia. Além das festas dançantes, Nobuyoshi recorda também que havia torneio de basebol (*yakyuu*), *bon odori* e *undoukai*<sup>15</sup>, em que as mães preparavam os *obentô* (espécie de marmita) e levava esteira para comer no local, servindo como entretenimento.

#### 5.5 Agricultura

O objetivo dos imigrantes era o trabalho na lavoura. Assim, logo que chegaram, se acomodaram em um barracão (*gasshukusho*). Em princípio, do barracão saíam para seus lotes de terra a fim de fazer a queimada, já que o desmatamento tinha sido realizado pelo governo. Para o plantio, o governo doou semente de arroz, de seringa, além da máquina manual de





plântio de semente de arroz. Recorda Nobuyoshi Tsuji que ele e mais alguns jovens foram até a colônia de Bela Vista, onde existia a sede administrativa para um curso de uma semana relativo ao enxerto de seringueira, promovido pelos funcionários do Banco de Crédito da Borracha, atual Banco da Amazônia. Dessa forma, inicialmente foi plantado arroz e após a colheita, a produção *in natura* era levada até a sede para fazer o descasque, denominado de fomenta. Neste local, havia a máquina que processava até a fase final da produção (*seimaisho*). Depois era ensacado e vendido nos comércios da cidade de Manaus. De acordo com Nobuyoshi, quatro hectares de plantio de arroz produziam de 20 a 30 sacas *in natura*. Posteriormente, plantou-se mandioca, seringa (este por ordem do governo), café e guaraná.

Ainda na década de 50, o Fukushige foi para Belém e de lá trouxe mudas de pimenta-do-reino. Estas mudas foram divididas com outros imigrantes que logo começaram o plantio, já que o resultado da colheita da pimenta ocorre em um curto período de tempo. Nobuyoshi afirma que a pimenta-do-reino proporcionou um lucro financeiro razoável, tirando-o da crise financeira.

Antes de iniciar a imigração de 1958, na atual colônia Efigênio Salles, Nobuyoshi lembra que foi para o local com os imigrantes Kina e Nabeshima a convite do Serizawa que intermediava o Governo Estadual no assentamento daquela área. Inicialmente, o governo estava dando total apoio com maquinário e equipamento para a derrubada da mata. Fez derrubada no local, em torno de 30 hectares (30 *jittyoubu*) onde se encontra a atual Cooperativa Agrícola Mista Efigênio de Salles Ltda., km 41, da rodovia Manaus – Itacoatiara. No entanto, foi impedido de continuar o trabalho, pois o seu contrato era com o Governo Federal na colônia Bela Vista. Essa denúncia resultou na retirada do auxílio financeiro por parte do Governo do Estado e sem esse apoio, não tiveram mais condições de continuar no local, abandonando-o. Na época não havia estrada até a região. Andava-se cerca de 3 km até o local para a queimada. O secretário, na época, insistiu que Nobuyoshi continuasse em Efigênio Salles, pois havia projeto de construção de rodovias. Porém, sem o incentivo do governo, não foi possível continuar no projeto de assentamento e retornou, assim, para o Caldeirão, para a casa do seu irmão Masayoshi, até se casar.

Alguns japoneses como Ryozo e Suematsu foram plantar verduras no local de várzea chamado de Shiborena, a convite de um outro japonês, Takahashi, que era um imigrante vindo de Peru, denominados *Peru kudari*.

## 5.6 Vestimentas

Tatsuko Kina Tsuji atesta que as vestes femininas causaram estranhamento logo na chegada da imigração japonesa pós-guerra, em 1953, pois as japonesas usavam calças jeans chamadas pelos imigrantes de *ji-pan*, mas isso era uma grande novidade para a comunidade local. As mulheres amazonenses do meio em que tinha contato usavam, em sua maioria, saia largo no período em questão. Além disso, o calçado feito de borracha e pano denominado *jika-tabi*, usado no trabalho, provocavam risos e chacota por parte dos brasileiros que os chamavam de “pé de burro”, pois são calçados que tem um corte que separa o dedão. Na obra *Corações Sujos* de Fernando Morais (2011, p.25) o mesmo calçado foi apelidado de *unha de vaca*. Percebe-se, nesse sentido, que dependendo da região, havia uma denominação distinta com relação a esse calçado.



Figura 2: Jikatabi. Fonte: [http://oishi-chigasaki.com/image/contents-parts/try/taikenki/big\\_image/cat1-3.jpg](http://oishi-chigasaki.com/image/contents-parts/try/taikenki/big_image/cat1-3.jpg)

## 5.7 Velórios na Colônia

Quando falecia um imigrante japonês, o Enji Tsuji, pai do Nobuyoshi Tsuji realizava o velório sob o ritual budista, na sua própria casa, pois na época não havia templo ou um local específico para tal cerimônia. Quando não, era convocado para a casa do falecido ou da falecida e algumas vezes se dirigia até o cemitério para o cumprimento do ritual religioso.

Assim, o testemunho de Nobuyoshi Tsuji e Tasuko Kina Tsuji representam um valor patrimonial e cultural para esta pesquisa tendo em vista que o casal retrata parte



das experiências realmente vividas no cotidiano da imigração, experiências tais relatadas em forma de memória.

Atualmente (2013), o festival de *bon odori* acontece anualmente em quatro lugares, em datas diferentes no período de agosto, pois segundo a cultura religiosa nipônica, o *bon odori*, cuja data oficial de comemoração é no dia 15 de agosto, representa o retorno anual dos entes queridos para visitação a seus familiares que estão aqui na terra. Para tanto, os familiares da terra promovem festas com intuito de mostrar que estão vivendo bem e festejam com dança em forma de círculo. Aqui na região, além do encontro espiritual, de imigrantes e seus descendentes, já há a presença de não descendentes que participam tanto na dança, com vestimenta a caráter (*yukata*), como apreciam a gastronomia japonesa que é vendida em barracas. Há também queima de fogos de artifício como parte da atração. Assim, o festival de *bon odori* promovido pela Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental acontece na própria sede da Associação, localizado na rua Terezina, 95, Adrianópolis; o da Colônia Efigênio Salles acontece ao ar livre, em um campo de esporte pertencente à sede da Associação Comunitária Efigênio de Salles, localizado no Km 41, na rodovia Manaus-Itacoatiara; o do município de Iranduba-AM acontece no campo da sede da Associação Comunitária Nipo-Brasileira Asahi, localizado na estrada Manaus-Manacapuru, km 17 e por fim, no Manaus Coutry Club, um clube recreativo constituído pelos descendentes que mistura no seu evento bingo e dança, além das atrações culinárias. Há de se perceber a harmonia entre as associações que planejam cronograma de eventos em conjunto para evitar coincidência referente às datas festivas, a fim de que todos possam participar e apreciar a cultura japonesa. Além disso, não obstante o *bon odori* seja um evento de cunho religioso, cada festival tem sua peculiaridade proporcionada pelas culinárias, pelo próprio espaço onde são realizadas a dança, o próprio trajeto representa o conhecer dos espaços onde os imigrantes adentraram nos tempos passados, a diferença na alimentação e no comportamento das pessoas que ali participam.

Como parte da cultura japonesa, a língua japonesa, desde a década de noventa vem registrando um número significativo de estudantes descendentes e não descendentes no total de mais de seiscentos alunos por semestre atualmente, segundo informações coletadas através do curso de língua japonesa da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental (NISHIKIDO, 2012, p. 6). Se considerarmos outras



instituições que ensinam a língua japonesa no Amazonas, têm-se aproximadamente mil e duzentos alunos por semestre estudando a língua japonesa (ibidem, 2012, p. 18). Esse fator somado ao desejo da comunidade *nikkei* de criar um curso de graduação em língua japonesa, foi instituído em 2010 o curso de graduação em Letras – Língua e Literatura Japonesa na Universidade Federal do Amazonas, a primeira no norte do Brasil, considerado como um fato histórico de fundamental importância para o Amazonas, para os imigrantes e seus descendentes, simbolizando também, os oitenta anos da imigração japonesa em Parintins, os chamados *koutakusseis* que adentraram em 1931. Vale ressaltar que, em comemoração aos oitenta anos de imigração no Estado do Amazonas, diversas pesquisas científicas e livros sobre a imigração foram publicados em língua portuguesa. No entanto, ao fazermos estudo comparativo entre os dados registrados em língua japonesa nos livros elaborados pelos próprios imigrantes locais e em trabalhos publicados em língua portuguesa, percebe-se as divergências, sobretudo quanto aos números de imigrantes e datas, deixando em dúvida sobre a credibilidade das fontes. Um exemplo típico dessa divergência refere-se aos números de famílias do primeiro grupo de imigrantes que adentraram na colônia Bela Vista: em “Midori-1929-1999”, publicado pela Comissão de Imigração Japonesa da Amazônia Ocidental em comemoração aos 70 anos de imigração, registra a presença de 23 famílias, enquanto que no livro *Imigração japonesa na Amazônia: Contribuição na agricultura e vínculo com o desenvolvimento regional* (HOMMA, et al. 200 (orgs)), os números estão registrados em 33 famílias. Nesse sentido, há também a necessidade de confrontar os dados e verificar a realidade dos fatos.

Outro evento que tem atraído principalmente os jovens é o festival de *cosplay*<sup>16</sup>, promovido por entidades não-nikkeis que atraem todos os anos muito jovens descendentes e não descendentes, representando hoje como uma cultura internacional que empregam como base a cultura nipônica de *mangá*, *anime*, *comics* etc. Vale lembrar que o *mangá* para muitos imigrantes e seus descendentes serviu de elo entre Japão e Brasil, na época em que não havia tanta facilidade nos meios de comunicação, pois era uma das poucas alternativas de estar atualizado na língua e na cultura japonesa. Graças a esse gênero das histórias em quadrinhos, os descendentes aprenderam e mantiveram em contato com a língua. Essa categoria do gênero histórias em quadrinhos representa uma cultura de origem nipônica que tem conquistado muitos leitores e a sua tiragem



hoje é realidade nas prateleiras das revistarias e das livrarias não apenas do Brasil, mas do mundo inteiro. Luyten (2000, p.11) afirma que:

As H. Qs japoneses deixaram de ser um produto exótico no Ocidente e podem ser encontradas até em pequenas localidades da Europa. O número de fanzines e associações de fãs de mangá e anime espalhadas por todos os continentes aumentou e há hoje em dia inúmeras obras, teses acadêmicas e sites na internet falando sobre eles.

Outrossim, existem atividades culturais anuais como promovido pelo Consulado Geral do Japão em Manaus na Semana do Japão em que são realizados oficinas de culinária, de origami, de ikebana etc., aberto ao público. Outros que são promovidos mais restritamente entre os associados das instituições *nikkeis* e o consulado japonês como *Seijinshiki* (celebração de maioridade) e *keiroukai* (dia dos idosos). Como atividade cultural esportiva, têm-se o *undoukai* (gincana esportiva), grupos de *taiko* e campeonatos de *softbol*. Podem-se perceber também grupos de dança tradicional japonesa, reunião mensal para produção de *haikai*, entre outras. Em se tratando de *haikai*, sabe-se que autores amazonenses como Luiz Barcelar e Aníbal Bessa possuem obras publicadas neste gênero poético, obras intituladas “Satori” e “Folhas da Selva” respectivamente, com poemas adaptados ao ambiente regional, isso sem contar com autores de outros Estados brasileiros, como Afrânio Peixoto, Wenceslau de Moraes, Waldomiro Siqueira Junior, Guilherme de Almeida, Paulo Leminski, Millor Fernandes, entre outros (GOGA, 1988). Vale lembrar que o primeiro haikai em japonês no Brasil foi introduzido por Shuhei Uetsuka, com o haimei <sup>17</sup>Hyokotsu, em 1908, juntamente com a primeira leva da imigração japonesa no Brasil (ibidem, 1988, p.33). Há também um clube dos associados descendentes, o Manaus Coutry Clube, que promove, além das atividades esportivas como *softball*, o bingo tradição que é realizado anualmente no período entre julho a agosto, atraindo inúmeras pessoas entre descendentes e não descendentes. Tal evento tem a participação da população em geral, cuja atração não está restrita ao bingo, mas a venda de gastronomia típica japonesa como *sushi*, *manju*, *udon*, *kuzumoti*, *tempurá*, *karé*, *somem*, *yakissoba* etc. e para quem não aprecia a culinária japonesa, têm-se churrasco, pastel, vatapá etc. Além disso, a dança do *bon odori* também apresenta-se como atrativo cultural.



## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observa-se, portanto, hoje, as duas culturas – a japonesa e a brasileira – convivendo lado a lado, harmonicamente, propiciado pela vinda dos imigrantes a esta terra, criando laço forte e profundo. Por outro lado, muitos imigrantes já se foram e poucos que ainda sobrevivem, apresenta-se com idade avançada. Esse fator é preocupante haja vista que raros são os registros e pesquisas científicas sobre a imigração japonesa no Amazonas pós-guerra que, em conjunto com outras etapas da imigração, tiveram e tem uma significância memorável para sociedade, associando ao cenário amazônico a sua cultura nos mais diversos aspectos. Assim, como descendente da geração “*nissei*”, pensar em registrar e perpetuar essa participação nos parece um compromisso de suma importância, tendo em vista que os imigrantes japoneses e seus descendentes apresentam-se como representantes de um grupo étnico integrado a sociedade amazonense em consonância com os nativos e outros grupos étnicos, promovendo e contribuindo para a formação econômica e social do Amazonas.

### NOTAS EXPLICATIVAS

1 Graduada em Letras- Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM, especialista em Literatura da Língua Portuguesa Graduada do Curso de Letras –Língua e Literatura Japonesa da UFAM.

2 O artigo foi da autoria de Linda Midori Tsuji Nishikido, com eventuais edições e conselhos informais de Kaoru Tanaka de Lira Ferreira.

3 O termo “*nikkei*” se refere a todas as pessoas de descendência japonesa.

4 Este nome deve-se ao chefe da missão denominar-se Hachiro Fukuhara.

5 Companhia de Desenvolvimento Industrial da Amazônia

6 Escola de Colonização Ultramarina

7 Fonte: cópia do registro de imigrante de Juta (Juto imin) da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental.

8 Fonte: BRASIL, Serviço geológico do. Boletim No, 6 CPRM. *Monitoramento Hidrológico*. Disponível em <[http://www.cprm.gov.br/rehi/manaus/pdf/alerta06\\_14.pdf](http://www.cprm.gov.br/rehi/manaus/pdf/alerta06_14.pdf)>. Acesso em 26 de maio de 2014

9 Filme dirigido pela cineasta Tizuka Yamazaki, que retrata sobre os primeiros imigrantes japoneses no Brasil.

10 A primeira geração dos imigrantes japoneses.



- 11 Molho de soja
- 12 Conserva
- 13 Jogo de palavras usando a última sílaba de cada palavra.
- 14 *omiaí* – encontro arranjado com o propósito de casar.
- 15 *undoukai* - espécie de gincana esportiva
- 16 Termo inglês de *costume play* ou *costume roleplay*, iniciada nos Estados Unidos a partir de 1939. objetivando divertir-se representando, na sua aparência, as personagens de mangá, anime, comics, videogames ou grupos musicais.
- 17 Nome artístico de haicaista.

## REFERÊNCIAS

- ARAI, J., & HIRASAKI, C. *100 anos da imigração japonesa no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- Associação Autônoma da Colônia de Bela Vista. *Amazonasu Shuu Bela Vista Ijuuchi Sousetsu 30 nenshi 1953-1983*. São Paulo: Topan-Press, 1986.
- Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental. *Seibu Amazon Nihonjin Ijyuu 70 shunen kinenshi 1929-1999*. São Paulo: Topan-Press, 1999.
- BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia Formação Social e Cultural*. Manaus: Valer, 2009.
- BRASIL, Serviço geológico do. Boletim No, 6 CPRM. *Monitoramento Hidrológico*. Disponível em <[http://www.cprm.gov.br/rehi/manaus/pdf/alerta06\\_14.pdf](http://www.cprm.gov.br/rehi/manaus/pdf/alerta06_14.pdf)>. Acesso em 26 de maio de 2014.
- CASTRO, Fátima Velez de. *Imigração e territórios em mudança. Teoria e prática(s) do modelo de atração-repulsão numa região de baixas densidades*. Cadernos de Geografia no. 30/31 – 2011/12. Coimbra, FLUC, PP. 203-213.  
[http://www.uc.pt/fluc/depgeo/Cadernos\\_Geografia/Numeros\\_publicados/CadGeo30\\_31/Eixo2\\_5](http://www.uc.pt/fluc/depgeo/Cadernos_Geografia/Numeros_publicados/CadGeo30_31/Eixo2_5), acessado em 24/02/2014.
- CRUZ, Ricardo; ROSA, Daniel de; KEISI, Minami. *Almanaque do centenário da imigração Japonesa no Brasil*. São Paulo: Editora Escala, 2008.
- GOGA, H. Matsuda. *O haicai no Brasil*. Tradução: José Yamashiro. São Paulo: Editora Oriente, 1988.
- HOMMA, A. K., FERREIRA, A. d., FRAXE, T. d., & FREITAS, M. C. *Imigração japonesa na Amazônia: Contribuição na agricultura e vínculo com o desenvolvimento regional*. Manaus: Edua, 2011.
- IBGE, C. D. *Resistência & integração: 100 anos de imigração japonesa no Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE, 2008.
- LUYTEN, Sonia Bibe. **Mangá**: o poder dos quadrinhos japoneses. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2000.



MUTO, Reiko. *O Japão na Amazônia: condicionantes para a fixação e mobilidade dos imigrantes japoneses(1292-2009)*. Dissertação (mestrado) Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Belém, 2010.

NISHIKIDO, Ken. História de ensino da língua japonesa no Amazonas. Relatório PIBIC. 2012.

SÁ, Michele Eduarda Brasil de. *A imigração japonesa no Amazonas à luz da teoria das relações internacionais*. Manaus: EDUA, 2010

TAKEUCHI, Marcia Yumi. *Imigrantes no Brasil: a saga do povo do sol nascente*. São Paulo: Companhia Editora nacional: Lazuli Editora, 2007.





## **A REPRESENTAÇÃO DA MARGINALIDADE, DO EXERCÍCIO DE PODER E DA MANIFESTAÇÃO DO NIILISMO NA PEÇA O ABAJUR LILÁS DE PLÍNIO MARCOS**

Márcio Azevedo da Silva (UFAM)

408

### **RESUMO**

Este artigo faz uma análise a partir da representatividade da marginalidade, Do exercício de poder e a manifestação do Niilismo na peça O abajur Lilás de Plínio Marcos. Ele dá voz aos marginalizados, através de diálogos fortes, que atingem ao público por mostrar a realidade. O abajur Lilás foi uma peça censurada pelo governo militar no ano de 1970, tendo autorização para ser encenada somente uma década depois. Plínio era considerado um inimigo da ditadura porque suas peças mostravam realidade e autenticidade trabalhando temas como: homossexualidade, a marginalidade, prostituição e violência. Nada mais apropriado do que discutir esses temas na peça O abajur Lilás no ano em que o golpe militar completa 50 anos no Brasil.

**Palavras-Chave:** Plínio Marcos, O abajur lilás, marginalidade, poder e niilismo.

### **ABSTRACT**

This article carries out an analyze from the representation of marginality, the power's exercise and manifestation of nihilism in the play The lilac lamp by Plínio Marcos. He gives voice to the marginalized, through strong dialogues that reach the public by to show the reality. The lilac lamp was a play censored by the military government in 1970 with authorization to be staged only a decade later. Plínio was considered an enemy of the dictatorship because his plays showed reality and authenticity working topics such as homosexuality, criminality, prostitution and violence. Nothing more appropriate than discuss these themes in the play The Lilac lamp in the year that the military coup completes 50 years in Brazil.

**Keywords:** Plínio Marcos, The lilac lamp, marginality, power and nihilism.

### **INTRODUÇÃO**

Plínio Marcos é um dramaturgo que trouxe inovações ao teatro brasileiro do século XX tanto no que concerne à temática abordada como pelas personagens escolhidas para protagonizarem suas peças. O autor escolheu por trazer à tona um cenário marginalizado, habitado por prostitutas e homossexuais. A linguagem utilizada por Plínio traduz o realismo vivenciado no cotidiano dos tipos descritos, causando grande impacto, mesmo assim, sem perder o traço lírico nessa combinação. É evidente



que o diálogo das personagens não poderia sofrer com alterações eufêmicas, sob pena de falsear a veracidade da comunicação travada nos ambientes onde as peças acontecem. Plínio é situado pelos críticos na escola do realismo-naturalismo, estilo pelo qual explora a realidade da sociedade brasileira utilizando bastante o recurso alegórico para representar os excluídos pertencentes às classes sociais inferiores. O autor é chamado de maldito por ter essa característica de dar voz aos nada favorecidos, aqueles que vivem na margem social, considerados o lixo da sociedade.

Para Sábado Magaldi “As peças destinam-se a incomodar o pacato repouso burguês. Plínio não propôs soluções, subentende-se que o anima a idealidade apta a subverter a ordem instituída como um todo” (Magaldi, 1997, p. 307). A obra de Plínio Marcos é socialmente engajada, com sua arte a favor das minorias, por isso, ele deixa em evidência a existência de todos aqueles que muitos fazem questão de não enxergar, sabem que eles sobrevivem, mas preferem que eles fiquem no isolamento da marginalidade das ruas.

Plínio nunca fez questão de ocultar a realidade em suas peças, por esse motivo muitas de suas peças foram veementemente censuradas no período da ditadura militar no Brasil. Vale ressaltar que é na década de 60 que o dramaturgo surge no cenário do teatro.

Para Anatol Rosenfeld a arte de Plínio Marcos a arte não pode se esquivar de mostrar as mazelas sociais e afirma ainda que:

Uma das fórmulas do imperativo categórico, na filosofia moral de Kant, estabelece que a dignidade da pessoa humana é ferida por quem a usa apenas como meio e não a trata, também, como fim em si mesmo, isto é, por quem transforma a pessoa em simples coisa ou objeto, sem respeitar-lhe a condição do sujeito livre. E é exatamente nesse ponto que as peças de Plínio nos atingem e refletem, ao desnudar os mecanismos elementares do submundo, problemas morais e sociais muito mais amplos (ROSENFELD, 1993, p. 145).

É exatamente a força dos diálogos que faz com que o expectador das peças de Plínio sinta a realidade tal qual ela é sem camuflar o que de real acontece ou buscar florear as palavras. Ele simplesmente permite que tudo flua de acordo como tudo se passa naturalmente. As peças de Plínio Marcos conseguem passar uma mensagem diferenciada, capaz de conduzir as pessoas a uma reflexão através de um texto realista e impactante.



## **1. UM BREVE RELATO DO TEATRO BRASILEIRO NA DITADURA MILITAR**

Em 2014 o Brasil registra 50 anos do golpe militar ocorrido em 31 de março de 1964. O regime militar perdurou durante 21 anos no país, silenciando todo e qualquer movimento de insurreição contra seu modelo de governo. A violência era uma das formas de reprimir opiniões contrárias e qualquer manifestação que porventura surgisse.

Nesse primeiro momento comandado pelo Marechal Castelo Branco o governo toma várias posições que desrespeitam a liberdade de expressão. Sobre isso, elenca-se a suspensão de direitos políticos e a cassação de mandatos parlamentares. As eleições aconteciam de maneira indireta, isto é, tudo acontecia de maneira interna sem a participação popular. Todos os partidos políticos existentes até aquele momento foram desfeitos restando apenas a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o Movimento Democrático Brasileiro. (MDB). Paradoxalmente o que menos se tinha nesse período era democracia.

As manifestações artísticas eram maneiras possíveis para expressar a indignação popular com a conduta ditatorial empregada pelo regime militar, porém, esta rejeitava qualquer obra que pudesse incitar a população a questionar o governo através de seus censores, responsáveis por identificar as mensagens que pudessem denegrir a imagem dos militares.

Entre os anos de 1958 a 1968 surgem no Brasil os únicos grupos de teatro no país, sendo estes o Arena e o Oficina que surgem com uma proposta social engajada. Sobre a atuação desses grupos, Fernando Peixoto afirma que:

Ambos os grupos defendiam os mesmos ideais, mas diferem na maneira de tratá-los: inclusive, enquanto a Arena desenvolve essencialmente o trabalho de dramaturgia, o Oficina volta-se primordialmente para o trabalho de encenação. Ambos cessaram atividades quase ao mesmo tempo, em consequência da repressão policial, depois de terem conseguido manter, entre 1964 e 1968, uma firme resistência (PEIXOTO, 1986, p. 122).

A existência desses grupos evocava por uma dramaturgia genuinamente brasileira, com trabalhos de formação teatral que conceberam grandes atores para essa manifestação artística.

Mesmo diante da repressão, os artistas da época não se permitiam silenciar. Dentre esses artistas, Plínio Marcos se destaca com a obra *O abajur lilás*, uma de suas peças vetadas pelos censores do governo.

## 2. A REPRESENTAÇÃO DOS MARGINALIZADOS EM O ABAJUR LILÁS DE PLÍNIO MARCOS

A peça *O Abajur Lilás* é realizada em dois atos e mostra o submundo do proprietário de um bordel chamado Giro, as prostitutas que trabalham para ele: Célia, Dilma e Leninha, além de Osvaldo, responsável por coagir as mulheres do local. O texto foi escrito em 1969, sendo censurado de 1970 a 1975, quando a peça foi liberada.

De acordo com Ilka Zanotto “em *O abajur lilás* as personagens percorrem uma trajetória da mais abjeta degradação física e moral” (ZANOTTO, 2003, p. 18).

Quem lê a peça não consegue ficar indiferente diante da condição sub-humana na qual sobrevivem essas personagens.

Num primeiro momento moram no bordel as prostitutas Célia e Dilma, submissas ao dono do local, o homossexual Giro e seu fiel escudeiro Osvaldo. Durante a peça surge uma terceira prostituta chamada Leninha.

Giro comanda o bordel como um ditador, alguém que explora suas subordinadas de maneira coercitiva.

De acordo com Zanotto “as circunstâncias fizeram de *O abajur lilás* mais do que uma simples peça, uma bandeira. Ao defender sua liberação nos palcos nacionais, era a própria liberdade de expressão, condição primeira da criação artística, que defendíamos” (ZANOTTO, 2003, p.17).

As prostitutas trabalham sob total vigilância de Giro, pois ele não admite ser passado para trás nos lucros, além de exigir que elas atendam a muitos clientes. Está sempre reclamando por entender que elas poderiam render mais para aumentar os rendimentos dele:

Giro - Eu estou contando. Tu entrou com homem aqui cinco vezes hoje à noite.

Dilma – E os três da tarde não conta?

Giro – E tu acha muito?

Dilma – E não é? Oito vezes. Não é mole.

Giro – Isso não é nada.

Dilma - Quem está ardida é que sabe. (MARCOS, 2003, p. 176).

Esse trecho da peça mostra o quanto Giro pressionava por resultados financeiros. Alegava que gastava muito para manter as contas em dia, por isso queria ver mais dinheiro.



Fazia questão de chamar Dilma e Célia o tempo todo de puta, como se quisesse não deixá-las esquecer de suas respectivas condições na vida e naquele ambiente.

Dilma suportava a situação por ter um filho e em todas as oportunidades possíveis mencionava esse fato como justificativa por aceitar tanto desaforo todos os dias. De acordo com Zanotto “somente em Dilma vemos resquícios de humanidade ao defender o filho ausente, criado alhures, que ela sustenta com o suor do seu corpo” (Zanotto, 2003, p. 19). Apesar disso, Dilma também pode representar a pessoa mais resignada diante dos acontecimentos. É certo que ela aceita para sustentar o filho, mas ela personifica todos aqueles que se calam e se acomodam diante de regimes ditatoriais.

Numa certa manhã, Giro encontra na pia um escarro com sangue e pergunta a Dilma se é dela ou de Célia. Dilma nega que tenha feito isso, logo as suspeitas passam a recair sobre Célia que também nega.

Célia também não gosta de Giro. Os diálogos travados entre os dois são sempre ofensivos:

Giro - Qual é a graça?  
Célia - A tua cara de bicha velha é um sarro.  
Giro – Nojenta!  
Giro – Vamos acertar as contas.  
Célia – Já ou agora?  
Giro – Quanto tu fez?  
Célia – Seis michês.  
Giro – Tu não quer nada mesmo. (MARCOS, 2003, p. 186).

Célia está sempre bêbada e nunca perde a oportunidade de afrontar Giro. Ela parece representar a voz da resistência dentro desse ambiente, onde Giro é o explorador e elas são as exploradas. Plínio Marcos constrói o bordel como uma alegoria do Brasil dos tempos de ditadura militar, onde existe alguém que manda e os outros apenas obedecem sob pena de serem punidos, mas ainda assim, havia quem se levantasse contra, por isso, Célia encarna aqueles que não se calam e, como era comum, pessoas com essa característica tinham um fim trágico. De acordo com Foucault, onde existe o exercício do poder, é natural que existam pessoas que se rebelem:

(...) sim resistências no plural, que são casos únicos: possíveis, necessários, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder.  
(...) As resistências não se reduzem a uns poucos princípios heterogêneos; mas não é por isso que sejam ilusão, ou promessa necessariamente desrespeitada. Elas são o outro termo das relações de



poder; inscrevem-se nestas relações como o interlocutor irreduzível (FOUCAULT, 2001, p. 91-92).

A terceira prostituta que chega ao bordel de Giro se chama Leninha. Ao chegar, ela percebe que se unir a Giro será a melhor maneira de sobreviver, pois contaria com sua condescendência quando precisasse, mesmo que para isso fosse preciso delatar as colegas de quarto. Segundo Michel Foucault isso acontece “(...) porque o vértice (os comandantes) e a base (os comandados) da hierarquia se apoiam e se condicionam reciprocamente” (FOUCAULT, 2001, p. 221).

413

Giro sabia que se atendesse aos pedidos de Leninha, teria as informações sobre o que confabulavam as outras com relação a ele.

Oswaldo é conhecido entre as prostitutas como brocha. É o responsável por usar atos coercitivos a favor de Giro. É a representatividade dos torturadores da ditadura. Ele surge na peça para usar da força bruta com o objetivo de arrancar a verdade sobre quem quebrou o abajur lilás do quarto.

Leninha que desde o início parecia mesmo estar ali para ser os olhos e os ouvidos de Giro foi torturada até apontar Célia como a autora do quebra-quebra no quarto. A violência se constitui como uma ferramenta do exercício do poder praticado por Giro pelas mãos de Oswaldo. Uma maneira de repressão para dominar e manter o conceito de governabilidade de acordo com Foucault:

Um homem acorrentado e espancado é submetido à força que se exerce sobre ele. Não ao poder. Mas se se pode levá-lo a falar, quando seu último recurso poderia ter sido o de segurar sua língua, preferindo a morte, é porque o impelimos a comportar-se de uma certa maneira. Sua liberdade foi sujeitada ao poder. Ele foi submetido ao governo (FOUCAULT, 2001, p. 384).

Após a confissão, Oswaldo atira em Célia pondo fim a prostituta que tanto causava problemas para a ordem estabelecida por Giro.

### **3. O NILISMO NAS PERSONAGENS DE O ABAJUR LILÁS**

Após a morte de Célia, Dilma e Leninha percebem que o devir para elas é extremamente distópico. Elas se perguntam no fim da peça:

Leninha – Onde vamos?

Dilma – Onde vamos?

Leninha – Onde vamos? (MARCOS, 2003, p. 228).



É perceptível o niilismo passivo representado na descrença de futuro dessas personagens, onde a vida parece perder o sentido e os valores são todos sobrepujados, fazendo com que qualquer esforço pareça inútil.

De acordo com o filósofo alemão Friedrich Nietzsche:

414

O niilismo com estado psicológico terá de recorrer, primeiramente, quando tivermos procurado em todo acontecer por um “sentido” que não está nele: de modo que afinal aquele que procura perde o ânimo. Niilismo é então o tomar consciência do longo desperdício de força, o tormento do “em vão”, a insegurança, a falta de ocasião para se recrear de algum modo, de ainda repousar sobre algo – a vergonha de si mesmo, como quem se tivesse enganado por demasiado tempo (NIETZSCHE, 2008, p. 124).

Dilma não acredita que a vida dela possa contemplar um futuro com coisas boas, vive tão somente por causa do filho. Ela oculta durante a peça toda o fato de ter contraído tuberculose para não ser expulsa por Giro e, assim, perder sua única fonte de renda.

O final da peça é carregado de lirismo e conta com um desfecho em oração de Leninha com frases que realçam a perda da esperança mencionada por Nietzsche:

O gado está dormindo.  
Para o poeta, o castigo.  
Para o santo, a forca.  
Para o profeta, a cruz.  
Para o condutor, bala (MARCOS, 2003, p. 229).

O gado está dormindo parece representar o estado de letargia coletiva que toma conta do povo brasileiro no período ditatorial, o sentimento de impotência diante das atrocidades que acontecem. O castigo para os poetas estava no fato de não poder publicar nada sem que os censores aprovassem, por isso, tinham que usar diversas figuras de linguagem para driblar a repressão. Calar a arte que poderia expressar os valores da liberdade era necessário para manter o poder. Para o santo, a forca, indica que todos que tentassem ser a salvação teriam a morte como prêmio. Para o profeta, a cruz, mostra que não era permitido tentar levar o discernimento, caso contrário; viveria silenciado ou afastado de seu próprio país. Para o condutor, bala, foi o que aconteceu com Célia que ousou incomodar demais aquilo que estava consolidado como poder superior.

Outro trecho que representa claramente o pessimismo segue abaixo:



O jato encurta a distância.  
A solidão aumenta o tempo.  
Cedo ou tarde, a morte está à espreita.  
Onde vamos?  
Onde vamos?  
Onde vamos? (MARCOS, 2003, p. 229).

A morte está à espreita expressa toda a angustia dessas personagens que tem plena convicção de que a morte pode alcançá-las a qualquer momento, assim como, tocou Célia. Não há nenhuma garantia de que no momento seguinte estarão vivas, pois são tratadas de maneira abjeta, são pessoas desfiguradas como seres humanos.

Segundo Nietzsche comprova que: “precisamente nisso enxerguei o princípio do fim, o ponto morto, o cansaço que olha para trás, a vontade que se volta contra a vida, a última doença anunciando-se terna e melancólica (NIETZSCHE, 2003, p. 11).

O encerramento da peça confirma toda a incerteza de um bom futuro para Dilma e Leninha:

Os faróis que nos guiam são pálidos.  
Onde vamos?  
Onde vamos?  
Onde vamos? (MARCOS, 2003, p. 229).

A palidez do farol mostra a falta de cor, de vida, de alegria na condução do destino dessas personagens. Uma ausência de tudo, inclusive do motivo para existir.

## REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.

MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos**. Seleção e prefácio: Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Melhor Teatro).

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de Poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

PEIXOTO, Fernando. **O que é o Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ZANOTTO, Ilka. Plínio Marcos. (Coleção Melhor Teatro) Prefácio. São Paulo: Global, 2003.





## EXPERIÊNCIAS COM O MITO: BAÍRA, O HERÓI BURLÃO

Maria da Luz Soares da Silva (PPGL-UFAM)

### RESUMO

416

Este artigo é resultado de pesquisa bibliográfica sobre relatos mitológicos do povo indígena Cauaiua-parintintin da Amazônia e as funções exercidas pelo herói-civilizador e burlão, Baíra, na categoria do mito cosmogônico ou etiológico, apreciado no livro de Nunes Pereira, *Experiências e histórias de Baíra – o grande burlão* (2007). No trato da pesquisa, fez-se primeiramente um estudo de alguns mitos a partir das funções do personagem heroico, definido do ponto de vista de sua importância para o desenvolvimento da ação, a fim de determinar suas características de civilizador e burlão, com vistas a posteriormente procurar-se descrever e classificar essas características à luz dos estudos etnográficos de Claude Lévi-Strauss, contidos em suas obras *Antropologia Estrutural* (2008) e *O cru e o cozido* (2010). Partindo-se dos pressupostos do formalista russo Vladimir Propp, que evidenciam a relação entre o desenvolvimento da língua e o estágio de evolução da sociedade, percebem-se os estágios de desenvolvimento de um povo refletirem-se em seu folclore, assim depositando nos esquemas narrativos, tão diversos e sem vestígios de contato, uma semelhança. Por outro lado, diferentemente das narrativas mitologizadas, obras de invenção literária que têm como substrato o cânon da fábula, os mitos guardam seu nível mais concreto nas relações de um povo com seu habitat, sua história e sua cultura. Esses relatos míticos dos Cauaiua oferecem grandes resíduos estruturais com os 'contos de magia', cujo inventário previsível do mito ou da fábula funciona como código de informação reintroduzido pela fabulação oral na escrita do conto, o que causa o inusitado da originalidade literária.

**Palavras-Chave:** Resíduos estruturais. Relatos Míticos. Herói-civilizador. Conto de magia. Ambiguidade.

### ABSTRACT

This article is the result of a literature search about mythological stories of Indian people Cauaiua - Parintintin Amazon and functions exercised by the hero - civilizing and scammer, Baira, in the category of etiologic or cosmogonic myth, enjoyed the book Nunes Pereira , experiences and stories of Baira - the big scammer (2007) . In dealing with the research, we did a study of first - some myths from the functions of the heroic character, defined from the point of view of its importance to the conduct of the action, in order to determine their characteristics and civilizing scammer; Second, we sought to describe and classify these characteristics in the light of ethnographic studies of Claude Lévi-Strauss in his works contained *Structural Anthropology* (2008) and *The Raw and the Cooked* (2010). Starting from the assumptions of the Russian formalist Vladimir Propp, which show the relationship between language development and the stage of development of society, are perceived developmental stages of a people are reflected in its folklore, thereby depositing the narrative schemes, as diverse and no trace of contact, a similarity. Moreover, unlike the mythologized narratives, works of literary invention whose substrate canon fable, myths keep its most concrete level of a people in relationship with its habitat, its history and its culture. These mythical stories of Cauaiua offer major structural residue with 'tales of magic' when the expected inventory of myth or fable works as an information source reintroduced by oral fable written in the tale, which causes the unusual literary originality.

**Keywords:** Structural residues. Mythical stories. Hero-civilizing. Fairy magic. Ambiguity.



## INTRODUÇÃO

*Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmo penetram nas manifestações culturais humanas.*

Diferentemente das narrativas mitologizadas, obras de invenção literária que têm como substrato o cânon da fábula, os mitos guardam seu nível mais concreto nas relações de um povo com seu habitat, sua história e sua cultura. As manifestações folclóricas, bem como outras manifestações da cultura espiritual, a despeito de sua estrutura social e ideológica “não registra de imediato a mudança ocorrida e conserva por muito tempo, nas novas condições, as velhas formas” (SCHNAIDERMAN in CAMPOS, 2008, p. 2).

Os relatos míticos dos Cauaiua, recolhidos por Nunes Pereira, oferecem grandes semelhanças estruturais com os ‘contos de magia’, cujo inventário previsível do mito ou da fábula funciona como código de informação reintroduzido pela fabulação oral na escrita do conto, processo que, segundo Haroldo de Campos, citando Tomas Mann em *Morfologia do Macunaíma*, cria o original na obra: “às vezes o muito novo e o extremamente antigo, o arcaico mesmo, reencontram-se em termos de vanguarda” (2008, p. 66). Por outro lado, segundo o professor Roberto Pontes, o resíduo subsidia o aparecimento de uma nova obra, mas esta não é algo original, ou seja, esta é uma recriação, não há originalidade nem permanência pura e simples na obra escrita, nela “o residual aparece (...) sem que o autor tenha consciência do aproveitamento do material utilizado. Isso ocorre porque a residualidade se dá no plano da mentalidade e não do simples texto.” (PONTES in MOREIRA, 2006, p. 2). O resíduo é aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura. O resíduo é dotado de extremo vigor. Não se confunde com o antigo. É manifestação dotada da força do novo porque passa sempre por uma cristalização. (idem, p. 2)

O resíduo é aquilo que resta de uma cultura. Mas não resta como material morto. Fica como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. (...) O resíduo não é um cadáver da cultura grega ou da cultura medieval que deve ser reanimado ou venerado, num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto, promovendo o retorno ao passado, valorizando a melancolia e a saudade, como fizeram os portugueses durante o Saudosismo



literário. (...) A gente apanha aquele remanescente dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. (idem, p. 2)

Ao analisarmos alguns mitos da sociedade indígena cauaiua-parintin que irão nos servir de laboratório, procuraremos observar esses resíduos nas narrativas, a fim de fazermos uma experiência que, se bem-sucedida, servirá para estudos ulteriores em que se possam comparar as narrativas míticas com as obras cuja invenção, o imprevisto e/ou as “deformações” do relato emergem de um inventário fabuloso.

### **1. Do mito ao conto: resíduos de um estado primordial**

Para uma primeira compreensão da narrativa do tipo mítica analisada faz-se necessário classificá-la e diferenciá-la de outra bem próxima em caracteres, a dos contos de magia: uma primeira hipótese de trabalho é a existência dos contos de magia como categoria particular, caracterizada pela existência de fatos sobrenaturais, que não podem ser explicados pelas leis da natureza tais como são conhecidas, sem implicar as reações particulares que provoquem nas personagens, nem no leitor implícito (TODOROV, p. 59); em contraposição, a outra hipótese é a existência dos mitos como outra categoria narrativa, os quais narram uma história sagrada, que deve ser considerada uma história “verdadeira”, porque sempre se refere a “realidades”; sua função é revelar os modelos exemplares de todas as atividades humanas significativas e do surgimento de todas as coisas (ELIADE, p. 11). Em ambas as narrativas apresenta-se o elemento mágico-encantatório, todavia aqui esse elemento surge como função dos Entes Sobrenaturais, que as passam historicamente aos Xamãs e mais tarde aos sacerdotes; ou como função do herói-civilizador, que busca sempre “ser o indivíduo que traz para o seu povo algumas conquistas relativas à civilização. Pode ser aquele que ensinou técnicas agrícolas, marcando a passagem do nomadismo para o sedentarismo.” (KRÜGER, 2011, p. 12); naquela, cabe ao herói conquistar (ou lhe são oferecidos) objetos mágicos que os auxiliem em sua jornada rumo à conquista de um bem nem sempre para a coletividade, mas para sua própria transformação.

Não obstante as transformações e enriquecimentos pelos quais passaram tanto as mitologias grega, egípcia ou indiana, quanto as sociedades arcaicas, estas ainda refletem um estado primordial, que revela a essência do mito: “fornecer os modelos para



a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (ELIADE, 1994, p. 9). Compreendendo-se a estrutura e a função do mito, será possível distinguir o papel do herói mítico, situado em um contexto sócio-religioso original, diferentemente do herói literário; aquele é modelo de conduta de comportamento de toda atividade humana; enquanto este é fenômeno de criação do homem que, embora seja exemplo de conduta, não pretende ser modelo exemplar.

E a despeito de os povos contemporâneos manterem cada vez menos um “comportamento mítico” em consequência do contato com outras culturas a que foram submetidos, interessa compreender essas formas de conduta, reconhecendo-as como fenômenos humanos de cultura e de criação.

O herói mítico precede o literário. Aquele é um *Ente Sobrenatural*, conhecido pelo que fez no tempo prestigioso dos “primórdios”; ele revela uma atividade criadora total (a criação do Cosmo) ou de um fragmento (uma ilha, os vegetais, os animais); as obras do herói mítico são sagradas e, portanto, revelam ao homem o que ele é hoje, mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 1994, p. 11). Ao contrário do herói literário, que não denota em suas obras uma história “verdadeira”, que não serve como exemplo de todas as atividades humanas significativas. Sua história “não é verdadeira”.

No limiar entre o verdadeiro e o falso, encontram-se as experiências de Baíra, herói nacional do povo Cauaiua-parintintin, figura ambivalente, que ao mesmo tempo em que realiza façanhas nobres e salutares, fornecendo alimento para a tribo ou livrando seu povo de outras calamidades, também realiza aventuras e proezas nada edificantes, comportando-se como trapaceiro, velhaco, embusteiro e tratante. As experiências de Baíra guardam aquelas modificações e enriquecimentos mencionados anteriormente e ensinam a lição do herói nacional “a ser aproveitada pela tribo, na vida material, na vida espiritual e na vida moral”. (PEREIRA, 2007, p. 24)

Para Eliade, os povos que ainda vivem os mitos consideram-nos distintos de outras histórias cujos eventos são vistos por eles como falsos. Para esses povos, são mitos as histórias sagradas que narram a cosmogonia, a criação das estrelas e da morte, as histórias do herói nacional, redentor do povo e as histórias dos *medice-man*; enquanto as histórias mais ou menos cômicas, as histórias de conteúdo profano não o são, por isso não merecem ser narradas em rituais, porque não são histórias “absolutamente reais”.



Os mitos, ao contrário, devem ser recitados em um lapso de tempo sagrado (ELIADE, 1994, pp. 14 e 15).

As histórias de Baíra, embora sejam narrativas que contam as experiências de um herói nacional, são também narradas em qualquer lugar, a qualquer tempo e para quem as quiser ouvir, perdendo, dessa forma, o caráter sagrado das recitações que o mito impõe ao celebrar os acontecimentos de criação do mundo ou das coisas no mundo. Todavia, os eventos narrados nas histórias de Baíra, que relatam a origem de várias coisas: surgimento do fogo, de sua mulher, de sua filha e de animais, e porque contam e justificam uma “situação nova”, pressupõem e prologam a cosmogonia, já que aquelas coisas se constituíram neste mundo, embora modificado, enriquecido ou empobrecido. As histórias mantêm seu substrato mítico, e a despeito das liberdades em relação ao relato de um texto mítico, que lhes acrescentam, diminuem e, conseqüentemente, modificam-lhes o contexto etnográfico, o mito pode perfeitamente “contradizer a realidade etnográfica à qual pretende se referir, e essa distorção, entretanto, fazer parte de sua estrutura. Ou, então, o mito preserva a lembrança de usos desaparecidos ou, ainda, em vigor num outro ponto do território tribal” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 68).

Os personagens desses relatos, “verdadeiros” ou não, cujos eventos foram narrados em um passado distante e fabuloso, não pertencem ao mundo cotidiano, antes são seres impregnados pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados. Por isso, Baíra é para seu povo um grande pajé e suas experiências guardam “as virtudes misteriosas, as forças incontrariáveis de um deus verdadeiramente criador e civilizador” (PEREIRA, 2007, p. 25). Os atos criadores de Baíra tornam-se, para seu povo, exemplos modelares de comportamento ratificados pelas ações intemporais dos seres sagrados que lhes conferiram caráter sagrado.

Os índios Cauaiua-parintintin (Kagwahiva) da região Norte do Brasil, cujo território se estendia antigamente da região leste do rio Madeira até a boca do rio Machado, a leste do rio Maici (KRACKE, 2011, p. 2.), contam, entre outros, o seguinte mito:

**MITOI: A CONQUISTA DA MULHER**  
(Contada por Cuaã)

*Baíra não tinha mulher. Vivia só. Um dia foi pescar, levando arco, flechas e o “ahangáb”. Baíra o flechou, tirou a flecha e o pôs de lado.*



*Já ia flechar outro peixe quando ouviu uma voz que o chamava. Voltou: era uma bonita Cunhã, de cabelos claros, compridos. Baíra lhe disse:*

*- Eré dió! (Vem comigo!)*

*A Cunhã foi com ele.*

*Em casa Baíra lhe disse que estava com sede. A Cunhã foi buscar água e deu a Baíra. Baíra disse que não gostava d'água, que lhe arranjasse outra bebida.*

*A Cunhã, então, lhe pediu milho e mel. Baíra lhe deu milho e mel.*

*A cunhã torrou o milho e o mastigou. Deitou-o, depois, numa cabaça com água e mel. E deixou que a bebida fermentasse muitos dias num canto.*

*Baíra não podia mais suportar a sede. E disse a Cunhã que queria provar a bebida que ela fizera. A Cunhã lhe deu um pouco, numa cuia.*

*Baíra bebeu, pediu mais à mulher e disse:*

*- Desta bebida eu gosto.*

*E pediu-lhe que enchesse a cuia, de novo.*

*A bebida era “cauim”.*

*Cauim é a bebida de Cauaiua.*

*Quem a inventou foi a mulher de Baíra (PEREIRA, 2007, p. 34)*

O motivo inicial neste relato cosmogônico, no sentido de que a criação dos homens é um prolongamento da criação do Cosmo, consiste na origem da mulher do demiurgo, a qual deve sua existência ao próprio criador; e o segundo motivo, a origem da bebida dos cauaiua, o “cauim”, apresenta as funções correspondentes ao papel atribuído aos heróis: como criadores ou demiurgos, os heróis civilizadores são responsáveis pela existência das coisas; ou como sacerdotes ou feiticeiros intervêm como organizadores e administradores da criação. Desse ponto de vista, Baíra é tanto criador quanto organizador: ele figura como o criador de sua própria companheira, de onde se origina a bebida dos cauaiua, administrada por Baíra à sua tribo.

Uma segunda observação do mito desvela o poder centralizado nas mãos do homem, pois é Baíra quem cria e concede a vida, que origina outros bens à comunidade. O mito reitera a organização social patrilinear dos cauaiua-parintintin, cuja sociedade se constitui de metades exogâmicas adoradoras de pássaros e os clãs são patrilineares e patrilocais.

Causa espécie no mito a mulher de Baíra possuir ‘cabelos claros’, embora seja uma cunhã (designação dada à mulher jovem indígena). Uma explicação possível é esse relato tratar-se de uma daquelas ‘modificações’ assumidas pelos próprios indígenas, impregnados do contato cultural com povos não indígenas, daí a personagem parecer-se europeizada; ou, numa explicação mais etnográfica, verificando a origem sobrenatural de Baíra (a existência histórica de Baíra ainda não é possível de comprovação pelas



pesquisas, já que esse personagem não figura nos relatos recolhidos pelos pesquisadores; muito vagamente aparece alguém por nome Bahiry, segundo Nunes Pereira), observável apenas nos relatos dos indígenas, lógico é concluir que sua força criadora gere outros seres sobrenaturais (as mulheres de seus companheiros, sua mulher e sua filha, sobretudo, já que sua criação se trata de prolongamento da cosmogonia) ligados aos elementos primordiais de luz, terra, fogo e ar, e que estes lhes emprestem as suas próprias características.

Os mesmos motivos aparecem em outro mito (“*A primeira filha*”), em que Baíra cria sua própria filha utilizando-se do mesmo artifício da pesca, mas dessa vez precisando usar a astúcia para não encontrar mortos os peixes que poderiam se transformar na cria. Os peixes que não eram jandiás morreram, enquanto esta espécie sofre a transmutação para ser humano, o que também ocorre em outro mito em que Baíra pesca e mata muitos peixes, mais jandiás que outra espécie. Sem saber o que fazer com tantos jandiás, Baíra diz aos seus companheiros que ‘fará mulher para todos eles’, porque estes viviam sozinhos. Em um ato de criação que lembra a gênese cristã, Baíra sopra sobre os peixes e lhes concede a vida na forma de mulheres gordas e bonitas como os jandiás. Aqui se pode pensar a obra como constituidora de cultura, na medida em que se reconhece a mentalidade de determinada época – neste caso, a cristã – através dos vestígios (resíduos) encontráveis nas obras da cultura espiritual e material dos povos. Para corroborar esta afirmação, recorramos ao conceito de “mentalidade” utilizada pelo professor Roberto Pontes:

A mentalidade tem a ver não só com aquilo que a pessoa de um determinado momento pensa. Mas um indivíduo e mais outro indivíduo, a soma de várias individualidades redonda numa mentalidade coletiva. E essa mentalidade coletiva se transmite através da História. Por meio da mentalidade dos indivíduos a mentalidade coletiva se constrói. Esta última, desde épocas remotíssimas, é transmitida a épocas recentes. (PONTES in MOREIRA, 2006, p. 4)

Os três mitos pretendem explicar a distância social entre o homem e a mulher na sociedade patrilinear cauaiua e as distâncias diferenciais entre as mulheres de seus companheiros e as suas próprias e, por conseguinte, as distâncias entre os grupos da tribo: as mulheres de Baíra aparentam-se aos seres sobrenaturais – o episódio dos cabelos - e as dos companheiros assemelhando-se aos peixes – a aparência dos jandiás. Enfim, o mito evoca grupos humanos distintos e separados na sua própria sociedade;



são grupos dotados de um valor diferencial, todavia não aquém da sociedade em que vivem e que, portanto, se situam em um nível das diferenças sociais entre subgrupos no interior do grupo; são os clãs dos cauaiua-parintintin.

Algumas caracterizações são frequentes sobre o personagem Baíra: ele é um herói ou um anti-herói, na classificação canônica dos contos, por um lado; e de outro, na linguagem científica mitológica, de que ele é um misto de herói-civilizador e burlão. Aqui, faz-se necessário discutir-se essa caracterização, pois há uma evidente incongruência nesta classificação do personagem.

Como as narrativas do livro em questão se tratam de estórias míticas, de caráter cosmogônico ou etiológico, esse personagem pertence a um tipo distinto da narrativa do gênero conto. Baíra é um personagem mitológico “enganador”, como bem caracteriza Beatriz Perrone-Moisés, ao traduzir Lévi-Strauss do francês para o português, em cuja obra o personagem figura como “*décepteur*”, e é conhecido na literatura antropológica de língua inglesa como “*trickster*” (PERRONE-MOISÉS in: LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 13).

Superando as dificuldades de tradução que a atividade encerra, a tradutora optou por fabricar a palavra “*deceptor*”, de mesma origem latina de “*décepteur*”, na primeira tradução das *Mitológicas* de Lévi-Strauss, mas que não alcançava a *nuance* necessária à caracterização do personagem, sobre a qual passou a propor, na segunda tradução, o termo “*enganador*”, por considerar que “o engano, ao contrário da decepção, não remete obrigatoriamente a uma frustração” (PERRONE-MOISÉS in: LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 13).

É justamente esta a principal característica de Baíra, o burlão: dele não emana a frustração de uma expectativa positiva inicial nos seus atos, nem há no vocábulo uma expectativa negativa; antes, os “enganadores” dos mitos ensejam uma ambiguidade fundamental: não há como saber as “intenções” desse personagem, ou destas em relação às suas ações; quando se nos parecem sinceros, são na verdade mentirosos, como também o são inversamente aos seus pares. Note-se no mito:

**MITO2: COMO BAÍRA OBTINHA FLECHAS**  
(Contado por Cuaã)

*Um dia Baíra teceu quatro esteiras e dessas esteiras fez a pele do peixe-cachorro, ajuntando-lhe, depois, a cabeça, as nadadeiras do lombo, do peito e da cauda.*

*E meteu-se dentro dessa pele.*

*Em seguida, saltando n'água, foi até o porto de uma outra maloca. De Cauaiua. Quando ali chegou, já ia amanhecendo.*





*Então, as mulheres que tinham vindo lavar a boca e carregar água, viram o peixe-cachorro, e, aos gritos, chamaram pelos homens. Os homens vieram correndo, com seus arcos e suas flechas. E todos procuraram matar o peixe-cachorro, que era Baíra, e nem o feriram.*

*Assim que eles não tinham mais flechas e não sabiam aonde ir buscar outras, Baíra mergulhou e voltou para o porto da sua maloca.*

*Em terra, saindo da pele do peixe, Baíra tirou as flechas e as pôs ao sol para secar. ( PEREIRA, 2007, p. 34)*

Observe-se que, embora se revele “positiva” sua intenção de obter flechas para seu povo, Baíra não hesita em enganar aqueles que fazem parte dessa sociedade, a despeito de pertencerem os enganados ao mesmo povo, porém de outro clã diferente do seu, e isto marca, mais uma vez uma distinção social entre os subgrupos no grupo.

Coexistem nos atos desse personagem sinais da contradição, os quais medeiam opostos lógicos: a sinceridade da intenção é mediada pela mentira da ação. Esta se faz necessária para a obtenção do bem; portanto, justifica-se o ato pela sincera intenção de conquistar um bem civilizatório. Perdoa-se-lhe a atitude pelo fim que ela objetiva; o engano do logro não frustra a expectativa positiva do bem conquistado para a coletividade.

Dáí a aproximação de Baíra a um tão conhecido nosso na literatura, Macunaíma, herói sem nem um caráter, que, por ser enganador também é gozador, malandro, esperto e imprevisível. Por isso mesmo não nos frustra. Portanto, não nos decepciona, já que as noções denotadas por aqueles adjetivos, nas ações de Baíra – ou de Macunaíma – podem nos surpreender tanto positiva, pelo riso que provoca; quanto negativamente, pela repulsa moral ao ato do roubo. O riso provocado pelo logro é um elemento a mais na caracterização do enganador.

Os cauaiua vivem à beira de igarapés que dão acesso ao transporte por canoa ou à pesca. A configuração tradicional da aldeia consistia numa única casa comunal (*ongá*) na qual cada família nuclear ocupava um segmento entre os pilares centrais e as paredes laterais, onde penduravam suas redes. Apenas excepcionalmente grandes aldeias possuíam duas casas. Ao redor da casa, ou entre as duas casas, ficava a praça (*okará*).

Após anos de contato com a sociedade não indígena, a *ongá* foi substituída por casas que comportam apenas a família nuclear, de formato semelhante às casas dos seringueiros, feitas de madeira, com dois quartos separados e um cômodo aberto na frente. Uma aldeia atualmente comporta em média três ou quatro dessas casas. (KRACKE, 2011, pp. 1-11)



O fato de Baíra ir ao porto de uma “outra maloca” remete-nos a uma história pós-contato com não indígenas, uma vez que a organização da aldeia não é mais a configuração tradicional da *ongá*.

Outra distinção se faz necessária sobre a denominação de burlão, ou enganador, em contraposição ao herói-civilizador. Este, como já foi dito, tradicionalmente caracteriza-se por ser “o indivíduo que traz para o seu povo algumas conquistas relativas à civilização”, enquanto aquele impede as conquistas obtidas ou se torna responsável por algum malefício impingido à tribo (KRÜGER, 2011, pp. 11 - 20).

Ora, então vejamos nos mitos a seguir se não se reitera a ambiguidade essencial do personagem Baíra em suas funções de, ao mesmo tempo em que conquista um bem civilizatório para seu povo, também é responsável por malefícios que impedem esse avanço, amalgamando-se nele características díspares de burlão e civilizador.

### **MITO 3: O ROUBO DO FOGO**

*Antigamente Cauaiua secava a comida no sol. Não havia fogo.  
O chefe dos Cauaiua, Baíra, foi ao mato fazer uma experiência.  
Cobriu-se de cupim e deitou-se, fingindo que estava morto.  
Veio a Mosca Varejeira, viu aquele morto e foi avisar ao Urubu. O  
Urubu era o dono do fogo, e o trazia sempre consigo, debaixo das  
asas, dizem.  
O Urubu desceu do céu, então, acompanhado de outros urubus, da  
mulher e dos filhos.  
O Urubu era gente: tinha mãos. Preparou o moquéim e pôs debaixo  
dele o fogo, mandando que os filhos vigiassem. Os filhos viram que o  
morto estava bulindo. Disseram ao Urubu. O Urubu não acreditou  
nos filhos. Disse-lhes somente que fossem matando as varejeiras com  
as flechinhas que haviam trazido.  
Quando o fogo, debaixo do moquéim, estava bem aceso, Baíra se  
levantou, de repente, e o roubou, fugindo.  
Urubu saiu a persegui-lo com a sua gente.  
Baíra escondeu-se no oco de um pau. O Urubu e sua gente  
entraram no oco de pau, atrás de Baíra.  
Baíra saiu do outro lado e atravessou um tabocal cerrado.  
O Urubu não o pôde acompanhar.  
Baíra chegou à margem do rio, largo, largo.  
A gente dele, os Cauaiua, estava na margem de lá. E era muita  
gente, muita.  
Baíra pensou como lhe levaria o fogo roubado ao Urubu.  
Chegou a Cobra-Surradeira. Pôs-lhe o fogo nas costas e mandou  
levá-lo para sua gente. Como a Surradeira corre muito, logo saiu a  
toda. No meio do rio, porém, a cobra morreu queimada.  
Baíra, com um cambito, puxou o fogo para si. E o pôs noutras  
cobras.*



*As cobras iam até o meio do rio, mas não resistiam ao calor do fogo: morriam.*

*Báira, então, pegou o Camarão e pôs-lhe o fogo nas costas. O Camarão foi até o meio do rio, mas não resistiu ao calor do fogo, morrendo queimado, todo vermelho.*

*Báira puxou o fogo para si, de novo.*

*Pegou o Caranguejo e pôs-lhe o fogo nas costas. O Caranguejo foi até o meio do rio, mas morreu como o Camarão, ficando vermelho.*

*Báira puxou o fogo e o pôs nas costas da Saracura. A Saracura, que anda muito, foi até o meio do rio, mas morreu queimada.*

*Então, Báira pegou o Cururu. O sapo foi, aos pulos, até perto dos Cauaiua, à espera noutra margem do rio. Como já ia meio morto de cansaço, os Cauaiua o puxaram para a terra com um cambito. E levaram o fogo para a maloca.*

*Báira, do outro lado, pensou como deveria atravessar o rio. Mas Báira era um grande pajé. Fez o rio estreitar-se. Deu um pulo por sobre as águas e foi à procura de sua gente.*

*Desde aquele dia os Cauaiua tiveram fogo e puderam assar peixes e caças no moquéim.*

*E o Cururu virou pajé. (PEREIRA, 2007, p. 44)*

Báira, neste mito, é exemplo de herói-civilizador, cuja astúcia aqui surgida como exemplo da nobreza que reveste o herói do conto fornece a seu povo o domínio da técnica do fogo e, conseqüentemente, seu avanço civilizatório – deixam de comer cru para comer cozido – com todas as implicações que esse fato trará de mudanças em seu comportamento social.

Dessa forma, as técnicas de domínio do fogo, conquistadas pelo herói (uma etiologia), justificam o patriarcado, ideologia subjacente à civilização que acredita existir como tal porque o mando masculino é o que a rege. O poder de mando masculino se fortalece na medida em que seus atos, que geram um bem para a comunidade, são positivos; ao contrário, todos os outros personagens, sobretudo a mulher, responsáveis pelos malefícios da tribo, se enfraquecem e dão lugar ao herói.

Em outro mito “VARIANTE DA IV EXPERIÊNCIA”, Báira, mais uma vez, quer obter flechas para a tribo e resolve disfarçar-se de cobra-grande para obtê-las enganando outros índios; consegue da mesma forma que conseguira da primeira vez. No entanto, um companheiro dele quis fazer o mesmo e pediu que Báira lhe ensinasse como fazer. Báira, com certa relutância, ensina o engodo empregado ao companheiro, mas este sofre um revés na defesa que a outra tribo faz contra o disfarce de cobra-grande e morre flechado.

Após descobrirem o corpo do amigo de Báira dentro da barriga da cobra, e achando que é o “bucho” dela, os índios atacados fazem um moquéim para assar o



companheiro de Baíra, que tenta resgatar os restos mortais de seu amigo fingindo nada saber. Com alguns órgãos e ossinhos resgatados, Baíra, por meio de seu poder mágico sobrenatural, tenta ressuscitar o farsante punido, que revive apenas da cintura para cima. Baíra aborrece-se e joga fora os pedacinhos de carne de seu companheiro, os quais se transformam em pássaros, mutuns, jacamins, cutias e veados.

Nesse mito, reitera-se o embuste do personagem para enganar os outros, tanto os do clã contrário quanto o seu próprio companheiro, que recebe a punição por invejar Baíra. Este é embusteiro duplamente: seus “dotes”, a mentira, que serve para enganar os outros, por um lado, e seu poder mágico, que não serve para salvar seu amigo, por outro.

Baíra aborrece-se por não conseguir ressuscitar seus pares (neste e em outro mito), antes um companheiro da tribo, depois um pajé que tenta imitar-lhe os dotes, mas também não consegue. A zanga de Baíra denota seu fracasso de um deus com poderes limitados por sua condição humana: qual é a intenção de Baíra ao expor seus companheiros ao perigo? É punir-lhes a inveja? É ensinar-lhes verdadeiramente a lição do disfarce? Ou o fato é apenas o *motos* que explicará a etiologia do mito? O benefício etiológico não justifica os meios para consegui-lo é a conclusão a que se chega, do ponto de vista da cultura contemporânea, mas não o é do ponto de vista da estrutura mítica: a função desse tipo de herói é criar ambiguidade.

## CONCLUSÃO

Uma das primeiras perguntas que fazemos, ao estudar o mito, busca entender por que este é o mesmo em todos os lugares, sob a variedade de costumes dos povos em que ele se manifesta? As muitas contribuições da antropologia, da arqueologia, da etnografia e da psicanálise têm contribuído para desvendar esse enigma. Mas o que fica de concreto desses estudos demonstra que a lógica, o herói e os feitos do mito mantiveram-se vivos até a idade contemporânea, subjacente à cultura.

Desde as narrativas gregas, passando pelas lendas bíblicas, até os relatos míticos indígenas de todo o mundo, a aventura do herói costuma seguir um padrão, que molda nele características também semelhantes em todas essas estruturas narrativas. Em todos os lugares, independentemente do interesse ser religioso, político ou pessoal, os atos verdadeiramente criadores dos heróis são gerados como uma espécie de morte destes para o mundo e recebem relatos mais ou menos unânimes de todos os povos.



Resta-nos seguir os passos desses heróis, perscrutar-lhes os feitos, decifrar-lhes as ambiguidades dos atos, a fim de ver o que já foi revelado *in tempore*, para compreender não apenas essas imagens emanadas dos mitos para a contemporaneidade, como também a unidade de espírito que move a humanidade.

Baíra é exemplo de herói sustentado pela cultura humana manifesta através do folclore e da cultura; há, portanto, um manancial de aspectos característicos desse personagem a serem decifrados: o riso que nos provoca pela manifestação de atos manifestos de intenções ambíguas; sua relação frustrada com o poder da magia, que pode ser uma daquelas modificações deploráveis ao mito a que Lévi-Strauss se referia; e/ou a relação etnográfica entre as criações de Baíra e a adoração que seu grupo étnico faz aos pássaros são alguns exemplos desses aspectos a serem trabalhados em uma pesquisa mais vultosa.

## REFERÊNCIAS

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad.: Adail Ubirajara Sobral, São Paulo: Pensamento, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. 2ª. ed, São Paulo: Perspectiva, 2008.

ELIADE, Mircea. Mito e realidade. 4ª. Edição, Série Debat-OPIJN es. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ENTREVISTA SOBRE A RESIDUALIDADE, COM ROBERTO PONTES, CONCEDIDA A RUBENITA MOREIRA, REALIZADA EM 05/06/2006, E LIDA NA “JORNADA DA RESIDUALIDADE”, OCORRIDA EM 13/07/2006, NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido** (Mitológicas v.1). Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. **Antropologia Estrutural**. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

KRACKE, Waud. **Parintintin**. Antropólogo, luvillela@aol.com: outubro, 2005 (acesso: 16/julho, 2011)

KRÜGER, Marcos Frederico. **Mito, tradição e realidade: estrutura da consciência mítica**. (Excerto fornecido nas aulas de mestrado, 2011)

PEREIRA, Nunes. **Experiências e estórias de Baíra – o grande burlão**. 4ª ed. revista. Manaus: Academia Amazonense de Letras, Governo do Amazonas e Editora Valer, 2007.



PROPP, Vladimir. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**, 2<sup>a</sup>. ed.; tradução do russo de Jasna Paravich, org. e prefácio de Boris Schnaiderman, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad.: Maria Clara Correa Castello – 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.



## “AGOURO”: UM OLHAR INUSITADO PARA A TEMPORALIDADE

Maria das Graças Vieira da Silva (PPGL-UFAM)

430

### RESUMO

“Agouro” é um poema de autoria do poeta Arnaldo Antunes. Foi publicado na obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, mais precisamente nas últimas páginas do livro. É constituído por nove partes e pela sucessão imagética de duas palavras: **agora** e **agouro**, que, ao solicitarem a participação do leitor, num rápido passar de páginas, promovem um efeito cinético da imagem. Neste artigo, pretende-se demonstrar os procedimentos poéticos adotados pelo autor, ressaltando a concepção de tempo evocada no poema. A fundamentação teórica será apoiada por Sartre, no que concerne ao conceito de tempo, e por Décio Pignatari, Augusto de Campos, Alessandra Squina e Mônica Rodrigues da Costa naquilo que se refere à poética.

**Palavras-Chave:** “agouro”, tempo, Arnaldo Antunes, poesia, *2 ou + corpos no mesmo espaço*.

### ABSTRACT

"Agouro" is a poem written by the poet Arnaldo Antunes. It was published in book *2 ou + corpos no mesmo espaço*, more precisely in the last pages of the book. It consists of nine parts and the imagery succession of two words: **agora** and **agouro**, that, when requesting the participation of the reader with a quick pass of pages, promote a kinetic effect of the image. In this article, we intend to demonstrate the poetic procedures adopted by the author, emphasizing the concept of time mentioned in the poem. The theoretical framework will be supported by Sartre, in relation to the concept of time, and by Decius Pignatari, Augusto de Campos, Alessandra Squina and Monica Rodrigues da Costa in what refers to the poetic.

**Keywords:** “agouro”, time, Arnaldo Antunes, poetry, *2 ou + corpos no mesmo espaço*.

### INTRODUÇÃO

“Agouro” é um dos poemas publicados na obra *2 ou + corpos no mesmo espaço* e não está incluído no rol dos 13 selecionados em *performance* oralizada no Cd que acompanha o livro. Mas, de outra forma, encontra-se disponível no site oficial do poeta e pode ser acessado por qualquer usuário da rede. Pela internet, o poema assume movimentos gradativos de passagem e está identificado como poema visual (sequência) exibido na exposição coletiva de poesia visual *Singulares 2*, em São Paulo em 1994, intitulado *Agora Agouro*, diferentemente da publicação no suporte livro. Nesse, o poema apresenta-se materialmente grafado em um espaço que corresponde a 09 partes



e, no sequenciamento das páginas, localiza-se nas nove últimas, (116, 133), ordenado e espacialmente, encerrando a obra.

Quanto ao procedimento formal, percebe-se o predomínio de uma síntese e de uma visualidade que solicita a interação do leitor no aguardo de seu tato e de seu manuseio entre páginas. Linguisticamente é elaborado por um substantivo e um advérbio de tempo formados por paranomásia: **agora**, **agouro**, simultaneamente grafados em cores pretas, ora acentuadas, ora desbotadas e imprecisas; essas palavras ao longo das nove páginas, ou nove partes do poema, assumem uma disputa pela espacialidade e pela visualidade central e periférica, num jogo que mais parece uma brincadeira de empurra-empurra, ou de quebra-cabeça, como observa SANTOS (2012, p. 28) ao afirmar que na poesia de Arnaldo Antunes “o leitor é ativo em seu julgamento e interpretação visual e responsável por decifrar o quebra-cabeça poema”, dado o alto índice de interação solicitado por eles.

Esse envolvimento é solicitado em **agouro**. A primeira sensação experimentada pela visualidade da primeira página é a de uma preocupação qualquer sugerida por aquilo que se vê e lê: agouro. Entretanto, ao folhear o livro, percebe-se que o poema formalmente se repete mais oito vezes em páginas sequenciadas que ganham uma ilusão cinética com o folhear acelerado das mesmas. Num movimento de progressão pela sucessão das imagens, e, em outro, de regressão pelo desbotamento delas, sente-se, vivencia-se a passagem do tempo como se fosse vivido página a página, momento a momento, numa logopeia, pela dança das ideias entre **agora** –**agouro** em disputa espacial e semântica.

Tais práticas e contextualidades procedimentais dessa arte se explicam pelos fundamentos referidos por CINTRÃO (2004, p. 15) ao afirmar que “a *poietké*, ou arte poética, pode ser compreendida como um movimento que pressupõe escolhas conscientes pelo poeta”. Movimentação que se justifica segundo a autora por uma grande necessidade interior “de materializar os encontros, nem sempre pacíficos, de uma exigência subjetiva com o universo de possibilidades formais de expressão” (CINTRÃO, 2004, p. 15).

As escolhas formais de expressão em *agouro* praticadas pela voz poética se materializam complexas e simplificadas ao mesmo tempo: de um modo, desafiam o





leitor/ouvinte/agente a “perscrutar o objeto poético e sofrer com os mergulhos dolorosos no caminho da compreensão” (CINTRÃO, 2014, p. 17), forçado pela síntese do poema; de outro, propõe jogar o jogo livre das faculdades mentais sem qualquer obrigatoriedade ou finalidade lucrativa, simplesmente pelo prazer de jogar e de brincar manuseando as páginas do livro.

## 1. “AGOURO” – ILUSÃO CINÉTICA

Segundo Mônica Rodrigues da Costa, o trabalho de Antunes faz “uma intervenção na forma como as pessoas compreendem o real, e como o representam quando criam objetos de linguagem” (1997, p. 62). Essa intervenção é procedente no poema “agouro”. De um modo inusitado, já descrito anteriormente pela constituição de sua forma, interpela o leitor/ouvinte/ interativamente a pensar a temporalidade e, muito mais que isso, senti-la de um modo incomum.

O tempo, pelo que se conhece, é um conceito passivo de extensas discussões filosóficas nem sempre pacíficas ou cordantes, e, apesar de todo aparato técnico criado para sua mensuração, resultantes naquilo que de prático regula a vida de qualquer um, como os calendários com seus anos, meses, semanas, dias, ou os relógios, com suas horas, minutos, segundos ou frações de segundos, dependendo das conveniências e das finalidades, pela voz poética, no poema todo é conceitualmente sugerido linguisticamente “apenas” pelo jogo entre duas palavras: agouro – agora.

Isoladas em seus contextos literais, essas duas palavras, pela descrição de seus significados, já delineiam a carga semântica que se enunciará pela estrutura profunda do dizer no poema. Dessa forma, considerando tal qual propõe HOUAISS (2007, versão eletrônica 2.0a), agouro, em sua significação, remete ao sentido de “predição feita pelos áugures, sacerdotes romanos, com base na observação do voo e canto das aves, augúrio, presságio de acontecimento ou notícia nefasta” – e agora –conforme conhecimento geral, trata-se de um advérbio de tempo referente ao momento, a um instante, à ocasião, ao presente.

Esses sentidos estruturam-se semanticamente pelo formato inusitado do poema se mostrar e jogar com a temporalidade. Para o filósofo Sartre, a temporalidade é uma estrutura que se organiza levando-se em conta três pretensos elementos temporais: o presente, o passado e o futuro. Porém, segundo o autor, esses elementos (passado, presente e futuro) não devem ser considerados



como uma “coleção de dados” cuja soma deve ser feita – por exemplo, como uma série infinita de “agora”, e alguns dos quais ainda não são, outros que não são mais, mas como momentos estruturados de uma síntese original. Senão encontraremos, em primeiro lugar, este paradoxo: o passado não é mais, o futuro ainda não é, quanto ao presente instantâneo, todos sabem que não é tudo, é o limite de uma divisão infinita como o ponto sem dimensão. (SARTRE, 1997, p. 158).

A temporalidade no poema “agouro” parece, em parte, “contrariar” tal complexidade semântica e filosófica por sugerir a passagem do tempo como uma sucessão de “agoras” tomando para si a noção de passado, presente e futuro. A totalidade de suas 9 partes, ou 9 momentos entre ausências, proximidades e afastamentos espaciais, analogicamente, sugerem uma tradução do agora que já não é. Ou seja, o tempo presente é; pelo que o enunciador diz: **agora**, mas à medida que o tempo está o instante foge e se dissipa, ou seja, o agora, já passou. O jogo formal segue a seguinte estratégia espacial: na primeira parte do poema a palavra **agouro** predomina a espacialidade visual e periféricamente; o centro, a princípio, não se deixa traduzir pelo acentuado da cor preta que se coloca como um borrão no papel; mas de outro modo, sugere pensar numa concentração de energia vital pronta para gerar força. Ou pela ausência dessa força, representar o “nada”, pois, simbolicamente, conforme Chevalier, a cor preta é frequentemente mais compreendida sob seu aspecto negativo e frio. Por oposição “a todas as cores é associada às trevas primordiais, ao indiferenciamento original” (1992, p. 740).

Seja como for, o que se manifesta mais evidente é o fato de que algo imprevisível se enuncia pelo que graficamente se mostra, **agouro**. Essa palavra, conforme relato anterior remete à tentativa de prever o futuro e à evocação de um mau presságio e por extensão de sua carga semântica, no imaginário popular assume simbolizações diversas, a exemplo da crença historicamente construída de que o número 13 carrega consigo um mau presságio, ideia advinda de tempos anteriores ao período cristão. De outro modo, o mau presságio do poema agouro intertextualiza com os do poeta Edgar Allan Poe em *O corvo*, por conta de um pressentimento relatado pelo eu lírico que diz: Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais/ E já quase adormecia, ouvi o que parecia/ O som de alguém que batia levemente a meus umbrais/ “Uma visita”, eu me disse, “está batendo a meus umbrais.

No procedimento estético-formal do poema **agouro** (1ª parte) esse pressentimento é materializado pelo atrito e pela fragmentação do substantivo agouro



enquanto significante; em alguns casos, visualiza-se a geração de uma outra palavra ou de fragmentos da mesma “ag”, “agou”, “ouro”, “ago”. Imagética e sonoramente, esses fragmentos, ou novos signos derivados de agouro, em conjunto, promovem um atordoamento a quem ousa decifrar as imagens e imaginar os seus sons, sugerindo uma sensação de incerteza, de imprevisibilidade, agouro sintetiza o imprevisível, a dúvida do homem perante a existência. Como ressalta Augusto de Campos (1975, p. 162), “uma linguagem vale pelo que tem de intraduzível, de intransponível, de irredutível a outras linguagens”. No poema, duas palavras e alguns borrões bastaram para que a imprevisibilidade pela voz poética se instaurasse.

Na segunda imagem, centralizada em cor branca, e infiltrada entre os **agouros** aparece o **agora**. Visualmente, percebe-se um sutil afastamento espacial da palavra agouro. Esse afastamento descaracteriza a grafia desse significante cuja leitura da palavra inteira só se permite nas extremidades. Na centralidade todos os fragmentos de significantes de agouro (ago, gouro, ouro, ago) se entrelaçam à centralidade espacial de **agora**. Nota-se que pouco ou quase nada se distingue pela grafia; as palavras condensam-se e interpenetram-se sonora e estruturalmente para semanticamente propor a instauração de um tempo imediato; presente que se põe tensionando o futuro, tornando emergente o imponderável. Esse procedimento formal tornar-se-á recorrente em todas as outras partes do poema até que se realize o desfecho final, no qual **agora** e **agouro**, pelo embate, acabam por destruírem seus corpos-signos.

Mas esse embate acontece gradativamente. Assim, na parte terceira do poema constata-se que diferentemente da segunda parte na qual um **agora** se fez presente, aqui eles se multiplicam por quatro pressionando forçosamente a centralidade da imagem em grafias sucessivas e sobrepostas, intensificando ainda mais o tempo presente. Na quarta verifica-se a reiteração das imagens do terceiro em que o presente está se impondo sobre o futuro que se torna presente: o futuro é agora. Gráfica e sonoramente, com exceção do **agouro** mais periférico e de alguns **agora** centralizados, pouco se consegue distinguir onde se inicia e onde se conclui a palavra.

Na quinta, as imagens do **agora** rasuram muito mais as imagens do **agouro** que se faz notar apenas nas margens da página, rondando o presente de **agora**, cercando-o com seu mau presságio. Nesse embate, já é possível visualizar uma sutil degradação simbólica pelo desbotamento de seus significantes, com exceção do **agouro** nas



extremidades, as outras nomeações, graficamente, não se oferecem por inteiro, ora pelos borrões, ora pelas ausências e amontoados espaciais.

Na sexta parte, ambas as imagens de agora e agouro diminuem a tensão entre si. A palavra **agora** se mostra quase apagada. Sabe-se que ela se apresenta no centro desta sexta parte porque aparece desde a segunda. Da mesma forma, **agouro** também perde sua vitalidade, suscitada pelo desbotamento da cor preta que aos poucos vai tornando o registro da palavra ilegível.

Na sétima parte, a imagem da palavra **agora** dissipa-se, e a imagem da palavra **agouro** rarefeita pode ser vista apenas nas extremidades. Ambos os significantes perdem força e corpo; **agora**, graficamente não é mais visualizado, presente e futuro afastam-se de si mesmos.

Na oitava, o processo de dissolução se acentua ainda mais. As imagens dos significantes **agora** e **agouro**, se dissipam quase por completo. Nota-se, apenas, um pontilhado sugestivo de que o **agora** e **agouro** ainda existem, mas excessivamente fragmentados, não se consegue ler nenhuma das duas palavras por inteiro. Infere-se a existência das mesmas pelo conhecimento obtido das partes anteriores. Presume-se que os tempos presentes e futuro se aproximam ainda mais de uma diluição. Ou seja, já são passados.

Na nona, as imagens desaparecem completamente, restando apenas alguns fragmentos de suas notações, representadas por pontilhados esparsos distribuídos em toda extensão da página do livro. Encerra-se o embate, a dissolução chega ao ápice. Pelo jogo visual, pode-se dizer que **agora** acaba destruindo **agouro**, processo que se inicia na segunda parte, no momento em que a palavra surge temporalizando o espaço de **agouro**, já demarcado pela imprevisibilidade, pelo desconhecimento do futuro.

De outro jeito, é aceitar que todos foram derrotados pela ação do tempo. Os corpos significantes que não mais se oferecem para sugerir significados, os corpos dos poemas em sua materialidade gráfica, não mais prosseguirão porque o espaço foi também delimitado pelo tempo de produção da obra que agora finda, o leitor pelo tempo que dedicou em sua conversa com o poema e o poeta por haver finalizado a obra e fechado o livro, afinal o processo de criação poética exigiu um corpo e um espaço demarcado pelo tempo na busca incessante de um quase silêncio, uma quase palavra, um quase eco de expressão.



Essas finitudes, porém, parecem se cumprir, apenas parcialmente. O vazio espacial retratando a dissolução das coisas pelo tempo na última parte do poema, de algum modo, ainda deixa rastros. Pelas várias sinalizações pontuais que se colocam, remete à possibilidade de recriação, de um recomeço. Se um ponto determina uma invenção num espaço, mas sozinho não forma uma imagem, convém reuni-los para que isso aconteça. Cabe a qualquer um realizar tal tarefa, porém é mais conveniente deixar que a poesia a realize, porque, conforme Décio Pignatari,

a poesia situa-se no campo do controle sensível, no campo da imprecisão. A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso. As artes criam modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico. Uma poesia inovadora, original, cria modelos novos para a sensibilidade: ajuda a criar uma sensibilidade nova. (PIGNATARI, 2005, p. 53).

Essa nova sensibilidade poética em **agouro** manifestou-se pela corporificação dada às palavras sínteses em seus aspectos verbais **agouro – agora**, promovida pelo jogo gráfico e sonoro estabelecido entre elas, já que apenas a letra (o, a, u), por alternância de posição vocabular, conseguiram mobilizar sentidos, ao criarem formalmente uma ilusão cinética da passagem do tempo reforçada pela fragmentação dos signos que num acelerado das páginas do livro apontam para a passagem dos dias e das noites.

Sobre esse fazer poético, Alessandra Squina Santos comenta que no poema de Arnaldo Antunes encontra-se, explicitamente nas imagens, a manipulação dos significados pelo jogo que torna viva a poesia, nas quais “as palavras pulsam como artérias expostas”, e onde “o fluxo poético corre em direção ao coração da linguagem, dando vida aos sentidos através da poesia” (SANTOS, 2003-2005, p. 10).

O jogo que deu vida à poesia em “agouro” evidenciou-se, como já referido, pelo pulsar semântico promovido entre “agouro agora”, vinculado às ausências e presenças figurativas e espaciais de seus fragmentos sígnicos distribuídos em nove partes. Essas nove partes, quando manipuladas simultaneamente, jogaram com a percepção do leitor/visualizador/participante. O jogo como afirma Zumthor “manipula a relação sujeito-objeto e ainda coloca em causa as relações que constituem, para cada um de nós o mundo”. (ZUMTHOR (2010, p. 300 - 301). A relação sujeito-objeto em “agouro” foi poeticamente despertada pela “brincadeira” sugestiva e inusitada de olhar para a temporalidade.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do poema “agouro” primar pela visualidade e assemelhar-se ao modo concretista de ser, o ato de classificá-lo, pouco ou quase nada acrescentaria à elaboração de sentidos que o seu jogo imagético e semântico suscita ou fez suscitar. O poeta Arnaldo Antunes não nega seu vínculo com a poesia concretista, mas seu trabalho artístico não se enquadra em um gênero específico. Dito de outro modo, a poética de Arnaldo Antunes é inclassificável. Pelo teórico José Agnaldo Gonçalves, por exemplo, Antunes é considerado como um dos maiores poetas da modernidade e da pós-modernidade. Sobre os poemas criados por Arnaldo Antunes, o autor a eles se refere como “ingredientes composicionais” ou “objetos intencionais”, e a esse respeito elabora o seguinte comentário:

437

Os ingredientes composicionais desses objetos intencionais de Arnaldo Antunes transitam e suscitam vontades, ideias, sentimentos tais que permanecerão sempre num canto esquerdo daquele corredor de rumores e vozes [...]. Esta poesia estará sempre deixando dúvidas em relação ao direito ou ao avesso do tecido que a compõe (GONÇALVES, 2002, p. 4).

Em parte, tais procedimentos são devidos ao formalismo que, no poema “agouro”, além de promover um efeito estético, vincula-se também à interação e à crítica com o leitor, resultando num questionamento das leituras tradicionais, destronando os mecanismos tradicionais e hierárquicos da linguagem. Assim, de um modo geral pode-se afirmar que a obra *2 ou + corpos no mesmo espaço* se oferece múltipla para qualquer leitor que ouse compreendê-la ou “usufruí-la”. Cada um de seus poemas, em sua maioria, exige leituras específicas, olhares e tato aguçados, e muito pensar, pois, à medida em que são lidos, solicitam um retorno à imagem ou ao texto do poema e ao próprio pensamento de quem os interpreta e sente. Nesse retornar, o que fica para o leitor é a sensação de que não era aquilo que deveria sentir, nem ver, nem dizer, muito menos pensar, porque, a cada nova leitura, a cada novo olhar, os poemas parecem suscitar significações diferentes, propondo jogar e desafiar a percepção e a sensorialidade de qualquer leitor/visualizador/ouvinte.



## REFERÊNCIAS

ANTUNES, Arnaldo. *Agora, Agouro*. Poema visual (sequência) exibido na exposição coletiva de poesia visual Singulares 2, São Paulo, Brasil, 1994. Disponível em <[www.arnaldoantunes.com.br/new/sec\\_artes\\_ob](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_ob)>. Acesso em 13.jan.2014.

\_\_\_\_\_. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Signos; 23).

CAMPOS, Haroldo e Augusto e PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. Livraria Duas Cidades, 1975.

CINTRÃO, Silvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004. 160p.

CHEVALIER, Jean. e CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*, 6ª ed. José Olímpio, Rio de Janeiro, 1992.

COSTA, Mônica Pinto Rodrigues da. *Nova poesia brasileira 10 poetas*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997, 388 páginas.

GONÇALVES, José Aguinaldo. *Arnaldo Antunes: os multimeios de uma poética*. 2002. Disponível <[http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id\\_tipo=3&id=3](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id_tipo=3&id=3)>. Acesso em: 02 jan. 2014.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa*, software versão 2.0a, 2007.

SANTOS, Alessandra. *Arnaldo Canibal Antunes*. São Paulo: nVersos, 2012.

SANTOS, Alessandra Squina. *Percepção e a filosofia da forma: a poesia de Arnaldo Antunes*. Zunai Revista de poesia e debates. Ano 2003-2005. Disponível em: <[www.revistazunai.com.br/ensaios/alessandra\\_squina\\_arnaldo\\_antunes.htm](http://www.revistazunai.com.br/ensaios/alessandra_squina_arnaldo_antunes.htm)>. Acesso em 03. mai. 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Ensaios de ontologia fenomenológica, 12ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1997.

PESSOA, Fernando. (Tradução) *O corvo*, (de Edgar Allan Poe). Disponível em: <http://www.insite.com.br/art/pessoa/coligidas/trad/921.php>. Acesso em 18 jan. 2014.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8ª ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



## PABLO NERUDA: TEORIA E POESIA POLÍTICA

Maria Leidiane Silva de Souza (LETRAS-UFAM)  
Cassia Maria Bezerra do Nascimento (DLLP-UFAM)

439

### RESUMO

O poeta chileno Pablo Neruda é um dos mais conhecidos poetas latinos no mundo. Desde seus primeiros escritos, ressalta a grandiosidade do escritor de coração latino, de história cosmopolita em obra marcada por poemas de imanente valor histórico e literário e prosa de cunho político e indignado. Em uma América Latina cheia de adversidades, não era possível falar somente de amor, de dor, de dor de amor: a América Latina, embevecida em sangue, precisava de uma voz. Neruda assumiu a responsabilidade de ser essa voz. Por motivos ainda não esclarecidos, em 1973, sua voz foi calada; foi morto o homem, mas o poeta continuaria vivo em poesia, em cada relançamento de livro, em cada poema lido pela juventude, pelos homens que sonham ou que insistem em sonhar. No presente artigo, falamos da vida e da obra poética política de Pablo Neruda, com leitura em *Confesso que vivi*, *Para nascer, Nasci*, *Canto Geral* e *Ainda*, em pesquisa fundamentada nos pressupostos de residualidade e poesia insubmissa sistematizados pelo poeta e ensaísta Roberto Pontes. Enfatizamos a relevância dos estudos em poesia insubmissa e sua teorização a partir da obra poética e do poeta de Pablo Neruda e a consideramos válida para investigações em literatura e política na Literatura Brasileira, em especial para a poesia que nasceu no contexto do Golpe Militar de 1964.

**Palavras-Chave:** Pablo Neruda. Poesia Insubmissa. Residualidade.

### INTRODUCAO

Este artigo aborda aspectos históricos e críticos que comprovam a existência de poesia insubmissa em boa parte da obra poética de Neftalí Ricardo Reis, conhecido popularmente como Pablo Neruda ou, como Thiago de Mello o chama, Pablito, nascera no dia 16 de julho de 1904 nas terras frias chilenas, ao fim ou, dependendo do ponto de vista, ao começo de nossa América Latina. Tão grande poeta fora que, após sua morte, continuara sendo lembrando e premiado. Um de seus maiores feitos foi o honroso Prêmio Nobel de Literatura, em 1971, prêmio nunca antes concedido a um escritor latino. Tornara-se um cidadão do mundo, nunca esquecendo o sangue derramado dos seus. E se fez voz desse sangue. Mas também nos falou de amor, de dor de amor, de uma ilha negra que nos encantara. Devido a sua genialidade e pensamentos inovadores, se tornara eterno em cada livro vendido, em cada prêmio ganho, em cada poema lido. E as prateleiras cheias de volumes nerudianos nos confirmam que Neruda vive.





Os estudos em poesia insubmissa e sua teorização a partir da obra poética e do poeta de Pablo Neruda, como organizou Roberto Pontes em **Poesia insubmissa afrobrasílusa**: estudo da obra de José Gomes Ferreira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto, é fundamental para investigações em literatura e política na Literatura Brasileira, em especial para a poesia que nasceu no contexto do Golpe Militar de 1964, quando o Brasil vive cenário de dissabores semelhantes ao Chile a outros países latinos.

## 1. PABLO NERUDA: o poeta insubmisso

[...] para nascer nasci, para conter o passo de quanto se aproxima, de quanto me golpeia o peito como um novo coração tremente.  
(NERUDA, 1986, p.5.)

Nos livros autobiográficos *Para nascer nasci* e *Confesso que vivi*, é possível vislumbrar a voz ativamente política de Pablo Neruda, o qual usa de seu ofício para esclarecer, denunciar ou simplesmente disseminar ideias para a libertação, não somente de seu continente, mas de todo o povo que sofre injustiças.

No livro *Para nascer, nasci*, por se tratar de textos memorialísticos, conseguimos identificar no eu-poético o somatório da voz do próprio poeta e do povo chileno. É latente a indignação presente nas palavras e nos versos. São momentos de conflito e angústia. Neruda é atuante e não lhe coube o papel de um simples narrador apático, sua genialidade lhe cobrava mais: ser a voz da esperança de muitos.

Na obra poética de Neruda pode-se identificar as fases de desenvolvimento do poeta, através da sequência que os fatos aconteceram em sua vida. Temos aí um emaranhado de situações que constroem a temática de seu trabalho e nos possibilita uma associação direta entre sua história e obra. Sobre este aspecto Eagleton nos esclarece que:

As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a mentalidade social ou ideologia de uma época. Essa ideologia, por sua vez, é produto das relações sociais concretas das quais os homens participam em um tempo e espaço específicos; é o modo como essas relações de classe são experimentadas legitimadas e perpetuadas. (EAGLETON, 2011, p.19)



Esta sua peculiar característica é motivo de grande admiração e proporciona ensaios e estudos, como exemplifica Lucrecia Romera “el propio Neruda, al enunciarse como un yo poeta a lo largo, contribuye a que su poesía sea identificada con los episodios reales de la vida del autor. La confusión ha llegado al punto de considerar el poema como un testimonio histórico” (ROMERA in NERUDA, 2003, p. 4). Também é possível destacar a riqueza polifônica da produção poética de Neruda. Reforçando este aspecto, ainda ressaltamos a força de sua ação política comprovada por suas atividades parlamentares que são a prova de seu compromisso para com a justiça e igualdade, pressupostos do comunismo. Segundo Teodosio Fernandés em “Pablo Neruda, poesía y política”:

Las actividades parlamentares de Neruda constituyen un testimonio elocuente de la sinceridad de su compromiso político, de la pasión con que lo asumió e incluso de los esfuerzos que hizo para hacer suya la doctrina del Partido Comunista. Esta entrega determinó en buena medida el rumbo de su poesía, que no dejó de ser profundamente personal. (FERNANDÉS, p. 02)

Para o presente estudo, se faz imprescindível devido estes importantes aspectos, o aprofundamento em sua voz militante e indignada.

Abordar Neruda como *poeta insubmisso* é adentrar ao íntimo de suas produções e perceber sua grandiosidade, não somente como poeta, mas, acima de tudo, como cidadão engajado e compromissado com a liberdade. Em Neruda, temos outra característica essencial à poesia insubmissa: o tom de luta e libertação. A poesia é usada como instrumento de denúncia e esclarecimento e também como fator primordial para tirar o véu da frente do povo que se encontrava cego devido às mentiras e alienações de seus representantes políticos. Em outros termos: “[...] enfrentamento e livramento da opressão detectada pelo poeta e acolhimento de sua poesia pela coletividade sedenta de verdade”. (PONTES, 1999, p. 30).

O ofício do poeta moderno não se limita somente ao apego às normas e às exigências nas produções, como nos fala Neruda em um de seus textos chamado “Nego-me a mastigar teorias”, no qual relata que o poeta é consequência daquilo que vivera, sua vivência constrói o que ele é, o empírico se faz relevante para quem faz poesia:

Eu me nego a mastigar teorias e convido qualquer um a entrar comigo num bosque de carvalhos rubros no sul do Chile, onde comecei a amar a terra, numa fábrica de meias, numa mina de manganês (ali os



operários me conhecem) ou em qualquer parte onde se possa comer pescado frito. (NERUDA, 1986, p. 143).

Há coisas mais importantes que ensaios e prêmios. O processo de identidade e identificação com os protagonistas e com os temas de seus textos são importantes para a construção e embasamento. A voz do artista de palavras se intensifica em um tom mais duro e firme, voltado quase que em sua totalidade aos que não têm vez: “Aí vemos que o poeta insubmisso, porque poeta, não pode alhear-se da sua circunstância mais imediata; sua sensibilidade está solidária com os miseráveis, oprimidos, subjugados [...]” (PONTES, 1999, p.36).

Pablo Neruda assumiu seu ofício de poeta de forma diversificada, e se mostra modificado através da experiência política que tivera, assume uma nova postura, de melodia que rege seus livros, fontes de suas memórias:

Dispunha-me a trançar de novo o ritmo e o som da minha poesia, preparava-me para cantar de novo o ensimesmando-me na profundidade de minha terra e em suas mais secretas raízes, quando o drama que vos revelei em grandes traços começou a gravitar sobre todas as vidas chilenas (NERUDA, 1986, p. 300).

Deixando a tranquilidade de sua Isla Negra para se tornar atuante na defesa das causas em que acreditava, Neruda assume os riscos de suas escolhas ousadas em defesa de sua pátria e dos seus: “Pessoalmente apressei-me a sair do meu retiro na costa do Chile para assumir meu posto na primeira fila das defesas da liberdade ameaçada” (NERUDA, 1986, p.301). Em consequência desta escolha, Neruda sofreu as mais diversas ameaças e, mesmo na aflição, sua escrita era a sua maior arma:

Se, no desempenho destes elevados deveres, algo venha acontecer-me, sinto-me de antemão orgulhoso de qualquer risco pessoal sofrido nesta luta pela dignidade, cultura e liberdade, luta tanto mais essencial porque vai unida aos destinos do Chile e ao amor sem limites que sinto pela minha pátria tantas vezes cantada por minha poesia. (NERUDA, 1986, p. 301).

Anos no parlamento chileno como senador intensificaram sua angústia em defesa da vida, o ensinaram a ter um olhar mais atento em relação ao seu povo. Esta experiência possibilitou a expansão da voz daqueles a quem queria bem, levando aos mais diversos lugares do mundo ou até onde pôde chegar o eco causado pela sua poesia: “Esses anos de parlamentar e escritor errante ensinaram-me a esquadrihar a dolorosa vida do povo e tenho levado a todos os cantos de minha pátria, pampa e cordilheira, mar



e planície, uma voz ativa de exame e de auxílio” (NERUDA, 1986. p.300). O interessante é observar que, mesmo o autor afirmando ser a voz dos chilenos, seus temas são tão comuns àqueles que sofrem qualquer tipo de perseguição, que a voz do Chile acaba ganhando proporções muito maiores e se torna o grito de muitos.

Em prosa poética, no caderno intitulado “Luta pela justiça”, temos vários elementos que nos auxiliam na construção desse *poeta insubmisso* que pesquisamos em Neruda. Lutar pela justiça é uma de suas características mais marcantes. Ser protagonista e não só redator se torna essencial para a transformação da realidade que o incomoda. A inquietação causada se fez cenário para as produções cheias de revolta e apreensão do que viria a se tornar o contexto em que vivera.

Neste caderno, o sexto do referido livro, temos como primeiro texto “A crise democrática do Chile é uma advertência dramática para o nosso continente”, onde o poeta chileno expõe a situação política do Chile em tom de denúncia. Relatando, o monopólio das notícias imposto pelos norte-americanos e a traição do presidente da nação, González Videla:

Tenho o dever iniludível, nestes trágicos momentos, de esclarecer, quanto possível, a situação do Chile, porque, ao longo de minhas viagens por quase todos os países da América, pude experimentar em mim mesmo o imenso carinho que os democratas de nossas nações sentiam em relação à minha pátria. Este carinho devia-se fundamentalmente ao entranhável respeito pelos direitos do homem, afincado em minha terra como talvez em nenhuma outra terra americana. Pois bem, tal tradição democrática, patrimônio central dos chilenos e orgulho do Continente, está sendo hoje esmagada e desfeita pela obra conjugada da pressão estrangeira e a traição política de um presidente eleito pelo povo (NERUDA, 1986, p. 279).

Em seu livro intitulado *Canto Geral*, desta vez em poesia, percebemos esta mesma voz que ecoa em suas memórias. Sua grande decepção em relação a Gonzalez Videla transpassa os limites da memória e transborda em forma de poesia. O termo transbordamento é utilizado por Roberto Pontes (1999, p. 24): “O termo transbordamento aqui se emprega para exprimir a eclosão das percepções acumuladas no ânimo do poeta. Contrapõe-se ao conceito assente de inspiração, termo vago, pouco científico, não convindo seu emprego num trabalho técnico. Já transbordamento contém em si a ideia de acúmulo e arrebentação de experiências sensíveis, parecendo assim mais adequado para designar o fenômeno da criação em ambas essas fases. Portanto,



usa-se o termo aqui como fez Pablo Neruda, que, considerando o esplendor do idioma espanhol, aurífero após Cervantes, atribuiu tal fato a um manancial poético anterior que “tinha que ver com o homem inteiro, com sua grandeza, sua riqueza e seu transbordamento” (NERUDA, *Confesso que vivi*, p. 266). Perder não somente a confiança mas também não saber os rumos que seu amado Chile tomaria foi devastador para o Neruda homem e divisor para o Neruda poeta.

É González Videla a ratazana que sacode  
O seu pelame cheio de esterco e de sabgue  
Sobre a minha terra que vendeu. Cada dia  
tira de seus bolsos de seus bolsos as moedas roubadas  
e pensa se amanhã venderá terras  
ou sangue (NERUDA, 1979, p. 215)

O poder da palavra é devastador, ainda mais se bem proferida. Em textos escritos, elas têm igual poder. Neruda sabia desse seu talento e poder de argumentação e usa-o como ninguém: “A palavra é semelhante à arma que brande um chefe quando se arremessa para frente, a fim de mostrar aos seus soldados o caminho que deve conduzi-los à vitória” (XANTHES *apud* PONTES, 1999). A combinação poesia e realidade nunca agradou aos líderes políticos, no decorrer da história, por acreditarem se tratar de uma mistura muito poderosa e nada interessante para quem quer manter seu poder inabalável. O papel do poeta insubmisso é bem diferente dos poetas neutralizados pela conveniência e calados pela comodidade. Roberto Pontes, sobre isso, afirma: “[...] o poeta insubmisso é justamente o contrário deste. É a voz que lança claridade e distinção; denuncia e guia” (PONTES, 1999, p.36).

Ainda nesta primeira parte, nos chama a atenção a densidade do relato e a riqueza de detalhes fornecidos pelo autor. O tópico 12, por exemplo, que fala sobre o caso de Julieta Campusano, a primeira vereadora eleita e conhecida por sua dedicação em viagens pelo país em tempos de campanha. Em uma narrativa clara e densa, Neruda denuncia o que foi feito com ela e o grau de covardia com que foi tratada, em sua voz indignada:

Pois bem, a polícia do Sr. González Videla, cumprindo uma ordem de prisão contra ela, entrou de surpresa no dormitório da Senhora Campusano às quatro da madrugada e a arrastou a um calabouço, apesar de ela se encontrar em avançado estado de gravidez. Horas depois, em poder da polícia, a dirigente, que tão generosa excursão eleitoral, deu á luz prematuramente em virtude das violentas impressões sofridas, o que pode ser de fatais consequências para a mãe e para o recém-nascido. Creio que para retratar a catadura moral do atual presidente do Chile basta este doloroso exemplo e sobram os comentários” (NERUDA, 1986, p. 293).



No episódio com a Sr<sup>a</sup> Campusano, percebemos que a insubmissão de Neruda não tem restrição de nível social, de raças ou de qualquer outra coisa. O mais importante é denunciar os que não eram justos ou praticavam algum tipo de atrocidade com qualquer cidadão. Dos trabalhadores mais simples até os intelectuais perseguidos por um regime que gostaria de calar o direito de expor os pensamentos, todos estes eram os defendidos por sua poesia libertadora.

Em continuação, vemos o texto intitulado “EU ACUSO” que se trata de um documento enviado por Pablo a diversas personalidades americanas em defesa do prestígio do Chile, denunciando a figura do presidente Videla de cometer intensa perseguição a sua pessoa que resultou no pedido de cassação de seu mandato de senador. Neste discurso proferido no senado chileno no dia 6 de janeiro 1948, temos o ápice de seu grito insubmisso. Neruda defende não somente a sua liberdade, mas também a de todos aqueles que acredita estarem sendo injustiçados; em contrapartida, para dar suporte ao seu discurso, o poeta chileno faz memória das quatro liberdades que seriam fundamentos para o futuro pelo qual se lutava e se desagrava o mundo proposto pelo famoso ex-presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt: “1. direito á liberdade de palavra/2. direito á liberdade de cultos/ 3. direito de viver livres de miséria/ 3. direito de viver livres de temor” (NERUDA, 1989, p. 302).

Para associar estes fundamentos de Roosevelt ao contexto que o seu país estava vivendo, Neruda explora cada tópico de forma ímpar, mesmo na adversidade, sem medo de repressões. Embora seja um texto de íntima denúncia, ao leitor é possível desfrutar de uma prosa intensamente cheia de poesia:

Neste, 6 de Janeiro de 1948, justamente sete anos depois daquela declaração roosveltiana, sou perseguido por continuar fiel a estas aspirações humanas, e devia sentar pela primeira vez perante um tribunal, por ter denunciado ante a América a violação indigna dessas liberdades no último lugar do mundo em que isto pôde ocorrer: CHILE. (NERUDA, 1986, p.303).

Com a relação vida e obra, a qual em Neruda pode ser sinônimo de vida em obra, é possível afirmar o valor histórico de seus textos e a relevância para a construção do estudo sobre quem foi Pablo Neruda.



Vemos ainda grande número de denúncias, possibilitando uma gama de estudos sobre este poeta. Em algumas partes, é explícita sua determinação em defender causas que, para outros escritores, não seriam atrativas. Neruda viveu e conviveu com os personagens de sua prosa poética. Neruda também era aquele Chile: “Estou orgulhoso de que esta perseguição queira concentrar-se sobre minha cabeça. Estou orgulhoso porque o povo que sofre e luta tem sim uma perspectiva aberta para ver quem se manteve leal aos seus deveres públicos e quem os traiu”. (NERUDA, 1986, p.321)

Depois da acusação de calúnia e injúria ao referido presidente, Neruda não trai suas convicções e reafirma que repetirá e repelirá, até o fim de sua vida, estas acusações feitas a ele. Seu compromisso para com o povo como parlamentar sempre é cantado em seus textos e, ao mesmo povo, revela sua gratidão pela confiança oferecida [...]“O povo é o cimento da pátria / Se o deixais morrer, a pátria vai caindo/ vai sangrando-se até ficar vazia” (NERUDA, 1979, p.272). E lhes institui, somente a eles, o direito a tirar o poder que por eles mesmos oferecido. Sonhando com a dissipação desta nuvem negra que manchou a história do Chile, Neruda nos mostra todo seu respeito aos chilenos e idealiza o momento do reencontro, no qual estas seriam as palavras proferidas a eles:

Aqui estou, prometi ser leal à vossa vida dolorosa, prometi a vou defender-vos com minha inteligência e com minha vida se fosse necessário. Jugai-me se cumpri, e dai-me ou tirai-me o único foro de que necessito para viver honradamente, o de vossa confiança, o de vossa esperança, o de vosso amor. (NERUDA, 1986, p. 327).

Para finalizar, deixa sua sentença implacável elencando uma sequência de acusações, todas direcionadas ao então presidente Videla, entre as quais nos convém destacar: de destruir as organizações sindicais; de ter encabeçado as organizações antiperonista no Chile durante sua candidatura, de ter tomado medidas contra a liberdade de opinião.

Relatando um suposto atentando, onde sua casa quase fora incendiada Neruda, como poeta, encerra seu desabafo insubmisso dizendo:

Se o atentado chegar a consumir-se e minha família e eu pudermos escapar das chamas, não procurarei a justiça, porém sobre as ruínas de meus livros queimados deixarei este letreiro: “Exemplo de democracia durante a Presidência de González Videla”. (NERUDA, 1989, p. 326).



Como encerramento, segue um texto chamado “Discurso da intimidade”, o qual trata do advento do que viria a se tornar o renascimento político do Chile a partir da eleição de Salvador Allende.

Percebemos, em todos os textos deste caderno, a voz ativamente crítica e engajada de Neruda. Ainda neste último escrito, encontramos a memória de tudo que o Chile vivera com Videla; em contrapartida, o poeta também profere uma voz mais amena por se tratar da materialização de uma esperança de um futuro diferente que em breve chegaria:

[...] Vez por outra nos parecia ver um ser humano, um chileno com verdadeiras preocupações profundas pela vida do Chile. Logo, porém, víamos apenas o antigo rosto da indiferença, da frivolidade e da crueldade. Não desejo nomear ninguém. Não se trata de nomear o vazio, mas de chamar a esperança. (NERUDA, 1989, p. 347)

Com Allende, depois desse ar renovador que trouxe novos sonhos, Neruda relata todo o apoio e confiança depositada em seu candidato e amigo quando, neste intenso discurso, elenca as vítimas e os problemas do passado e insere o leitor no contexto do presente: “Acompanhar-te-ão na vitória todos os que caíram, infinitos sacrifícios e sangue derramado, agonias e pesares que não lograram, deter a nossa luta. Acompanha-te também o presente, uma consciência mais ampla e mais segura da verdade e da história”. (NERUDA, 1989, p.350)

Ao final, de forma poética, relata que também acompanham Allende as imensas vitórias alcançadas e a libertação, não só do povo Chileno, como também de todos os povos.

Aspectos relevantes para este estudo do poeta insubmisso estão também em outra obra memorialística de Neruda chamada *Confesso que vivi*. Nesta, não estudaremos um caderno específico, mas citações de várias partes do livro, contanto, seguiremos por ordem de organização dos capítulos, nos quais sua ira se convertera em um tom mais ameno de intensa racionalidade, carregado de emoções pessoais. No primeiro livro temos a figura mais crítica do poeta, quem em prosa fala sobre o ser poeta e sua condição de ser defensor dos subjugados.

Entre alguns textos consideravelmente importantes para a construção desta reflexão do poeta, escolhemos “Machu Picchu”. Neste Neruda relata o que chamara de “suicídio diplomático” quando abandonou a carreira de embaixador, fato que o





proporcionou uma das maiores alegrias que vivera, a de voltar à sua terra. Logo, sua alma de poeta patriota faz uma reflexão: “Acho que todo homem deve viver em sua pátria e creio que desarraigamento dos seres humanos é uma frustração que de uma maneira ou de outra entorpece a claridade da alma. Eu não posso viver se não em minha própria terra” (NERUDA, 1974, p.199). Neruda trata da experiência ímpar que vivera em viagem ao Peru quando conhecera Machu Picchu. É possível, nesta leitura, confirmar o que está em suas memórias no *Para viver, vivi*: o qual, neste poema ganha conotação de verdade. Neruda não é somente a voz do Chile, mas sim a voz da América latina e de todos: “Sentir-me chileno, peruano, americano. Tinha encontrado naquelas alturas difíceis, entre aquelas ruínas gloriosas e dispersas, uma profissão de fé para a continuação de meu canto” (NERUDA, 1974, p.199).

O poeta reconhece que sua poesia o levou aos mais diversos lugares, entre os quais destaca, como experiência única, a possibilidade de visitar os trabalhadores da mineração de cobre e salitre na região desértica do Chile em sua gestão como senador: “No entanto minha poesia abriu caminho de comunicação, e pude andar e circular e ser recebido como um irmão imorredouro por meus compatriotas de vida dura” (NERUDA, 1974, p. 200). E ao irmanasse aos sofridos de sua terra, descreve, em diversos momentos, o orgulho de, por eles, ter sido escolhido representante.

A poesia ocupa lugar de extrema importância na vida de Neruda, assim como é intensa a relação de vida e obra. Mas, dessa vez, o próprio escritor compara a sua vida a um rio e nos presenteia com esta citação:

Minha poesia e minha vida têm transcorrido como um rio americano, como uma torrente de águas do Chile, nascidas na profundidade secreta das montanhas austrais, dirigindo sem cessar até uma saída marinha o movimento de suas correntes. Minha poesia não rejeitou nada do que pôde trazer em seu caudal; aceitou a paixão, desenvolveu o mistério e abriu caminho entre os corações do povo. (NERUDA, 1974, p.204).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim sua obra é, quase em sua totalidade, considerada de um poeta insubmisso, do qual poética e política são dois pontos essenciais. Como podemos ver nos textos finais do livro, com diversas passagens da vida de Neruda em sua maioria relacionada com sua vida política. O ofício de poeta sempre lhe remetera à tranquilidade de sua Ilha



Negra onde enchia cadernos e mais cadernos com seus escritos, de a como era sua vida política e como a política entrara em sua vida: “A vida política veio como uma tempestade para me tirar de meu trabalho. Voltei mais uma vez para a multidão” (NERUDA, 1974, p.384).

Encontramos na poesia de Neruda a validação do que seja poesia engajada, daquela que é voz do povo, pelo povo e para o povo. A compreensão e confirmação da poesia política a partir de Neruda, permite-nos retornar à poesia de verve política que transborda do Brasil dos anos 60 reconhecendo sua complexidade poética. Das leituras dos versos insubmisso de Pablo Neruda, podemos também olhar a poesia brasileira com a certeza de existir, na produção em prosa ou poesia uma densidade poética, fonte inesgotável para leitura e investigação, do qual de destacará sempre o significado de ser poeta insubmisso: “É memorável e dilacerador para o poeta ter encarnado para muitos homens, durante um minuto, a esperança” (NERUDA. 1974 p.385).

E o homem poeta morreu, mas sua poesia permaneceu em poesia e em palavras. Por isso optamos finalizar este trabalho como palavras do livro *Ainda*, quando o poeta, já diagnosticado como detentor de câncer de próstata e comemorando seu 65º aniversário, inicia sua sequência de despedidas, entre as quais destacamos esta que sintetiza o despedir do poeta, do homem, do chileno:

Hasta luego, invitado/ Buenos días.  
Sucedió mi poema para ti, para nadie, para todos  
Voy a rogarte : déjame intranquilo.  
Vivo con el océano intratabley me cuesta mucho el silencio.  
Me muero con cada ola cada día  
Me muero con cada día en cada ola.  
Pero el día no muere nunca./ No muere. Y la ola?  
No muere.  
Gracias. (NERUDA, 1984, p.77)



## REFERÊNCIAS

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária** Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FERNANDÉS, Teodosio. “Pablo Neruda, poesía y política”. Disponível em <[http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6063/1/ASN\\_01\\_04.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6063/1/ASN_01_04.pdf)>. Acesso em 10 mai 2014.

450

NERUDA, Pablo. **Ainda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1971.

\_\_\_\_\_ **Canto Geral**. Trad. Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

\_\_\_\_\_ **Confesso que vivi**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Difel, 1974.

\_\_\_\_\_ **Las uvas y el viento** - 1ª ed.- Buenos Aires, 2003.

\_\_\_\_\_ **Para nascer nasci**. Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difel, 1986.

PONTES, Roberto. **Poesia insubmissa afrobrasílusa**: estudo da obra de José Gomes Ferreira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto. Edições UFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.



## OS RESÍDUOS DA PICAESCA ESPANHOLA NO *AUTO DA COMPADECIDA*

Maria Milene Peixoto de Oliveira (UFC)

### RESUMO

451

As marcas da influência ibérica são bastante evidentes na produção literária de diversos escritores brasileiros, principalmente, nordestinos. Este trabalho trata de uma investigação acerca das fontes espanholas no teatro de Ariano Suassuna. A escolha se deve não apenas à clara ascendência da literatura ibérica na obra do escritor, mas também à importância deste no âmbito da literatura nacional. O romance picaresco, que surge na Espanha dos séculos XVI e XVII, tem como protagonista o pícaro, natural ela não consegue daquele ambiente e época literários. Neste trabalho, serão discutidas as marcas desse tipo de romance, sobretudo as que se referem ao pícaro, tanto literário como social, no *Auto da Compadecida*. Para tanto, o estudo apoiar-se-á na Teoria da Residualidade e seus conceitos básicos, sistematizados pelo pesquisador Roberto Pontes. Da mesma forma que a literatura espanhola picaresca assenta suas raízes no domínio das tradições populares orais ibéricas, as obras teatrais de Ariano Suassuna se nutrem do romanceiro popular nordestino, no qual encontramos personagens que são variantes do mesmo pícaro ibérico de origem popular e dos graciosos do Teatro Tradicional Espanhol. Esses tipos se entrelaçam a outros da literatura de cordel, do bumba-meu-boi, do mamulengo e dos desafios dos cantadores.

**Palavras-Chave:** Residualidade. Picaresca. Romanceiro Popular. Ariano Suassuna.

### RESUMEN

Los señales de los influjos ibéricos son muy evidentes en la producción literaria de muchos escritores brasileños, principalmente, nordestinos. Este trabajo trata de una investigación con respeto a las fuentes españolas en el teatro de Ariano Suassuna. La escoja se debe no solamente a la evidente ascendencia de de la literatura ibérica en la obra del escritor, sino también a la importancia de este en el ámbito de la literatura nacional. La novela picaresca, que surge en la España de los siglos XVI y XVII, tiene como protagonista el pícaro, propio de aquél ambiente y épocas literarios. En este trabajo, serán discutidos los rasgos de este tipo de novela, fundamentalmente a las que se refieren al pícaro, tanto literario como social, en el *Auto da Compadecida*. Para tanto, el estudio se apoyará en la Teoria de Residualidade y sus conceptos básicos, sistematizados por el profesor Roberto Pontes. De la misma forma que la literatura española picaresca asenta sus raíces en el dominio de las tradiciones populares orales ibéricas, las obras teatrales de Ariano Suassuna se nutren del romancero popular nordestino, en el cual encontramos personajes que son variantes del mismo pícaro ibérico de origen popular y de los chistosos del Teatro Tradicional Español. Eses tipos se entrelazan a otros de la literatura de cordel, del bumba-meu-boi, del mamulengo y de las peleas de los cantadores.

**Palabras-Clave:** Residualidade; Picaresca; Romance Popular; Ariano Suassuna.

### INTRODUÇÃO

A influenciada cultura ibérica no Brasil tem um importante destaque nas suas manifestações artísticas. Os ecos dessa cultura podem ser observados, com evidência, no Nordeste, região que foi grande berço receptor das tradições vindas da Península Ibérica.



Apesar do Brasil haver sido colônia portuguesa, a sua cultura não foi apenas herdeira da tradição lusitana, mas também de uma bagagem cultural oriunda da Espanha. Pode-se constatar a existência desta influência espanhola devido à relação de algumas manifestações culturais deste país com outras, de mesmo âmbito, presentes no Nordeste brasileiro.

Exemplo disso é a presença de características da literatura espanhola no domínio de nossa criação literária, percorrendo nosso extraordinário Romanceiro Popular Nordestino. Assim, torna-se possível estabelecer uma comparação de nossa literatura, tão rica em sua tradição, com suas origens ibéricas, especialmente as que remanesceram da Espanha.

Para demonstrar essa influência, lançar-se-á um olhar no período espanhol referente aos séculos XVI e XVII, também conhecidos como “Séculos de Ouro”, período este que compreende a produção do romance picaresco, gênero narrativo bastante característico deste momento, que tem como eixo principal o pícaro, personagem de condição social baixa, ardiloso e que usa de artimanhas para se destacar na sociedade.

De autoria anônima, Lazarillo de Tormes, que teve sua primeira publicação em 1554, será a obra que se tomará como base para mostrar os reflexos das características picarescas em nossa literatura. Esta narrativa nasceu no meio de um longo período de produção dos livros de cavalaria, rompendo com a estrutura e com a temática destes. Inaugura, assim, o gênero picaresco na Espanha. A partir de então, novas obras foram escritas neste mesmo gênero. Entre outras, Guzmán de Alfarache (1599), de Mateo Alemán, e El Buscón (1626), de Francisco de Quevedo, constituíram, juntamente com Lazarillo, o que alguns críticos literários definiram como a tríade clássica da picaresca espanhola.

Devido ao seu caráter inovador, Lazarillo de Tormes tem uma grande relevância para a história da literatura espanhola, alcançou grande sucesso e é, até hoje, uma das mais influentes obras de seu gênero. Sua história, a de um anti-herói que, valendo-se de sua esperteza e astúcia, tenta agregar-se à alta sociedade, também está presente em muitas obras brasileiras, principalmente nordestinas, uma vez que, semelhante à Espanha, o pícaro, como personagem literário e social, também permeia o imaginário da cultura popular nordestina e a realidade social dessa região.

Em 1955, um personagem com características picarescas protagonizou o Auto da Compadecida, peça teatral do escritor Ariano Suassuna. Essa peça do escritor paraibano aproximou-se em muitos aspectos da literatura espanhola de tema picaresco. Porém, as



marcas dessa influência passaram por um processo de recriação através do qual se transformaram e alcançaram originalidade. Dentro de outra ambientação, com contornos nitidamente definidos nas tintas de uma realidade local, o pícaro nordestino também mostra características próprias.

Igual ao Lazarillo de Tormes, que tem suas bases nas tradições populares orais, o Auto da Compadecida tem suas raízes fincadas na cultura popular nordestina, já que muitas das tramas do amarelinho João Grilo são baseadas nas histórias do nosso Romanceiro Popular. O mesmo processo de “eruditização” que as antigas anedotas orais e a matéria folclórica sofreram para alimentar àquela versão literária espanhola também esteve presente na produção do Auto da Compadecida, pois Suassuna recorreu às fontes populares reescrevendo os versos de três folhetos.

Essa relação que Suassuna estabelece entre a sua peça e a cultura popular nordestina nos remete ao Movimento Armorial, do qual foi criador, e cujas premissas orientaram a sua criação literária. Este movimento busca, na arte popular, os elementos necessários para a produção de uma arte erudita, permitindo, assim, o alcance do universal através do regional.

Para tratarmos do elemento picaresco presente no Auto da Compadecida, o presente trabalho apoiar-se-á, principalmente, nas teorias de Mario González, que apresenta em seu livro, *A saga do anti-herói*, um estudo sobre o romance picaresco espanhol e seus reflexos na literatura brasileira. Assim, o personagem pícaro será examinado em seus elementos principais de maneira a corroborar sua presença na peça do escritor paraibano. É importante lembrar que o trabalho desenvolvido está dentro do campo da Literatura Comparada.

## 1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A teoria na qual se baseará a nossa pesquisa é a *Teoria da Residualidade*, exposta pelo professor Roberto Pontes, da Universidade Federal do Ceará (UFC), à comunidade acadêmica em geral e a institutos locais e nacionais de incentivo à pesquisa como a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará – UFC, o Grupo de Trabalho de Estudos Medievais GTEM – da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL – e o Conselho Nacional de Pesquisa CNPq, nos quais foi bem acolhida. A teoria, já empregada em diversos



trabalhos acadêmicos, como pôsteres, ensaios, dissertações e teses de doutorado, tem por objetivo apontar, a presença de resíduos de uma época passada em um período posterior, ou seja, ela mostra que alguns aspectos culturais (os modos de agir, de pensar, de sentir, de fantasiar, etc.) de um determinado momento histórico estão ainda presentes, de forma “viva”, em tempos posteriores. Estes aspectos, porém, não se apresentam tais quais foram nas épocas anteriores, mas revigorados, revitalizados, sob uma nova forma, essa forma é o *resíduo* que ainda guarda a essência daquilo que já foi. A *Teoria da Residualidade*, portanto, consiste em apontar os vestígios de *mentalidades* de momentos anteriores da história dos povos que foram retomados por uma pessoa ou por um determinado grupo cultural muito depois. Para tanto, vale-se também de outros conceitos seus, como o de *cristalização* e o de *hibridação cultural*. O primeiro refere-se ao processo dinâmico pelo qual um bem cultural passa, lapidando-se ao longo do tempo (como um cristal na natureza), transformando-se a cada encontro entre culturas e povos, a esses encontros e entrecruzamentos culturais refere-se o segundo conceito.

Essa investigação (de como se dá a remanescência da *mentalidade* de um período histórico em outro) foi uma das grandes contribuições oferecidas pela *Teoria da Residualidade* às ideias do sociólogo, Raymond Williams, que em seu livro *Marxismo e Literatura*, com tradução para o português datada de 1979, define o conceito de *residual*, como algo “efetivamente formado no passado, mas que ainda está ativo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente” (WILLIAMS, 1979, p.125). Williams, diferente de Roberto pontes, não se preocupou, em sua obra, em analisar como esse aspecto *residual* é formado. Ele apenas faz uma exposição do conceito, definindo-o e diferenciando-o de outros processos que também estão envolvidos na complexa movimentação cultural da humanidade. Referimo-nos ao *arcaico* e ao *emergente*, sobre os quais não explanaremos por não interessarem a nossa pesquisa.

Como vimos, um conceito que está bastante ligado ao de *resíduo* é o de *mentalidade*. Um completa o outro, de maneira que o *resíduo* é a essência da *mentalidade* de uma época presente em outra. A palavra *mentalidade* foi utilizada, da maneira como hoje usa a *Teoria da Residualidade*, por muitos dos estudiosos da *École des Annales*, corrente de pensamento francesa que propunha uma nova forma de fazer História, a história das *mentalidades*, “das sensibilidades, dos odores, dos temores, dos



sistemas de valores (...) que cada época tem” (DUBY, 1993, p.87). Para essa corrente de estudiosos, o novo objeto a ser estudado pela História era “a atmosfera mental de determinadas camadas ou de determinados grupos sociais extraída a partir de objetos artísticos produzidos por membros duma civilização num dado momento” (CRAVEIRO, 2010, p.244). Dessa forma, a chamada História Nova imprimiu novos rumos aos estudos historiográficos. Se antes os historiadores debruçavam-se sobre mapas e sobre documentos de cunho estatístico e político, agora eles se voltariam também para os objetos artísticos para deles extraírem o espírito, a *mentalidade*, que os ajudaria na reconstituição da História dos povos.

Em nossa pesquisa, dentre os objetos artísticos, escolhemos a Literatura, por ser o corpus da nossa análise, e a ela recorreremos para mostrar que a *mentalidade* picaresca presente em o *Auto da Compadecida* retoma aquela dos pícaros espanhóis dos séculos XVI e XVII representados nos romances picarescos. Essa *mentalidade* encontrada na obra de Suassuna e, de maneira mais geral, na cultura popular nordestina, é um *resíduo* de uma *mentalidade* de há muito encontrada em terras espanholas. Trabalharemos, portanto, com essa hipótese, recorrendo à teoria acima exposta.

## 2. O ROMANCE PICAresco

Com a fragilização do prestígio político e econômico da Espanha dos Áustria, iniciada no século XVI, surge um ambiente de crise em quase todos os campos da sociedade que modifica a forma de pensar e viver dos homens daquela época. Assim, os problemas sociais e o pessimismo histórico proporcionaram uma atmosfera ideal para o surgimento do romance picaresco, já que este denuncia as mazelas vividas pelas baixas camadas da população.

Em 1554, com o surgimento da obra anônima *Lazarillo de Tormes*, a literatura assume um viés realista e um tom bastante satírico em seu conteúdo, rompendo com o idealismo Renascentista do início do século. Sobre isso, é pertinente o comentário de Mario González:

No meio da profusão de novelas de cavalarias publicadas ao longo do século XVI na Espanha, um pequeno livro irrompe para, mediante uma temática e uma estrutura completamente opostas, significar o aparecimento de uma nova maneira de narrar e, especialmente, expor uma visão crítica da realidade social imediata. Por este carácter inovador, *Lazarillo de Tormes* merece um lugar de especial relevância





na história da literatura, na medida em que é um dos fundamentos da modernidade literária. (GONZÁLEZ, 2010, p. 302).

Esta obra introduziu o gênero picaresco na Espanha e lançou as bases para o surgimento no século seguinte de uma série de narrativas dentro dos mesmos moldes, como *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, e *El Buscón*, de Francisco de Quevedo, além de outras, mais ou menos apartadas das características canônicas.

456

O elemento principal que caracteriza este tipo de romance é a presença do pícaro. Este personagem usa da astúcia e esperteza para ascender socialmente, envolvendo-se em aventuras que mostram a realidade de sua baixa condição social, em situações que expõem ao leitor uma visão dos pontos negativos da condição humana. Muitas vezes, porém, o pícaro dá um tom de pilheria e humor ao que é grave e sério. González afirma que o romance picaresco é:

A pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista. (GONZÁLEZ, 1994, p. 263).

O Romance Picaresco deixa de ter como protagonista o herói, que sempre esteve presente nos livros de cavalaria e em outras narrativas idealistas, contemporâneas suas, e oferece lugar ao anti-herói, personagem que parodia aquele, pois, sem ter a cortesia e as virtudes do cavaleiro, tenta mostrar, através de truques e artimanhas, o seu modo de sobreviver diante das dificultosas condições que a vida lhe proporciona. Ao longo da narrativa, o pícaro revela-se engraçado por meio de suas estratégias bem projetadas, pela maneira como trata as sérias circunstâncias e como se livra dos acontecimentos que surgem durante suas aventuras.

O romance picaresco, além das já citadas inovações temático-formais, também, traz elementos folclóricos, pois se percebe uma aproximação de sua narrativa com antigas historietas escritas que se popularizaram através da transmissão oral, estabelecendo, dessa forma, um diálogo com a tradição espanhola anterior a ele. Nessas velhas histórias, vamos encontrar tipos análogos que antecederam os pícaros espanhóis dos Séculos de Ouro, assinalando e confirmando a presença do pícaro literário. Vários episódios presentes em *Lazarrillo* resgatam as raízes populares, por que trazem crenças e



costumes que fazem parte da tradição espanhola. Destacam, assim, o elemento popular na obra picaresca. Esse resgate de “quadros” da cultura popular foi também uma prática corrente no campo das artes plásticas.

### 3. OS RESÍDUOS DA PICAESCA NO AUTO DA COMPADECIDA

457

Mario González aponta em seu livro *A Saga do anti-herói* aproximações do romance picaresco com algumas obras brasileiras escritas durante os séculos XIX e XX, como *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida, obra publicada primeiramente em forma de folhetim entre os anos de 1852 e 1853; *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade; *O Romance d’ A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), de Ariano Suassuna, entre outros. Esse estudo, que se ocupa do romance, ainda pode nortear o cotejo da Picaresca espanhola com outras obras de outros gêneros, entre as quais, o teatro de Ariano Suassuna. Como já se disse, o presente trabalho procura ater-se a essa presença no *Auto da Compadecida*.

Escrito em 1955, o *Auto da Compadecida* é uma obra que traz resíduos da literatura picaresca espanhola, uma vez que seu personagem principal, João Grilo, encarna perfeitamente o pícaro literário. Assim como Lázaro, personagem principal da obra *Lazarillo de Tormes*, João Grilo tenta escapar da miséria, por meio da astúcia, realizando ardilosas trapaças em seu favor, com o intuito de ascender socialmente. Esse astuto protagonista também faz parte da gama de personagens picarescos que permeiam nossa arte nordestina, herdeiros dos pícaros da literatura ibérica, conforme afirma Suassuna:

O “Pedro Quengo” e o “João Grilo” do *Romanceiro*, o “Benedito” e “O Negro Preguiçoso” do *Mamulengo*, o “Mateus” e o “Bastião” do *Bumba-meu-boi*, são, todos, variantes do mesmo pícaro que herdamos da Literatura ibérica de origem popular e que, lá também, tanto se parece com os graciosos do *Teatro de Calderón de la Barca* ou *Lope de Vega*. O “Sancho Pança”, do *Dom Quixote* também é da mesma família. (SUASSUNA, 2008, p. 177).

Além de sua estrita relação com estas figuras picarescas, João Grilo é nitidamente herdeiro de Pedro Malazarte, personagem tradicional da cultura brasileira e um dos heróis espertalhões mais conhecidos, e que na Espanha era chamado de Pedro Urdemalas. Também haveria que se incluir na ascendência do protagonista os personagens da *Comédia dell’Arte*, como o Arlequim, uma figura ardilosa e carregada do espírito burlesco. “Todos



são típicos heróis pregadores-de-peças, e suas vítimas tanto podem ser os ladrões e bandidos como os burgueses ricos e autoridades.” (TAVARES, 2005, p.180).

Uma intervenção particular realizada por Ariano no personagem João Grilo foi dar-lhe um companheiro: Chicó, o mentiroso sonhador. A presença desse elemento estabelece uma diferença com o pícaro espanhol, solitário em suas aventuras, manifestando certo individualismo, sempre com um projeto pessoal.

A influência da dupla formada por João Grilo e Chicó, veio do Bumba-meu-boi, com os personagens do “Mateus” e do “Bastião”, e também do circo, lembrando as figuras do “Palhaço” e do “Besta”. Ariano ainda afirma que João Grilo e Chicó se acercam à dupla cervantina, formada por Dom Quixote e Sancho Pança, uma vez que, como Dom Quixote, Chicó é um sonhador, e João Grilo é um pícaro, como Sancho Pança. Mas, refletindo bem, Ariano percebeu que:

A diferença entre eles, além da qualidade e grandeza, seria que, no Dom Quixote, o corajoso é o Cavaleiro sonhador, e o covarde é o pícaro popular, enquanto que no Auto da Compadecida, acontece o contrário: João Grilo, o pícaro, é que tem arrancos quixotescos de coragem, e Chicó, o mentiroso sonhador e lírico, é que tem a covardia, tocada de bom senso, de Sancho. (SUASSUNA, 2008, p. 182-183).

A peça é repleta de peripécias realizadas por João Grilo. Percebe-se que, com bastante desenvoltura, ele arma todas as suas trapaças e calcula como deverá ser o fim delas, e é dessa maneira que o protagonista tenta resistir aos maus tratos impostos por seus patrões. Lázaro apresenta-se dentro dessa mesma condição, uma vez que também é “mozo de muchos amos”. Foi guia de cego, ajudou um clérigo, um escudeiro, um “buldero”, um “alguacil”, e, durante o tempo que viveu com todos eles, teve que utilizar de diversas artimanhas para sobreviver e safar-se da miséria que lhe era imposta por seus patrões. Lázaro teve que roubar pão, vinho, pedaços de linguças para matar sua fome.

Por meio das espertezas de João Grilo, é que desenrolar-se-ão os episódios fundamentais para o desenvolvimento do Auto da Compadecida. Ele as articula e com elas causa diversas desordens. Assim acontece no episódio do testamento da cachorra, em que João diz que ela é herdeira de uma fortuna e que deixou para o padre e o sacristão uma parte do dinheiro para realizar seu enterro, em latim. Causa, com isso, uma confusão entre seus patrões, os religiosos e o major. Em outro episódio, o do gato que descome dinheiro, João coloca moedas no traseiro do gato e vende-o à patroa na



tentativa de ganhar dinheiro. Mais adiante, ele protagoniza a farsa da bexiga de sangue, forjando a morte de seu amigo Chicó, juntamente com o do instrumento musical milagroso capaz de trazer à vida o falso morto, enganando ao cangaceiro Severino. Por último, no episódio do julgamento celeste, João, por meio de seu discurso ardiloso e da ajuda da Compadecida, consegue livrar-se da morte e voltar à terra. Por meio dessas suas peripécias, comprovamos o seu caráter picaresco.

É através dessas artimanhas que denuncia os vícios e as mazelas da sociedade. Assim, vêm à tona, a soberba, a avareza, a pobreza, a fome, etc.. Portanto, como os escritores do romance picaresco, Suassuna consegue transpor para sua peça uma crítica-social, através da sátira e da comicidade. Desse modo, a obra aludida possui os três elementos que segundo Mario González o romance picaresco deve ter: “o anti-herói denominado pícaro, seu projeto de ascensão social pela trapaça e a sátira social traçada na narração desse percurso.” (GONZÁLEZ, 1994, p.18).

Todas as tramas realizadas por João Grilo são baseadas em histórias do Romanceiro Popular Nordestino, uma vez que para a elaboração da peça, o próprio Ariano admite haver utilizado esta fonte tão rica em termos de tradição. O autor afirma que “o Auto da Compadecida é inteiramente baseado em dois romances e num auto popular, publicados por dois pesquisadores do Romanceiro.” (SUASSUNA, 2008, p. 180).

Para a criação do primeiro ato da peça, que traz o episódio do testamento da cachorra, Suassuna se baseia no folheto O enterro da cachorra, publicado por Leonardo Mota, cuja autoria é indefinida. Evandro Rabelo, pesquisador em cultura popular nordestina, afirma que o referido folheto é um fragmento de outro, intitulado O dinheiro, cuja autoria é de Leandro Gomes de Barros. Já o professor de Literatura hispânica da Universidade da Califórnia, Henrique Martínez López alega que a história do testamento do cachorro é de um conto de origem moura, que, segundo Ariano, foi “passado com os árabes, do norte da África para a Península Ibérica, de onde emigrou para o Nordeste” (SUASSUNA, 2008, p.180).

O segundo ato, que apresenta o episódio do gato que descome dinheiro, tem sua influência no folheto História do Cavalo que Defecava Dinheiro, também citado por Leonardo Mota. Já o terceiro e último ato, o do julgamento celeste, está baseado em um auto popular chamado O castigo da soberba, intitulado por Rodrigues de Carvalho A peleja da Alma, cujo autor é o cantador paraibano Silvino Pirauá Lima.



A autora, estudiosa do texto suassuniano, corrobora a presença do pícaro, nesse mundo popular dos folhetos, quando afirma que “avulta o ‘amarelinho’ em suas múltiplas visagens: João Grilo, Cancão, Benedito, Tirateima, com toda a sua bagagem de tradição cultural que representa.” (VASSALO, 1993, p. 37-38). Dessa forma, a tradição picaresca no Nordeste também está presente em seu *Romanceiro Popular*, onde essa caracterização aparece espontaneamente.

Portanto, podemos confirmar que Suassuna conseguiu transportar para o *Auto da Compadecida* a tradição picaresca nordestina, uma vez que trouxe para sua obra as picardias de um anti-herói vindo do universo popular do nosso romanceiro, cujas histórias serviram de fontes para a criação da peça. Assim, o autor afirma que:

Foi somente em 1955, com o *Auto da Compadecida*, que realizei pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o Teatro os mitos, o espírito, e os personagens dos folhetos e romances, aos quais se devem sempre associar seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, o Bumba-meu-boi e o Mamulengo. (SUASSUNA, 2008, p. 177).

Ao promover o diálogo de sua obra com os folhetos de cordel, Suassuna transmite por meio dela o mesmo sabor popular que a picaresca espanhola também transmite. Esse diálogo que tanto o teatro suassuniano como a picaresca espanhola mantêm com a tradição popular reforça ainda mais as ligações existentes entre eles, provando o que Ariano já afirmara desde 1948, sobre ser a sua literatura filha da literatura popular nordestina e neta da ibérica.

Além de pertencer aos personagens que encarnam o espírito picaresco presentes na nossa arte popular, João Grilo faz parte dos vários tipos regionais presentes na sociedade em que vive. Ele é uma figura típica do sertão nordestino, representa bem um personagem local, o tipo “sertanejo” astucioso, que tenta sobreviver na precária situação social que lhe é imposta. Igual ao pícaro espanhol, ele “é testemunha de uma realidade e já não mais o protagonista narrado dentro de uma história inverossímil” (GONZÁLEZ, 1994, p. 265), como os personagens dos livros de cavalaria.

A configuração do personagem é um elemento satírico-social presente no *Auto da Compadecida*, conferindo a esta um caráter mais realista. Dessa forma, não seria prudente afirmar que o pícaro literário, espanhol ou brasileiro, é uma projeção de um



indivíduo que pode ser caracterizado como um pícaro social, uma vez que ele representa o modo de ser e de viver do indivíduo que reclama um lugar de destaque na sociedade.

Em Lazarillo de Tormes, por exemplo, Lázaro é guia de um cego. Essa prática fazia parte da realidade cotidiana da Espanha naquela época: “el ciego que vagaba por calles e plazas, en compañía de un mozo, rezando oraciones a cambio de una limosna (otros ganaban con coplas y pliegos sueltos) era comunísimo en la España de ayer.” (RICO, 2008, p. 84-85).

461

Para aclarar a aproximação do romance picaresco com a realidade e a literatura brasileiras, Mario González afirma que:

Inicia-se no Brasil o desenvolvimento de um processo análogo ao acontecido na Espanha dos Ásturias: provindo da tradição folclórica e correspondendo a uma atmosfera cômica e popular do seu tempo, um tipo anti-heróico identificável na sociedade ingressa na literatura. (GONZÁLEZ, 1994, p. 286).

Como o Lázaro do romance espanhol, João Grilo faz parte do povo sofredor, oprimido pela dura sociedade que marginaliza o homem simples e pobre. É vítima do descaso, do abandono, da alienação das classes abastadas com relação à dura realidade dos humildes. Muitos “Lázaros” viveram na sociedade decadente espanhola dos séculos XVI e XVII, como também muitos “Joões Grilos” existiram e ainda existem no sertão nordestino brasileiro. Essa figura picaresca vive dentro do cotidiano do homem camponês que usa da sua argúcia e inteligência para driblar as precárias condições de vida na caatinga, sobrevivendo às mais adversas situações, em tentativas constantes de ascender socialmente, mesmo sendo isso muito difícil.

## REFERÊNCIAS

CARDOSO, Maria Inês Pinheiro. **Cavalaria e picaresca no Romance d’A Pedra do Reino de Ariano Suassuna.** 545 p. Tese. (Doutorado em Letras). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-16062011-132209/pt-br.php> >. Acesso em: 20 Fev. 2012.

CRAVEIRO, José Willian. **Intertextualidade e Residualidade Clássica no Cordel Nordestino.** In: Oliveira, I. T.; SIMON, L. M (org.). **Modernidade e Tradição na Literatura Brasileira: diversidades regionais.** São Paulo: Nankin, 2010.



DUBY, Georges. **A História continua.** Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 1993, p. 87-88.

GONZÁLEZ, Mario M. **Leituras de literatura espanhola: (da Idade Média ao Século XVII).** São Paulo: Letraviva: Fapesp, 2010.

\_\_\_\_\_. **A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira.** São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

462

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/2006.** Fortaleza: (mimeografado), 2006.

RICO, Francisco. Entre burlas e veras. In: **Lazarillo de Tormes.** Edición de Francisco Rico. Madrid, Catedra, 2008.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. O decifrador de brasilidades. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna.** n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p. 94-110. [Reginaldo Gama e Antonio Fernando de Franceschi].

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida.** 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_, Ariano. *A Compadecida e o romanceiro Nordestino.* In: **Almanaque Armorial.** Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 173-188.

TAVARES, Braulio. *Tradição popular e recriação no “Auto da Compadecida”.* In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida.** 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 175-181.

VASSALO, Ligia. O grande teatro do mundo. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna.** n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p. 147-180. [Reginaldo Gama e Antonio Fernando de Franceschi].

\_\_\_\_\_. **O sertão medieval: as origens europeias do teatro de Ariano Suassuna.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

WILLIAMS, Raymond. **Dominante, Residual e Emergente.** In: \_\_\_\_\_. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1979, p.124-129.



## **O TEATRO DOS VAMPIROS: O EMBATE ENTRE O EU E O MUNDO NO BRASIL DA ERA COLLOR**

Maria Yonar Marinho dos Santos (CAPES-PPGL-UFAM)  
Tiago José Cavalcanti Atroch (HISTÓRIA-UFAM)  
Lajosy Silva (DLLE-PPGL-UFAM)

463

### **RESUMO**

O presente estudo aborda a letra de uma das várias músicas-poema do grupo de rock brasileiro, Legião Urbana: O Teatro dos Vampiros. Composta pelo líder da banda, Renato Russo e publicada no Disco V, em 1991, o poema canta o grito pós-ditadura e o período sobrevivente à Era Collor. Consultando a doutora em teoria literária, Adélia Bezerra de Menezes na obra *Desenho Mágico*, na metodologia e análise de nossos argumentos, o jornalista Carlos Marcelo em Renato Russo – O Filho da Revolução, em questões biográficas referentes ao poeta e consultamos os historiadores Marco Antonio Villa em *Ditadura à Brasileira* e Daniel Aarão Reis, em *Ditadura e Democracia no Brasil*, para tudo o que se referir ao período histórico em questão, é possível realizar uma leitura onde a música se converte em poesia e se transforma em um instrumento de voz da juventude dos anos 80, convocando a cada estrofe, o povo brasileiro a não se deixar iludir pelo aparente fim do estado autoritário, e a defender-se dos vampiros do governo.

**Palavras Chaves:** *Poesia, música, Legião Urbana, O Teatro dos Vampiros e Renato Russo.*

### **RÉSUMÉ**

Cette étude aborde les paroles de l'un des musique poème de un groupe de rock brasileiro Legião Urbana: O Teatro dos Vampiros. Composé par le chanteur Renato Russo et publié en disque V, en 1991, le poème chante le cri contre la dictature et le difficultés por survivre dans le Brésil de la ère Collor. Consultant la expert en théorie littéraire, Adelia Bezera de Menezes dans son livre *Magique Dessin*, pour trouver la notre méthodologie et l'analyse de nos arguments, La ouvre du le journaliste Carlos Marcelo, Renato Russo – O Filho da Revolução, pour clarifier les questions biographiques qui se réfèrent au poete, et consulté les historiens Marco Antonio Villa dans le livre *Ditadura à brasileira* et Daniel Aarão Reis dans la ouvre *Ditadura e Democracia no Brasil*, pour tout ce qui se rapporte à la période historique en question, nous afirmons qu'il est possible de défénder une lecture dans lequel la musique devient poésie et devient un instrument de la voix des jeunes 80, appelant chaque strophe à le peuple brésilien pour ne pas être trompé par la fin apparente de l'État autoritaire, et pours se défénder du les "vampires" du cet État.

**Mots clés:** *poésie, musique, Keith Urban, Le Théâtre des Vampires et Renato Russo.*





## INTRODUÇÃO

*Nem o Plano Collor e nem o HIV foram capazes de desbastar a poesia e a criatividade de Renato Russo.*  
*DAVIDSON, Jorge in Disco V – EMI-Odeon*

464

No início da década de 90, com as medidas financeiras para deter a inflação mobilizadas no plano Collor e impulsionadas pela ministra Zélia Cardoso de Mello, os brasileiros viviam a maior crise econômica dos últimos dez anos. O povo sentiu-se oprimido por não poder usar o seu tão estimado dinheiro e sem permitir, foi assaltado pelo governo com 18 meses para ressarcimento. Dado, Bonfá e Renato, membros do grupo de rock brasileiro Legião Urbana, fundado em 1983, também sofreram essas consequências e foram obrigados a recuperar seu dinheiro através de mais shows. Contudo, Renato acabara de internar-se na clínica de Santa Teresa no Rio de Janeiro para recuperar-se das drogas e do álcool, a fim de cuidar de seu filho Giuliano Manfredini, que nascera em 1989.

Na clínica, Renato descobre algo estarrecedor: que é portador do vírus HIV, assim como Cazuzza, vocalista do Barão Vermelho, que falecera nesse mesmo ano de 1990. O *Disco V* nasce em meio tanto à crise econômica que o país atravessa quanto aos conflitos e temores de Russo, que não assume a doença publicamente. Para os companheiros de banda e produtores, ele vive um momento de depressão forte por conta do afastamento das drogas. As faixas falam de política, clamam contra a opressão e partilham com o público a busca da liberdade enquanto virtude absoluta, além de trabalharem valores como bondade e respeito. *O Teatro dos Vampiros*, quinta música na ordem do álbum, que contém dez faixas, “*é composta de maneira ritmada pela apatia e falta de perspectivas da juventude na Era Collor*”<sup>1</sup>, inspirada pela novela *Vamp*, exibida pela Rede Globo de Televisão; grande sucesso entre os jovens da época *era para a música referir-se a TV*<sup>2</sup>, mas a letra foi surgindo e mostrando a situação do país.



## 1. O TEATRO DOS VAMPIROS EM POESIA: O ESPETÁCULO DA POLÍTICA E DA JUVENTUDE DO INÍCIO DA DÉCADA DE 90

O disco tem umas coisas medievais, uns instrumentais. (...) Agora, em vez de ficar reclamando, a gente faz uma música totalmente linda, dizendo que o mundo está uma merda...

(...) Acho que existem várias leituras para este disco e para as palavras que estão nele. São palavras simples, é um vocabulário básico, mas há coisas para descobrir.

RUSSO, Renato. Renato Russo de A a Z. pág.267.(Referindo-se ao Disco V).

465

A Legião Urbana em sua formação oficial nasceu em 1983, com Renato Russo (vocal), Dado Villa Lobos (guitarra), Renato Rocha (baixo) e Marcelo Bonfá (bateria) após o término da banda punk *Aborto Elétrico*, do vocalista Renato Russo<sup>3</sup> com o guitarrista André Pretorius e Fê Lemos, que mais tarde, seguiriam seus próprios caminhos musicais. Renato adaptou o lema do Imperador romano Júlio César: “*Romana Legio Omnia Vincit*”, que significa *Os Legionários Romanos a tudo vencem* e usou a frase *Urbana legio ominia vincit* em todos os CDs da banda, exceto no último que o grupo lançou durante sua vida, *A Tempestade*. Para ele, o rock significa algo urbano e a legião, seria a juventude brasileira que vivencia experiências da cidade.

Com relação às letras, a Legião Urbana possui um traço romântico e narrativo muito forte, impulsionadas pelos acordes do rock básico do tempo do *Aborto Elétrico*, equilibrados por momentos acústicos bastante suaves, resumindo a escala de sons da chamada “música urbana” que embalava as rádios dos anos 80. É classificada como banda pós-punk, por demonstrar uma influência notável de bandas inglesas como, *Joy Division*<sup>4</sup> e *The Smiths*<sup>5</sup>, que possuíam letras de caráter mais elaborado, de cunho intelectual e exibem uma rebeldia politizada, apresentando letras fáceis, contudo de muitos significados para quem se dispuser a pesquisar. Utiliza três, Quatro ou cinco acordes básicos, como o punk “tradicional” na criação das músicas. O disco *V* reflete o estado de inquietude e ânsia por mudanças que acometia a população brasileira no momento.

Em *Metal contra as nuvens*, faixa 2 do disco, encontramos o sofrimento vivenciado pelos brasileiros já na primeira estrofe, na qual o poeta demonstra seu sentimento com a situação econômica do país:



Não sou escravo de ninguém  
Ninguém, senhor do meu domínio  
Sei o que devo defender  
E, por valor eu tenho  
E temo o que agora se desfaz

No primeiro verso, há a indicação da liberdade concedida ao povo pelo voto direto, enquanto o terceiro aborda a defesa da democracia. No último, o poeta diz temer o regime que se desfez numa alusão a ditadura, mas na realidade, a tensão vem do que ainda virá: a fome, o desemprego, as mãos atadas do povo que não sabe o que fazer para fugir de tal sofrimento e a decepção, por acreditar nas promessas de campanha do presidente Fernando Collor de Mello, que dizia acabar com os marajás do Brasil.

466

Quase acreditei na sua promessa  
E o que vejo é fome e destruição  
Perdi a minha sela e a minha espada  
Perdi o meu castelo e minha princesa

Mais adiante, o poeta ainda fala na honra e nas pessoas que acreditam nas promessas do governo, a inocência dos tolos e o roubo sofrido por todos, mas alerta que o tesouro dele será guardado, referindo-se ao bloqueio econômico de 1990.

E, por honra, se existir verdade  
Existem os tolos e existe o ladrão  
E há quem se alimente do que é roubo  
Mas vou guardar o meu tesouro  
Caso você esteja mentindo

Em outra estrofe, já na terceira parte da música-poema, Renato fala do descaso das pessoas em se deparar com a verdade, e quando olha para a década anterior, ironiza dizendo que a opressão acabou, mas em O Teatro dos Vampiros, essa idéia é reafirmada como um retorno ao que o povo acreditava ter sido extinto; ao período de maior abalo econômico já vivido até então, no início da década de 80.

É a verdade o que assombra  
O descaso que condena  
A estupidez, o que destrói  
Eu vejo tudo que se foi  
E o que não existe mais

## 2. VOLTAMOS A VIVER COMO HÁ DEZ ANOS ATRÁS (1981-1991).

O Teatro dos Vampiros aborda de maneira singular e direta as dificuldades que o povo brasileiro enfrentava na década de 90. A falta de emprego, a escassez de recursos limitava a possibilidade básica dos jovens: sair e se divertir com os amigos. Na primeira estrofe, o poeta declama a necessidade por atenção, o conflito emocional da geração que está ficando adulta no final dos anos 80 e início da década de 90. Possivelmente uma situação emocional motivada pela ansiedade em torno dos problemas econômicos que o país enfrentava. Renato falava a uma geração de jovens procurando um lugar ao sol no Brasil da Era Collor, uma recém-democracia que elegia o seu primeiro presidente em 20 anos (a Nova Constituição era de 1988, o disco foi lançado em 1991). Mas, nem tudo são flores: onde estão todos os desaparecidos? O poeta responde fazendo referência a um dito popular, que reza que quando não se quer mostrar o quanto a casa está suja, mas não se tem tempo ou coragem de limpá-la, “varre-se a poeira para debaixo do tapete”, o último verso da estrofe confirma que a poeira varrida para debaixo do tapete, são os crimes cometidos pelos aparelhos de segurança da ditadura militar.

Sempre precisei  
De um pouco de atenção  
Acho que não sei quem sou  
Só sei do que não gosto.  
E nesses dias tão estranhos  
Fica a poeira se escondendo pelos cantos.

Já na segunda estrofe, o poeta se exime de responsabilidade pela necessidade de atenção expressa na primeira, atribuindo-a não a um traço de sua personalidade, mas “ao nosso mundo”, em outras palavras, ao tempo histórico, que se faz sempre presente nas canções do V. Renato parece relacionar no referido trecho, a economia dos sentimentos com a economia capitalista, o que ficará latente, à medida que analisarmos a canção. Os jovens não encontram lugar no mercado de trabalho, pois as empresas exigem experiência no currículo para contratar, contudo, se estão em busca do primeiro emprego, não tiveram experiência de trabalho anterior. O poeta demonstra aprisionamento, onde os senhores da ditadura, assassinos de tantos, estão livres, mas o povo encontra-se refém da economia.



Esse é o nosso mundo:  
O que é demais nunca é o bastante  
E a primeira vez é sempre a última chance.  
Ninguém vê onde chegamos:  
Os assassinos estão livres, nós não estamos.

O refrão da música não deixa dúvida quanto à sensação de retrocesso na qual o Brasil se encontrava naquele momento, e o absurdo de uma inflação que quase levou o Brasil à falência, dificultando a contratação de trabalhadores:

Vamos sair, mas estamos sem dinheiro  
Os meus amigos todos estão procurando emprego  
Voltamos a viver, como há dez anos atrás  
E a cada hora que passa  
Envelhecemos dez semanas.

O jovem quer sair, se divertir, mas não possui recurso financeiro para isso. Iniciou a década de 90, mas o Brasil mergulha outra vez na crise econômica, e apesar de jovem, ele se sente como se a ditadura, chamada “dos velhos”, não tivesse terminado, pois ainda não há liberdade sequer para usar o próprio dinheiro. O poeta não se intimida com a situação deplorável do país, e insiste na necessidade de se continuar com uma vida o mais normal possível, inclusive saindo para se divertir, mesmo sem muita razão para celebrar:

Vamos lá, tudo bem\_eu só quero me divertir.  
Esquecer, dessa noite ter um lugar legal prá ir...  
Já entregamos o alvo e a artilharia  
Comparamos nossas vidas  
E esperamos que um dia  
Nossas vidas possam se encontrar.

A uma primeira audição, esse trecho nos transmite a impressão de um conformismo irrestrito, ratificado no terceiro verso, onde é afirmado o descaso pela luta. Aqui, recorremos à professora Adélia Bezerra de Menezes que classifica essa característica de função catártica da música de protesto.

A música “agindo no nível da afetividade, provoca uma liberação de emoções, trazendo certo alívio: resolve no plano verbal – e emocional – aquilo que deveria acontecer no plano da práxis histórica”<sup>6</sup>, desmobilizando, dessa forma, aos seus ouvintes para a reivindicação social. Estaria a juventude da época decepcionada com a luta política? É impossível não identificar um sério desencanto na canção de Renato Russo e ele mesmo reitera a “função escapismo”<sup>7</sup> da qual nos fala Adélia, que não está



ausente dos planos do poeta. Está claro que para Renato Russo, nesse momento histórico, tratava-se de deixar de lado os planos de “resistência” mais radicais e se concentrar numa estratégia de “sobrevivência”.

Renato canta para todos a situação político-econômica-social do Brasil pós-ditadura que nos remete à fuga. Lembremos que a democracia brasileira, também foi um legado da ditadura, que esteve envolvida integralmente na retransmissão do poder aos civis, a despeito de toda a luta pela redemocratização do país. *O Teatro dos Vampiros* não declama somente o embate político-social-econômico entre o eu e o mundo. Utiliza o plural nesse terceiro verso para representar a voz de todo um país frustrado, Renato aponta onde está a esperança: no amor. É nele que a geração de Renato vai encontrar consolo. Uma verdadeira “utopia do amor” pode ser identificada no que dissemos até agora. Se parece haver um conformismo no plano político, o poeta admite isso por acreditar que não existe solução política ou social para o Brasil, mas existe saída no amor. A ausência desse sentimento ao próximo coroa o pessimismo dessa canção, que afirma no último verso não sentir pena de ninguém.

É no plano sentimental que se justifica o título da canção, *O Teatro dos vampiros*. Se pensarmos em duas das características mais evidentes de um vampiro, a juventude eterna, e o fato de precisar se alimentar do sangue de suas vítimas humanas, logo encontraremos a atitude emocional “vampiresca” de quem é egoísta e precisa de atenção, o que caracteriza o eu do cantor como um “vampiro” no plano emocional, o que em si, já evidencia a “juventude eterna” na forma da imaturidade, pois, se admite que o amor é a solução, ele também confessa que não tem maturidade para amar:

Quando me vi tendo de viver comigo apenas  
E com o mundo  
Você me veio como um sonho bom  
E me assustei

Até aqui, o eu é coletivo por representar uma geração. Contudo, é dito no singular para indicar o egoísmo de uma juventude que não sabe amar, e que se confronta com o mundo vasto e incompreensível da história. A difícil experiência da vida é representada nos versos que justificam de certa forma, a incapacidade de amar do poeta. Mas a imaturidade não comporta somente valores negativos. Um ser imaturo, que ainda não sabe quem é não enrijeceu na realidade seus valores, desenraizados, e,



portanto dispõe de uma virtualidade fluida que pode transformar o indivíduo imaturo em um indivíduo que ama. Afinal, esse eu lírico sabe, que a verdadeira riqueza, aquela, da qual nos fala o Evangelho, não é perceptível neste mundo. Ela está onde a traça não rói e os ladrões não roubam. Essa riqueza só pode ser o amor.

Não sou perfeito  
Eu não esqueço  
A riqueza que nós temos  
Ninguém consegue perceber  
E de pensar nisso tudo, eu, homem feito  
Tive medo e não consegui dormir.

Eis o fato assustador no mundo. O fato escandaloso, que paralisa o jovem que entra em contato com o mercado de trabalho, e com o sistema de trocas capitalistas. Apenas o dinheiro tem valor. A bondade, o amor, a generosidade, a lealdade, são valores imperceptíveis. É inevitável o despedaçar das esperanças do jovem, que crê no amor, mas, contudo, o sabe impossível neste mundo. O eu sente o desejo de recuar rumo à infância recém-abandonada para fugir das agruras da vida adulta no quinto e sexto verso.

Desse ponto, o refrão volta, repetindo a necessidade por encontrar uma fuga, um escape dessa situação para a qual o poeta não vê saída. Ao mesmo tempo, fica evidente que uma solução para esse sombrio estado de coisas, seria um retorno aos valores “ingênuos” da infância, pois o “homem feito” que não quer corroborar com o sistema, se refugia nessa ingenuidade, ao admitir que “teve medo”. Cai então a máscara do adulto, forte e inabalável, e o ser humano, com os seus tesouros interiores, seus valores e desvalores; surge nu, como se voltasse a fazer parte do Jardim do Éden.

Em suma, a música-poema utiliza o teatro como representação da cotidiano de milhares de brasileiros, onde a peça exibida é a política, permeada por vampiros sugadores do dinheiro do povo ,tirando o sono das famílias e se alimentando da mocidade de nossos jovens, fazendo uso de suas ideologias, influenciando nas escolas, nas faculdades, iludindo com promessas não cumpridas,transformando o ato de divertir-se e aproveitar a vida em mendicância e rispidez.Se não há trabalho, não há escola, a saída talvez seja seguir o exemplo e roubar,matar, persuadir,escapar da miséria através das drogas e do álcool.E no fim, a ignorância ainda os aplaude.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, identificamos a poesia de Renato Russo, na sua característica de fazer remeter um problema bem definido no espaço-tempo, como a inflação e a ditadura, ao tempo imemorial dos mitos, no qual reencontramos o paraíso e o homem de antes da queda. Os mitos são ressignificados com as cores urbanas do rock brasileiro, dando uma característica polifônica às letras de Renato Russo, característica essa que ele admitiu em entrevista, elevando suas canções a nosso ver, à qualidade literária de poesia, atingindo mesmo uma dimensão artística mais ampla por fazer com que o universal coincida com os problemas políticos e cotidianos.

## NOTAS EXPLICATIVAS

1 URBANA, Coleção Legião.V.Abril Coleções. São Paulo:Abril,2011.48p.:Il.;14cm+CD,pág.23.

2 ASSAD, Simone. Coordenação Editorial. Renato Russo de A a Z: As ideias do Líder da legião Urbana, Campo Grande:letra Livre,2000,pág. 251.

3 O nome verdadeiro é Renato Manfredini Jr. “Russo” foi adotado em “referência aos pensadores Jean – Jacques Rousseau e Bertrand Russel e ao pintor Henri Rousseau”(DAPIEVE,2000,p.131).

4 Joy Division foi uma banda pós-punk formada no ano de 1976, em Manchester, Inglaterra<sup>1</sup> . A banda acabou em 18 de Maio de 1980 após o suicídio do vocalista e guitarrista ocasional, Ian Curtis<sup>3</sup> . A banda também tinha como integrantes Bernard Sumner (guitarrista e tecladista, chamado Bernard Albrecht), Peter Hook (baixista e vocalista) e Stephen Morris (percussionista e baterista). Após o termino da banda, os três integrantes remanescentes formaram o New Order, alcançando maior sucesso crítico e comercial. A característica mais marcante do Joy Division é sua sonoridade melancólica acompanhada de melodias com temas depressivos e cotidianos . Os artistas que mais influenciaram o grupo foram The Doors, Velvet Underground, David Bowie, Sex Pistols e Iggy Pop.

5 The Smiths foi uma banda britânica de rock alternativo formada em Manchester em 1982. Tendo como principal característica a parceria nas composições de Morrissey (vocal) e Johnny Marr (guitarras), a banda também incluía Andy Rourke no baixo e Mike Joyce como baterista. Os críticos consideram a banda como sendo a mais importante banda de rock alternativo a surgir nos anos 80.

6 MENESES, Adélia Bezerra. Poesia e Política em Chico Buarque. São Paulo: Ateliê Editorial, p.86, 2002.

7 Tomamos a liberdade de “cunhar” essa expressão, sem o intuito de simplificar demais o pensamento da professora Adélia.





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

MARCELO, Carlos. *Renato Russo: o filho da revolução*. 2ª. Ed.\_Rio de Janeiro: Agir, 2012.

AARÃO, Daniel Reis Filho. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*.1ª. Ed.\_ Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

VILLA, Antonio. *Ditadura à Brasileira- a democracia golpeada à esquerda e à direita*. São Paulo: Leya, 2014.

MENESES, Adélia Bezerra. *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*. 3ª. Ed. ampliada.\_São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

URBANA, Legião. Disco V. *O Teatro dos Vampiros*. Emi – Odeon, 1991.



ANEXO

O Teatro dos Vampiros  
(Dado Villa –Lobos/Renato Russo/Marcelo Bonfá)

Sempre precisei  
De um pouco de atenção  
Acho que não sei quem sou  
Só sei do que não gosto.  
E nesses dias tão estranhos  
Fica a poeira se escondendo pelos cantos

Esse é o nosso mundo:  
O que é demais nunca é o bastante  
E a primeira vez é sempre a última chance.  
Ninguém vê onde chegamos:  
Os assassinos estão livres,nós não estamos.

Vamos sair \_mas não temos mais dinheiro  
Os meus amigos todos estão procurando emprego  
Voltamos a viver como há dez anos atrás  
E a cada hora que passa  
Envelhecemos dez semanas.

Vamos lá, tudo bem\_eu só quero me divertir.  
Esquecer, dessa noite ter um lugar legal prá ir...  
Já entregamos o alvo e a artilharia  
Comparamos nossas vidas  
E esperamos que um dia  
Nossas vidas possam se encontrar.

Quando me vi tendo de viver comigo apenas  
E com o mundo  
Você me veio como um sonho bom  
E me assustei

Não sou perfeito  
Eu não esqueço  
A riqueza que nós temos  
Ninguém consegue perceber  
E de pensar nisso tudo, eu, homem feito  
Tive medo e não consegui dormir.

Comparamos nossas vidas  
E mesmo assim, não tenho pena de ninguém...

URBANA,Legião.Disco V.



## A TRADUÇÃO COMO PLAGIOTROPIA NA POESIA DE ANA HATHERLY

Matthews Carvalho Rocha Cirne (CNPq-LETRAS-UFAM)

### RESUMO

474

Dentre as experimentações com a palavra realizadas pela poeta portuguesa Ana Hatherly, pode-se identificar a tradução como traço evidente nas variações elegíacas e demais releituras presentes no livro *Rilkeana*, publicado em 1999. Esta obra apresenta os diálogos realizados entre os poemas hatherlianos, com *As Elegias de Duíno* e *Sonetos a Orfeu*, de Rainer Maria Rilke, traduzidos por Paulo Quintela. Tendo em vista que a própria autora esclarece que o termo *plagiotropia* em nada se relaciona com a concepção de plágio, neste trabalho pretende-se verificar em que categoria de tradução seus poemas se enquadram. Este artigo é parte integrante do projeto de pesquisa *A plagiotropia em Rilkeana, de Ana Hatherly*, desenvolvido na Universidade Federal do Amazonas, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica 2013, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas.

**Palavras-Chave:** Poesia; *Plagiotropia*; Experimentação; Variação; Tradução.

### ABSTRACT

Among the experimentations with word realizes by the portuguese poet Ana Hatherly, it's possible identify the translation as a trace of elegiac variations and others rereadings at the book *Rilkeana*, published in 1999. This work presents the dialogues between Harthely's poems and *As Elegias de Duíno* and *Sonetos a Orfeu*, by Rainer Maria Rilke, translated by Paulo Quintela. Regarding that the author enlightens that the term *plagiotropia* has no relation to plagiarism, this work intend to verify on which category of translation it's poems belong. This article integrates the project *A plagiotropia em Rilkeana, de Ana Harthely*, developed at the Universidade Federal do Amazonas, through the Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica 2013, supported by Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas.

**Keywords:** Poetry; *Plagiotropia*; Experimentation; Variation; Translation.

O caráter experimental da poesia portuguesa, a partir da segunda metade do século XX com o movimento de Poesia Experimental (PO-EX), incita a poeta Ana Hatherly a desvendar os enigmas presentes na arte da palavra, criando mecanismos de escrita que permeiam as mais diversas manifestações artísticas. Sendo uma das precursoras da corrente de poesia experimental em Portugal, Hatherly executou experimentos com o Graffiti, técnicas do Barroco, confronto entre os grafismos oriental e ocidental, com a cinematografia e com a pintura, cujos traços tornam sua escrita ilegível.

Dentre essas formas de experimentos, no ensaio *A nova presença do passado no presente – uma releitura crítica da tradição*, Ana Hatherly apresenta a definição de



*plagiotropia*, cujo significado consiste na “releitura crítica da tradição”, isto é, o movimento plagiotrópico se relaciona “com uma ideia de operação tradutora, que não só se aproxima da noção de intertextualidade de Kristeva, mas também da noção de dialogismo de Bakhtine”. (HATHERLY, 1995, p.177)

Em 1999, ocorre a publicação do livro *Rilkeana*, onde a poeta portuguesa dialoga com os *Sonetos a Orfeu* e *Elegias de Duino*, de Rainer Maria Rilke. De antemão, já é possível sugerir que a obra poética de Hatherly faça parte de um processo plagiotrópico, mas que se afasta da noção de plágio.

Com a publicação de *A experiência do prodígio – bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*, observa-se que Ana Hatherly utilizou alguns recursos da poesia visual na escritural, evidenciando o aspecto pictórico dos seus poemas, junto às técnicas da poesia concreta. Posteriormente, no livro *Po-Ex – textos e documentos da poesia experimental portuguesa*, a poeta destaca o Programa de Estruturas Poéticas, onde ressalta os mecanismos de construção dos seus poemas de forma mais completa e ao mesmo tempo sintetizada. Esse programa vem a seguir transcrito:

## PROGRAMA DE ESTRUTURAS POÉTICAS

### TIPO A

deslocação semântica de uma palavra privilegiada num contexto

### TIPO B

evolução semântica acelerada de uma palavra privilegiada num contexto

### TIPO C

vocábulos gregos ou latinos e neologismos concebidos a partir de raízes clássicas, cujo significado é obscuro ou foi obscurecido, adquirem comunicabilidade fonética e formal

*Variante A*

palavras cujo emprego se desprezou ou caiu em desuso, ou cujo significado inicial se desvirtuou com o uso, são aplicadas com rigor etimológico

### TIPO D

uma linguagem simples e uma sintaxe lógica são perturbadas por um processo subjacente de sistemática deslocação do significado

*Variante A*

a deslocação do significado é alternadamente real e simulada

TIPO E

descolocação por metáfora e metonímia

TIPO F

contrastes resultantes do rigor etimológico da linguagem, da desmontagem da metáfora, da descolocação do significado, do emprego da recorrência

TIPO G

metalinguagem

TIPO H

comutação do sintagma

476

No programa acima citado, elaborado pela poeta, constata-se a possibilidade de utilizá-lo para justificar a variação poética como uma das formas de escrever poemas no período em que estava em vigor o movimento de poesia experimental. Nesse programa, a autora destacar a palavra *variação*, que constitui uma das possibilidades de escrita do poema, outra forma de fazer poesia, dentro das bases do movimento.

Como está descrito no programa poético elaborado por Hatherly, a comutação sintagmática de uma palavra é desenvolvida no contexto, conforme o tipo H. Esse processo poético é encontrada principalmente no poema intitulado subvariação IV-A, que se transcreve a seguir:

IV-A

Ó árvores da vida  
de que pendemos  
dependemos  
descendemos

Aladas serpentes  
vosso jogo angélico  
nos ultrapassa

Nossa batalha  
nossa derrota  
nossa agonia  
talvez nos divirta

Por ordem vossa

c  
a  
i  
n  
d  
o

nos tornamos vossos

(HATHERLY, 1999, p.46)

A comutação, definida como a troca de uma coisa por outra, é percebida tanto no exemplo acima citado e nas demais variações e subvariações, onde a poeta substitui palavras presentes nas variações por subvariações, alterando suas disposições no poema e criando novos sentidos para os versos, criando novas possibilidades de leitura do poema e tornando-o compreensível para o leitor por meio da linguagem atualizada ao tempo deste leitor, apesar de ocorrer a desconstrução sintática dos poemas de acordo com o recurso concretista. Leia-se a variação IV para se entender o processo:

#### IV

Ó árvores da vida  
de que pendemos  
entre ser e não sermos

Do ciclo das vossas estações  
desse corpo a corpo  
dependemos  
entre áspide e flor  
por vosso favor

De vossas entranhas finezas  
de vossas estranhas façanhas  
descendemos  
aladas serpentes  
de vosso jogo angélico  
que nos ultrapassa

Presentes e passadas penas  
prenunciam  
o abismo  
os âmagos de vossas paixões

Assistir à nossa batalha  
como quem espera fera  
assistir à nossa derrota  
porque queremos o que permanece  
e a nossa passagem  
entre o universo e brinquedo  
o estreito da nossa agonia  
talvez vos divirta

E da nossa infância



para sempre separados  
por ordem vossa nos tornamos  
                                  nossos próprios pais  
                                  nossos próprios filhos  
da nossa própria vida  
aos poucos deslizando

e por fim  
          caindo

(HATHERLY, 1999, p.45)

Vale salientar que o deslocamento das palavras é visível tanto nas variações como nas subvariações sendo, portanto, construídos da mesma forma. O jogo, nos poemas de Hatherly do livro *Rilkeana*, está na desconstrução e reconstrução de sentidos dos poemas. A própria autora se coloca no lugar de um poeta-leitor ativo ao criar nas subvariações novas possibilidades de interpretação, inserindo vocábulos diferentes nos poemas construídos com as bases do Concretismo que diferem parcialmente dos vocábulos presentes nas variações, na tentativa de sintetizar as ideias contidas nas variações e nas elegias de Rilke.

A inserção de novas palavras e a nova significação do poema está no programa desenvolvido por Hatherly, no tipo D, onde discorre a respeito de sua poesia escritural e de outros poetas inseridos no movimento de poesia experimental: “uma linguagem simples e uma sintaxe lógica são perturbadas por um processo subjacente de sistemática descolocação do significado / a deslocação do significado é alternadamente real e dissimulada” (HATHERLY, 1981, p.76).

Esta perturbação de que fala a autora, possivelmente refere-se ao jogo de disposição de palavras na página em branco, presente nos seus poemas escriturais. Da mesma forma em que se pode ver o deslocamento dos versos nos poemas acima, também é possível perceber a “queda” existente tanto na subvariação IV-A, como na subvariação VII-B, onde a autora representa visualmente a queda a que se refere o poema a partir da disposição da palavra “estendesse” (1999, p.59), evidenciando a denominação de poema-objeto, proposto por Chalhub: “o código verbal e suas qualidades, sejam sonoras, sejam visuais, ao se desenharem (com-figurar) diagramadoramente (desenho que mostraria, no conjunto, os elementos da relação), adquirem características do objeto que definem”. (CHALHUB, 2005, p.39). A descolocação do significado, no caso das variações está relacionada ao sentido do



poema, e a perturbação além de referir-se à mudança de sentido nas linguagens de Ana Hatherly e Rilke, refere-se à possibilidade que a autora tem de explorar os espaços em branco da página, causando o primeiro impacto no leitor tradicional pelo aspecto visual do texto, pela alteração dos versos, porque o que o leitor espera numa primeira leitura de um poema é perceber sua estrutura tradicional e a essência do lirismo, mas isso se faz ausente parcialmente nas variações inseridas na obra. É possível que a forma decadente da representação visual das palavras “caindo” e “estendesse” representem a densidade dos poemas de Rilke e das variações bem como uma representação visual da própria significação literal dos verbos “cair” e “estender”, forma visual onde a palavra descende e não é verificada nos outros poemas do livro.

O legado teórico da autora é rico no que diz respeito às estruturas teóricas dos poemas concretos e da teoria da poesia experimental em Portugal de um modo geral. A princípio, a leitura de seus poemas provoca a sensação inovadora em seus textos, mas ao mesmo tempo estes se apresentam de forma minimalista, seja por sua forma, seja pelas técnicas utilizadas até então desconhecidas pelos leitores, trazendo um conceituado e consistente registro teórico, feito inclusive pela própria poeta junto com outros escritores. Além das técnicas de poemas com eco e do conceito de variação musical que se aplica às variações poéticas, é desvelada a utilização de outros padrões determinados pelas bases teóricas da poesia experimental e seguidos com rigor técnico por Ana Hatherly. É importante ressaltar que as teorias da poesia experimental foram registradas, mas não com o intuito de serem seguidas a rigor, isto é, como foram escritas, tendo em vista que as artes já possuem na segunda metade do século XX um caráter experimental, e o diálogo realizado pela escritora faz parte dessas experimentações.

Num salto mais profundo no universo poético de Ana Hatherly, neste estágio da pesquisa foram analisadas algumas variações, suas respectivas subvariações e alguns trechos das *Elegias de Duino*, de Rainer Maria Rilke.

Nem Ana Hatherly nem Rilke definem o termo elegia nas entrevistas, ensaios ou no livro *Rilkeana*. Por isso, foi pesquisado esse conceito no livro *Teoria literária*, de Hênio Tavares, para quem a *elegia* ou *treno*, “comporta as composições de tristeza e de luto” (TAVARES, 2002, p.282). Na obra do poeta alemão, a tristeza reflete o caráter do sujeito do poema ao buscar a figura do Anjo, num sentido transcendental que, segundo foi dito anteriormente, difere da concepção do divino tida por Ana Hatherly.





Nas *Variações elegíacas* de Hatherly um dos aspectos identificados com mais facilidade e de que se discorreu anteriormente foi o da musicalidade, cujo recurso é admitido pela escritora nos ensaios e entrevistas, inseridos na obra *Interfaces do olhar*. Na carta enviada a Elfriede Engelmeyer, Hatherly revela que a ideia de variação surgiu dos seus estudos musicais em sua estada na Alemanha e do seu desejo de seguir carreira como cantora. A autora diz:

As Paixões de J. S. Bach e em geral a música dessa época, que eu estudei na Alemanha, são pilares essenciais na formação da minha sensibilidade. Mozart, Schubert, Hayden, e é claro, Beethoven (cuja biografia eu li na minha juventude, banhada em lágrimas) têm um lugar importante. Mahler, só veio muito mais tarde. Schonberg, Berg, Webern, completaram o leque da minha sensibilidade musical. Mas esse leque é muito mais vasto. Eu estudei muito seriamente a música, sobretudo nos aspectos da composição e desse estudo me ficou um gosto pelo rigor e uma entranhada disciplina que, por exemplo nas *Rilkeanas*, se pode ver claramente. Mas em outras obras também. E até no meu comportamento em geral. (HATHERLY, 2004, p.126-127)

Ao mesmo tempo em que a autora observa o quanto a música está presente na sua poética e de um modo especial em *Rilkeana*, vale lembrar que a poeta emprega também recursos da poesia simbolista, que possui como principal característica a musicalidade, seja pela estrutura, seja pela utilização de vocábulos que remetem à música.

Realiza-se, a partir de agora, a discussão a respeito da tradução de *Sonetos a Orfeu*, de Rilke, feitas por Hatherly na segunda parte de *Rilkeana* intitulada *Glosas livres*, por meio das leituras sistematizadas na fundamentação teórica, demonstrando o modo como acontece a variação, a subvariação e o eco poético.

Conforme se observa pelo título das obras, a poesia de Rilke, utiliza formas poéticas diferentes, de um lado, a elegia; de outro, o soneto. Hênio Tavares, teórico da literatura, apresenta-nos uma definição do soneto: “É uma composição de 14 versos, distribuídos em 2 quadras e dois tercetos, sendo o último verso a chamada “chave de ouro”, que deve conter em si a essência geral do poema”. (TAVARES, 2002, p. 305) Pelo aspecto visual das variações de Hatherly, é possível averiguar que a autora foge a esse conceito, utilizando-se de outra estrutura, dispondo aleatoriamente os versos, processo que se enquadra no tipo de poesia-variação, em que destaca a visualidade das palavras na página com o rigor técnico recomendado pelo programa da corrente de poesia experimental. Nas *Glosas Livres*, a poeta trabalha a variação para contestar,



complementar, completar, esclarecer e atualizar a linguagem dos sonetos rilkeanos. A primeira variação de Hatherly que se destaca é a da mudança poética da forma do soneto para a forma de glosa. Para Hênio Tavares, a glosa “consiste em tomar um motivo (o mote) e desenvolvê-lo ideativamente, repetindo-lhe os versos ou o verso, através da composição ou no final dela.” (2002, p. 285).

No poema *Os apressados*, variação do soneto XXII, de Rilke, traduzido por Quintela, a autora transmite a sensação de complementação através de respostas dadas e contestações feitas aos sonetos rilkeanos, e não apenas respostas mas também contestações. Tanto o soneto rilkeano quanto a variação feita por Hatherly são semelhantes no que diz respeito à temática e a alguns vocábulos, a efemeridade da vida, a reflexão sobre as coisas mundanas, o imediatismo do homem. Enquanto na segunda estrofe do soneto de Rilke traduzido por Paulo Quintela consta: “Tudo o que se apressa / passará em breve; / pois só o que fica / nos iniciará”. (RILKE, 1998, p.191) A temática da efemeridade presente no trecho é complementada na segunda e terceira estrofes da variação hatherliana desse modo: “Corremos empurrados / como água que se despenha / duma alta cascata / Caindo / a água paira um instante no ar / abrindo o prisma / de um breve arco-íris / e depois prossegue / esquecida do voo”. (HATHERLY, 1999, p.87) Hatherly traz o elemento *água* para ilustrar a efemeridade citada por Rilke em seu soneto e traz, juntamente com a correnteza, o esquecimento do voo. Já na quarta estrofe do mesmo soneto de Rilke, lê-se: “Não lanceis o ânimo, / moços, no que é rápido, / no tentar do voo”. (1998, p.192) Esse desânimo do poeta é contestado nas variações de Hatherly: “Para quê o voo / a queda / a flor?”. (1999, p.87) Já na última estrofe de seu soneto, Rilke diz: “Tudo é repousado: / o escuro, o claro, / a flor e o livro.” (1998, p.192), e Hatherly, em sua glosa, refuta: “Onde o repouso? / Há uma bênção divina no esquecimento” (1999, p.87). Ou seja, enquanto Rilke enfatiza o voo, Ana Hatherly apresenta-o de outra maneira, afirmando que o voo é esquecido, porque tudo é efêmero. A temática da efemeridade ilustrada no voo e na recorrência a elementos da natureza pela poeta portuguesa, é feita de forma ousada, devido a sua contestação da voz de Rilke em *Sonetos a Orfeu*. Vale ressaltar que a variação já se constitui de uma subversão poética, por ter caráter de fuga dos padrões tradicionais de métrica, rima e versificação de um modo geral.



O soneto XXIII, de Rilke, traduzido por Quintela, é plagiotropado na glosa *Sob os silêncios do céu*, de Ana Hatherly. Pela tradução de Quintela se observa a complexidade do jogo lexical de Rilke. A poeta portuguesa apresenta o jogo de maneira menos complexa, pois realiza a sintetização da ideia rilkeana: Na primeira estrofe de sua glosa, Hatherly diz: “Sob os silêncios do céu / caminho solitária / apoiada só na minha ironia” (1999, p.88); enquanto na primeira estrofe de seu soneto, Rilke diz: “Só então / quando o voo / já não por mor de si / subir nos céus silentes / a si mesmo bastante...” (1998, p.192). Nos dois poemas, existe uma crítica acerca da figura do anjo, pois Ana Hatherly reitera o qualificativo de orgulhoso ao anjo dado pelo poeta alemão: “só quando um alvo puro / de aparelhos crescentes / vença o imberbe orgulho...”. (RILKE, 1998, p.192). Ainda, no soneto rilkeano, há mais características personificadoras do personagem divino: “para em claros perfis, / utensílio acabado / brincar dilecto dos ventos, / certo baloiçante e esbelto...” (1998, p.192). Nesse sentido, trata-se de uma crítica à ideia da existência do anjo. O orgulho retratado pelos poetas na figura angelical indica a constatação da inexistência de contato direto do homem com o sobrenatural. Essa contestação aparece mais fortemente e de modo realista e direto nos poemas em forma de variação de Ana Hatherly, a qual apresenta o anjo como invenção, nada mais do que “vozes inventadas”. O que resta então, dos vestígios da divindade, são os “voos solitários” citados nas variações hatherlyanas: “Sob os silêncios do céu / neste novo Inferno / a cada um só resta / mas resta ainda / o seu próprio voo solitário” (1999, p.88). Lê-se, no soneto XXIII, rilkeano: “pode o que aos longes se achega, / precipite o lucro, / ser o que, / em solitário voo, conquista.” (1998, p.192). Há, além da postura crítica ao anjo, uma paradoxal sugestão de semelhança entre os dois poetas, Hatherly e Rilke, com o anjo, pois esta segunda se compara, por sua ironia, descrita na primeira estrofe, ao orgulho do anjo, para aproximar do ser angelical a figura do poeta; este é irônico por ser orgulhoso, é um outro anjo não personificado. Pode-se dizer que a poeta portuguesa se coloca nesse extremo, enquanto se observa que, no outro extremo do orgulho do anjo, está o poeta Rilke, caracterizado pelo pessimismo em sua poesia.

A glosa livre *Os jardins imaginários*, variação hatherlyana do soneto XVII, de Rilke, remete ao universo que, ao mesmo tempo, é criado pela poeta portuguesa e pelo alemão, já que há um diálogo entre as duas obras sobre o tema da impossibilidade de realização amorosa. Esse tema é atualizado na glosa de Hatherly, é tratado próximo da



realidade cotidiana, nada propiciadora para a materialização do Anjo, e, por isso, o tema é colocado em contraste com as criações de um universo inventado. Esse modo de apresentar o tema do anjo, ao mesmo tempo, contrasta com a ideia do anjo na obra de Rilke, que o tenta materializar de forma transcendental, ao celebrar a vida e a morte através do pessimismo em seus poemas. No *soneto XVII*, com o qual Hatherly dialoga, o poeta Rilke menciona a fonte oculta, que talvez sejam os jardins imaginários hatherlyanos por meio dos quais a poeta cria a ideia de que o desejo se realiza no espaço da imaginação: “Lá no fundo o velho, enredado, / raiz de todos os seres / erigidos, fonte oculta / que eles nunca viram.”. (1998, p.189) Ainda é possível sugerir que, para Hatherly, por meio dos versos “não somos dignos / de fruir de tais gozos” (1999, p. 89), não é possível ao homem encontrar o Anjo.

Na última glosa de *Rilkeana*, que tem como título o mesmo nome dado à segunda parte do livro, *Orfeu em queda livre*, Hatherly dialoga com *Vom moenichischen leben I – Das stunden buch* e *Am rande der nacht*, in: *Das buch der bilder*, segundo consta abaixo do título do poema, no livro *Rilkeana* e que Paulo Quintela assim traduz: *Livro primeiro - O livro da vida monástica*, inserido em *O livro de horas*, e poema *Cair da noite*, em *O livro das imagens*, de Rainer Maria Rilke. Nessa variação poética, não há semelhança nos vocábulos, na estrutura textual sua configuração é apresentada por versos livres e características concretistas no plano visual. Nos últimos versos, Ana traça um laço de irmandade com Orfeu, mudando o foco do personagem principal da obra, que é o anjo, para aquela figura mitológica, de quem Junito de Souza Brandão fala, no livro *Mitologia Grega*:

Orfeu sempre esteve vinculado ao mundo da música e da poesia: poeta, músico e cantor célebre, foi verdadeiro criador da “teologia” pagã. Tangia a lira e a cítara, sendo que passava por ser o inventor desta última ou, ao menos, quem lhe aumentou o número de cordas, de sete para nove, numa homenagem às Nove Musas. Sua maestria na cítara e a suavidade de sua voz eram tais, que os animais selvagens o seguiam, as árvores inclinavam suas copadas para ouvi-lo e os homens mais coléricos sentiam-se penetrados de ternura e bondade. (BRANDÃO, 1991, p. 141)

No poema de Hatherly, é possível estabelecer a ligação entre Orfeu, Rilke e a própria poeta, quando se lê: “sou tua irmã-irmão / corda tensa / Orfeu em queda livre” (1999, p.91). A afinidade entre as três figuras pode ser observada, de um lado, pela



musicalidade de Orfeu também presente na poesia concreta e experimental, como também na poesia simbolista, em especial, na poesia de Rilke. Nesse ponto, a poeta portuguesa confronta duas releituras poéticas e órficas, a dela e a de Rilke, e, para isso, utiliza o programa plagiotrópico por ela própria formulado.

No diálogo de Hatherly com Rilke, o caráter de complementaridade se mostra quando a poeta confronta seu poema com *O livro da vida monástica*, de Rilke. Ela escreve: “O que interrogo / é a tua relação / entre esse *dunkel tun* / que te moveu outrora / a culminância dessa lei / dessa rede / que nos impede a fuga e afoga”. (1999, p.91) A respeito dessa relação com a escuridão, a poeta sugere que Rilke, para falar do anjo, mantém-se reservado em meio ao escuro. Isso está de acordo com o seguinte poema rilkeano: “Amo as horas noturnas do meu ser / em que se me aprofundam os sentidos” (1998, p.76); e mais adiante: “Escuridão de que provenho, / amo-te mais do que à chama / que limita o mundo...”. (1998, p.77) Observa-se, no verso hatherliano, a predileção da poeta pelo *dunkel tun*, o “fazer escuro”, alusão ao contraste barroco claro-escuro tão destacado nos trabalhos da autora. Na segunda estrofe da acima mencionada glosa de Hatherly, a poeta ilustra com elementos da natureza, o estado poético rilkeano, na busca de ele se conectar ao divino. A conexão se faz com o poema *Cair da noite*, onde Rilke retrata a escuridão: “Cai a noite a mudar devagar os vestidos / que uma franja de árvores velhas lhe segura; ...e deixam-te, sem pertenceres de todo a qualquer delas, / não tão escuro como a casa silenciosa, / não tão seguro a evocar o eterno, / como a que cada noite se faz estrela e sobe; ...” (RILKE, 1998, p.68)

Estruturalmente, de acordo com a autora de *Rilkeana*, as variações elegíacas possuem a estrutura de uma coroa poética barroca. A variação na segunda parte do livro já não tem caráter sintético, mas caráter completivo das ideias, do sentido do poema. São duas linguagens que se completam. Observa-se que as subvariações, diferentemente das variações, já possuem uma ordem decrescente e também sintética, mas que, diferentemente dos poemas da segunda parte do livro, que complementam o sentido dos poemas de Rilke, a subvariação apresenta a ideia do poema principal, nesse caso, dos poemas principais, as elegias de Rilke e as variações hatherlianas.

Ainda no que se refere à estrutura de *Rilkeana*, de modo geral, Elfriede Engelmeyer diz, em *Diálogo(s)*, na abertura do livro de Hatherly, que “cada variação é,



ao mesmo tempo, redução e expansão” (ENGELMEYER, 1999, p.23). João Barrento, também na apresentação do livro, sob o título *Mas resta ainda...*, esclarece:

Cada uma das dez Elegias de Rilke, ou o seu tema dominante, é glosada num poema-variação, que por sua vez se desdobra em subvariação-síntese, em número variável, mas simétrico, de modo a formar a “coroa”: quatro para os primeiro e décimo poemas-variação, e duas para os oito restantes. Cada série de variações abre com uma glosa, acutilante e desencantada, que dá o tema (...) para depois o retomar, fragmentando essa primeira variação em mais quatro ou mais duas (...) as variações fazem-se por um processo de desmembramento, selecção e amplificação de fragmentos de discurso que, no primeiro poema-variação, ainda se apresentavam como parte de um todo em que as arestas mais cortantes se atenuavam. (BARRENTO, 1999, p.14-15)

Apesar do carácter aproximativo do modo de fazer poemas dos dois poetas, como foi verificado anteriormente, esse aspecto não se aplica a um processo de tradução. As afinidades, por parte de Ana Hatherly, são verificadas em termos de linguagem e no objeto comum de buscam uma relação com o divino.

Nota-se, então, que nas variações e subvariações hatherlianas existe uma deturpação do sofrimento, que é provocado pela imaterialidade do Anjo, da mesma forma como ocorre em Rilke, mas nesse caso, Ana Hatherly traz as ideias centrais das elegias para uma linguagem atual, derivando a temática divina para a impossibilidade da relação amorosa, a desmistificação das figuras divinas, e para questionamentos de teor humanístico, como os desejos do homem atual. E como não existe criação sem erotismo, Ana subverte eroticamente, pela abordagem do tema amoroso e o desejo, embora impossível de concretizar, de materialização do Anjo, incitando o leitor a confundir esta figura divina à imagem dele, leitor, personificada e materializada.

Retomando a questão da tradução, comentada brevemente na introdução deste artigo, Paulo Rónai, no livro *A tradução vivida*, apresenta a etimologia da palavra: “em latim, *traducere* é levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar. O sujeito deste verbo é o tradutor, o objeto direto, o autor do original a quem o tradutor introduz num ambiente novo.” (RÓNAI, 1990, p. 20)

Ana Hatherly, em seu processo plagiométrico de construir variações de obras poéticas, leva o leitor à outra margem, o conduz a um novo lugar de sentido, complementa linguagens – visual e escritural, mistura expressões artísticas e técnicas



diversas, realiza jogos, evidencia o aspecto lúdico com a palavra e a imagem e apresenta os “quase enigmas” do grito poético. Paulo Rónai acrescenta que

o tradutor mais fiel, já disse, seria aquele que, graças a uma capacidade excepcional, estivesse em condições de esquecer as palavras da mensagem original e, logo depois, de lembrar-se de seu conteúdo, para reformulá-la na sua própria língua, de maneira mais completa. Claro, a sua mente recortaria a mensagem em parcelas curtas para poder fixá-las, parcelas desiguais, que seriam ora uma palavra só, ora uma frase, ora um parágrafo. E para a mensagem ser compreendida, ele trataria de conformá-la o mais possível aos usos, hábitos e regras de sua própria língua. (RÓNAI, 1990, p.126)

A declaração de Rónai é verificada no processo muito peculiar de tradução de Hatherly no livro *Rilkeana*, onde é possível sugerir que as variações, subvariações, os ecos, e as glosas, podem entendidos como tradução, mas que se afasta da tradução literal. Na verdade os poemas desta obra não são definitivamente traduções e, como diz a própria Ana Hatherly, também se afastam do conceito de paródia, de plágio. Reforçando as palavras da própria poeta, como ela mesma o faz em seus textos teóricos e entrevistas, a *plagiotropia* é uma releitura crítica do passado. As palavras de Rónai se aproximam da ideia dos poemas com eco e do próprio conceito de variação, havendo, para este tradutor, um recorte, uma forma de síntese no ato de traduzir.

Em seus *Estudos de tradução*, Susan Bassnet apresenta sete tipos de tradução, catalogadas na obra de André Lefevere: tradução fonêmica, tradução literal, tradução métrica, de poesia para prosa, tradução rimada, tradução em verso branco e interpretação. A respeito desta última forma de tradução, esta teórica diz: “Sob este tópico Lefevere traz à discussão aquilo que designa por *versões* – em que o conteúdo do texto original é mantido, mas a forma é alterada – e *imitações* em que o tradutor produz um poema da sua palavra que, na melhor das hipóteses, tem em comum com o original o título e o ponto de partida”. (BASSET, 2003, p.138) Pode-se considerar que os poemas da obra *Rilkeana* sejam entendidos como interpretação das elegias e dos soneos de Rilke. No entanto, existem duas ramificações da interpretação, a versão e a imitação, conforme consta na citação acima, que dificultam uma classificação para os poemas hatherlianos no âmbito da tradução. Nota-se que é impossível determinar que seus poemas sejam imitações, mas podem ser, por outro lado, versões dos textos rilkeanos, pois, como já se sabe, Ana Hatherly apenas se baseia no poeta alemão, podendo concordar ou discordar das ideias dos poemas dele no processo de tradução que ela



realiza; é também um processo de releitura. Categoricamente, não se pode determinar a que ramificação da tradução os poemas de Hatherly pertencem, e dentro da perspectiva experimentalista, não se faz necessário categorizar seus poemas num campo vasto de experimentos, em releituras do passado. O que resta, na verdade, é fazer um retorno às teorias da poesia experimental, e às próprias palavras da poeta, que utiliza o termo *plagiotropia* para os processos criativos de seus diálogos poéticos, em especial com a poesia de Rilke.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASSNETT, Suzan. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. 1ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Goubenkian, 2003.
- BARRENTO, João. *Mas resta ainda...* In: HATHERLY, Ana. *Rilkeana*. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Orfeu, Eurídice e o Orfismo*. Mitologia Grega. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1991.
- CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo: Editora Ática. 2005.
- ENGELMEYER, Elfriede. *Diálogo(s)*. In: HATHERLY, Ana. *Rilkeana*. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- HATHERLY, Ana. *Carta a Elfriede Engelmeyer sobre a gênese de Rilkeana*. Interfaces do olhar. 1ª ed. Lisboa: Roma Editora, 2004.
- HATHERLY, Ana. *Interfaces do olhar*. 1ª ed. Lisboa: Roma Editora, 2004.
- HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio – bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. 1ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- HATHERLY, Ana. *A nova presença do passado no presente – uma releitura crítica da tradição*. A casa das musas. 1ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 175-185.
- HATHERLY, Ana. *Programa de estruturas poéticas*. HATHERLY, Ana. MELO E CASTRO, E. M. *Po-Ex: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. 1ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p.76.
- HATHERLY, Ana. *Rilkeana*. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- HATHERLY, Ana. MELO E CASTRO, E. M. *Po-Ex: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. 1ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p.76.
- QUINTELA, Paulo. *As elegias de Duino e sonetos a Orfeu*. Obras completas de Paulo Quintela. 1ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Goubenkian, 1998.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. 12ª ed. Belo Horizonte: Editora Italiana, 2002.





## UM BREVE HISTÓRICO DA CRÍTICA PSICANALÍTICA NA VISÃO DE TERRY EAGLETON, ÉLISABETH RALLO E MARCELLE MARINI

Pedro Ferreira Teixeira (PPGL-UFAM)

488

### RESUMO

Na sua visão e interpretação do desenvolvimento da psicanálise, Terry Eagleton analisa as descobertas de Freud e seus desdobramentos na vida do homem atual, do homem neurótico e a importância da psicanálise na elevação do ego feminino através de Lacan. Élisabeth Rallo apresenta sua visão da relação entre crítico e autor contida na *intentio auctoris* de Freud e no distanciamento entre autor e obra descrito por Roland Barthes. Apresenta também pressupostos psicanalíticos e freudianos de Charles Mauron sobre a obra de Moliere e descreve a opção de Jean Bellemin-Noel de *ler sem o escritor*. Marcelle Marini, por sua vez, analisa a utilização do método experimental da psicanálise em outro domínio – *o da leitura*, numa forma esquemática. É nosso objetivo apresentar um breve histórico da relação psicanálise-literatura através da visão dos teóricos acima citados e de aspectos comuns da psicanálise com a crítica literária em busca do conhecimento do homem e de sua *psique*.

**Palavras-Chave:** Psicanálise, Freud, crítico, autor, leitura

### ABSTRACT

In his understanding and interpretation of the development of psychoanalysis, Terry Eagleton analyses Freud's discoveries and their consequences in present-day man's life, in the life of the neurotic and the importance of psychoanalysis to the lifting of the feminine ego through Lacan. Élisabeth Rallo presents her views of the relation between the critic and the author contained in Freud's *intention auctoris* and of the fading out of the author in relation to his work as described by Roland Barthes. She also presents Charles Mauron's Freud and psychoanalytical assessment of Moliere's work and describes Jean Bellemin-Noel's option *to read without the author*. Marcelle Marini, in her turn, analyses the use of the psychoanalysis experimental method in another domain – *the reading*, in a schematic form. It is our purpose to present a brief history of the relationship between psychoanalysis and literature based on the views of the above mentioned critics and of the common aspects of psychoanalysis and literary criticism in search of knowledge of man and his *psyche*.

**Keywords:** Psychoanalysis, Freud, critic, author, reading

### INTRODUÇÃO

No ano de 1930 Sigmund Freud recebeu o *Premio Goethe* na cidade de Frankfurt, Alemanha, único premio oficial por ele recebido e a ele atribuído pela sua



qualidade de escritor e cientista. Sabemos que seus escritos versavam sobre os tratamentos de seus pacientes baseados na teoria da psicanálise, recém desenvolvida por ele e que evoluiu através dos anos, inter-relacionando com as ciências. Freud, desde os escritos inaugurais da psicanálise, utilizou-se de produções artísticas, principalmente de imagens literárias, para dar corpo e forma às suas criações (1). A repercussão de suas idéias foi acompanhada também por estudiosos da psicanálise e da literatura e seus desdobramentos analisados em função de uma busca constante do conhecimento da alma humana e suas motivações na produção literária.

## **1. A BUSCA DA FELICIDADE**

Terry Eagleton considera a existência da ansiedade, o medo de perseguição e a fragmentação do eu como elementos constitutivos do corpo sistemático do conhecimento chamado psicanálise. Esse campo sistemático inclui os princípios básicos do prazer e da realidade pelos quais o homem, por repressão da vida social e econômica, abre mão de sua satisfação ou prazer imediatos, às vezes em níveis heróicos, para recuperá-los depois, através da sublimação, dirigindo seus desejos para uma finalidade de maior valor social. Se essa repressão for excessiva, o homem pode se tornar neurótico, por ser esta uma tendência apenas do homem e não dos animais, como, por exemplo, das lesmas ou das tartarugas. Essa neurose “é parte daquilo que em nós é criativo e desviando nossos instintos para esses objetos superiores, a própria história cultural é criada” (EAGLETON, 2001 pág. 210). “O neurótico é o homem sobre quem a sociedade influi demasiadamente. Sua neurose é uma manobra defensiva para protegê-lo contra a ameaça de ser barrado por um mundo esmagador” (PERLS, 1975 In: Psicologia Furlaneto).

Eagleton considera o complexo de Édipo de enorme importância na obra de Freud pois, após a fase edipiana, a criança encontra-se estruturada nas suas relações como homem ou mulher, constituída como sujeito, apta a transpor o princípio do prazer para o princípio da realidade, do âmbito da família para a sociedade em geral, da natureza para a cultura, a conviver com os princípios da moral e da consciência, do direito e de todas as formas de autoridade social e religiosa, através do amadurecimento do ego e do superego e de um equilíbrio dos seus impulsos do id através da sua



autoregulação. Sobre o funcionamento do ego, Terry Eagleton nos dá um exemplo bastante explicativo.

[...] os sonhos são suficientes para demonstrar que o inconsciente tem a inventividade de um cozinheiro preguiçoso e mal abastecido, que mistura os ingredientes mais diversos em um ensopado, substituindo um tempero por outro de que não dispõe, aproveitando-se do que tenha encontrado no mercado aquela manhã, tal como o sonho se utilizará oportunisticamente dos “resíduos do dia”, misturando acontecimentos ocorridos durante o dia, ou sensações experimentadas durante o sono, com imagens vindas das profundezas da infância (2001, pág. 218).

## 2. FREUD E O ÉDIPO FEMININO

Quanto à passagem feminina pelo complexo de Édipo, esta é bem menos direta.

Ainda segundo Eagleton,

cumprir dizer que, neste aspecto, Freud foi exemplo típico das sociedades dominadas pelo homem, em sua desorientação diante da sexualidade feminina – o continente sombrio como ele próprio chamou. Freud manifestava atitudes depreciativas, preconceituosas para com a mulher, que desfiguram a sua obra, sua exposição do processo de edipalização da menina não pode facilmente ser separada de seu sexismo (Ibid pág. 215).

Seus valores sexistas foram profundamente criticados pelos feministas. Basta comparar o tom de seu estudo sobre uma jovem (Dora) com o tom de sua análise de um menino (Hans) para perceber a diferença de atitude sexual: ríspido, desconfiado e por vezes grotescamente inadequado no caso de Dora; descontraído, protetor. e admirador para com o pequeno Hans.

As teorias de Freud foram atacadas sob várias alegações e a causa de violentos debates. Às vezes ele invocava um conceito de ciência do século XIX não mais aceitável. “Seu trabalho está impregnado de *contratransferência*, provocada pelos seus desejos inconscientes, por vezes deformados pelas convicções ideológicas conscientes” (op.cit.: pág. 223). A crítica de que Freud era *pansexualista* por reduzir tudo ao sexo é explicada por Eagleton: Freud considerava a sexualidade como suficientemente central para a vida humana, a ponto de constituir um *componente* de todas as nossas atividades. Isso, porém, não é um reducionismo sexual. Dentre outras críticas a Freud que foram combatidas, uma crença que não variou é a suposição de que o elemento feminino é



inferior ao elemento masculino, o que parece aproximar todas as sociedades conhecidas. Em virtude disso, a psicanálise ganhou grande importância para algumas feministas.

### 3. LACAN E O FEMINISMO

Jacques Lacan foi o teórico freudiano a quem as feministas recorreram. E nas palavras de Terry Eagleton

491

não que ele seja um pensador pró-feminista; pelo contrário, sua atitude para com o movimento feminista é, em geral, arrogante e desprezível. Mas a obra de Lacan é uma tentativa, marcadamente original, de reescrever o freudismo de modo relevante para todos os que se interessam pela questão do sujeito humano, seu lugar na sociedade e, acima de tudo, sua relação com a linguagem (EAGLETON, pág. 226).

Lacan afirma que “A mulher não existe – ao que acrescenta posteriormente: Não digo que as mulheres não existem” (1974, pag. 559 apud FUENTES). Lacan assim radicaliza a tese freudiana de que não há no inconsciente a inscrição da mulher” (opus cit.: pag. 22)”. Segundo Fuentes (2009) Lacan indica que o feminino permanece como uma ausência que não cessa de se escrever na linguagem, mas que insiste como um real em relação ao qual as mulheres estão mais afetadas, mas com o qual os homens também se confrontam. Ou seja, “A” mulher não existe, mas o feminino permanece mais além de toda revolução das mulheres na civilização.

Para essas afirmações Lacan baseou-se no fato de que não existe um significante simbólico que represente a mulher, já que ela se diferencia do homem pelo significante masculino, o falo. Estabelece aí uma lógica binária constituída das posições sexuais masculina - a ordem do Um, do significante ou do sujeito do inconsciente e feminina – o Outro que se expressa como ausência ou excesso.

Existem estudos, nos tempos atuais, que visam encontrar um significante que represente a mulher na ordem do simbólico. Um desses estudos é empreendido pela psicanalista francesa Luce Irigaray, a qual também postula uma diferenciação sexual anterior ao Édipo (2)

### 4. A RELAÇÃO ENTRE CRÍTICO E AUTOR

Élisabeth Rallo parte das considerações de Freud sobre *Gradiva*, obra de W. Jensen, autor alemão, o que originou um novo método de leitura das obras, além de ter



contribuído para modificar profundamente a relação entre seu crítico e autor. O autor perde o status que tinha para a crítica tradicional, de pai e senhor da sua obra, o que era comum para se conhecer a *intentio auctoris*. Sobre *Gradiva*, Freud elucida suas divergências com seu autor e suas considerações sobre autor e analista enfocam a maneira uníssona em que ambos trabalham: “Trabalhamos com o mesmo objeto, só o método difere” (RALLO, 2005, pág. 36). Essa interpretação distancia o artista consciente que até então tinha sido a figura central do pensamento crítico. “Um escritor não precisa saber nada de tais regras” (Ibid pág. 37). Freud apresenta o autor como portador de *tendências* que se afastam da norma. Este transforma essas tendências, extraídas da fonte inconsciente e lhes dá expressão artística involuntariamente. A inteligência do criador se expressa na criação e não no domínio. Quanto ao analista, Freud apresenta como metódico e consciente. “Ele observa e diz quais são as leis dos movimentos psíquicos dos outros: ele está no domínio da ciência e do seu método” (Ibid pág. 38). E faz a pergunta: “Como pode um autor genial mas pouco senhor de suas produções rivalizar com um cientista que é exímio na observação e valida suas teorias com grande número de resultados?” (Ibid pág. 38). Freud considera a obra o resultado de suas fantasias, suas pulsões, seus desejos. Em vez de considerar o autor um neuropata, Freud considera a obra de arte, assim como a neurose, é um sucedâneo de um passado enterrado, perdido para o sujeito consciente, véu que esconde e revela ao mesmo tempo. No entendimento de Élisabeth Rallo, então, isso fundamenta a validade do método da crítica psicanalítica em oposição ao biográfico, uma vez que isso também ocorre entre o autor e o leitor crítico.

## 5. ROLAND BARTHES: A MORTE DO AUTOR

No entendimento de Élisabeth Rallo “a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, em seus gostos, suas paixões”. (RALLO, 2005, pág. 39). O conceito que a crítica faz de uma obra está estreitamente vinculada ao conceito sobre o seu autor. No texto moderno “o autor é sempre como o passado de seu próprio livro [...] considera-se que o autor alimenta o livro, ou seja [...] tem com sua obra a mesma relação de antecedência que um pai tem com um filho” (BARTHES, pág. 64 In: RALLO, 2005). Barthes ressalta o fato histórico do autor e o seu recuo no cenário literário, sob a



influência da psicanálise e da lingüística, cujo resultado é uma mudança profunda na imagem do texto. Para a psicanálise o texto irá revelar alguma coisa do próprio inconsciente da pessoa que o escreveu.

A autora cita Bernard Pingaud que em seu artigo “Du secret” (in Nouvelle Revue de psychanalyse no. 14. out. 1976) desenvolve a idéia de que toda narrativa é portadora de um segredo. Para quem? Para a pessoa que a escreve, que vai descobrindo aos poucos o segredo que já sabia, de forma semelhante ao tratamento psicanalítico em que cada passo é um reconhecimento. E para o próprio texto “que é o guardião da fantasia que ele incorpora, anexa e manipula para constituir sua substância própria, arrancando-o assim à vivência do autor” (Ibid pág. 275 In: RALLO, 2005) daí se originando a idéia de um inconsciente do texto. Portanto, resta ao leitor tentar descobrir, fazendo em sentido próprio, desaparecer o autor.

## **6. CHARLES MAURON: A PERVERSÃO NA OBRA DE MOLIERE**

Segundo Rallo, a vocação amorosa à aventura teatral de Molière tem todas as características de uma perversão: “tende a um prazer distinto sem consideração alguma pelos freios familiares, sociais ou morais. Molière aceitou o escândalo, a prisão por dívidas, a vergonha e as dificuldades de todos os tipos para satisfazer seu próprio gosto” (RALLO, 2005, pág. 43). Vinte anos após essa fase difícil os gostos e as possibilidades reais definiram-se com segurança, mas os problemas continuaram os mesmos na ordem de religiosos, morais, sociais e financeiros. Molière criou os personagens de Celimene e Don Juan, os quais tinham as características do espírito comum, a inteligência, a mobilidade, o vistuosismo na mentira, a arte, o prazer de seduzir, a imoralidade. Através desses personagens ele caracterizava como falso pudor os interditos religiosos e morais, os marqueses, representantes do poder social e o poeta, um superego profissional malvado. No mito pessoal de Molière, “do ponto de vista psicocrítico os personagens do Misanthropo correspondiam à oposição entre duas figuras principais: o burguês possessivo (identificado com o pai) e o ator livre (mecanismo de defesa do ego)” (Ibid pág. 44).

O termo psicocrítica criado por Charles Mauron em 1948 demonstra que ele não pratica propriamente uma psicanálise da leitura. Evidentemente os pressupostos são psicanalíticos e freudianos, mas o método é específico. No Misanthropo os pressupostos aparecem com clareza:



- a) O inconsciente (do autor) está em ação; é representado aqui pelo estilo de vida perverso de Molière na vida real, em torno da sua paixão pelo teatro.
- b) Os termos e os conceitos serão da psicanálise: investimento maciço, defesa contra a angústia, superego, masoquismo.
- c) Mauron apresenta um retrato do perverso que pode ser vinculado à nosologia psiquiátrica. O perverso é inteligente, brilhante, virtuoso, universal e sedutor.  
O método que Mauron apresenta:
  - a) A superposição dos textos (do Misanthropo e de Don Juan) que substitui a lei da associação livre praticada pela psicanálise.
  - b) As redes de associações oriundas da superposição dos textos configuram situações dramáticas. A proximidade dos comportamentos de Celimene e Don Juan permite que o crítico depreenda um tipo de situação, o da pilhéria, da ironia contra os inimigos do bel-prazer, o traço essencial de um dos ciclos de Molière.
  - c) O crítico está a procura de um mito pessoal na base de criação de Molière, de uma imagem, de uma estrutura de personalidade, a oposição entre o “Pai” e o ego e suas defesas.

Segundo a autora, as limitações desse método são de aplicação da psicanálise à literatura. Os traços dos personagens Celimene e Don Juan são comumente chamados de psicológicos pois não apresentam uma correspondência direta entre o sintoma e a sua causa. Esses traços são vinculados à estrutura perversa, “porque essa estrutura é conhecida de antemão, e a perversidade é então configurada com esses elementos” (Ibid, pág. 46). A autora esclarece que essas limitações não diminuem o interesse, a riqueza e o sucesso da psicocrítica. Mas não seria possível acreditar na verdade científica das conclusões porque esse método nunca se engana, ao passo que “a falibilidade domina a pesquisa científica, segundo a qual nosso conhecimento nunca é absoluto, mas flutua, por assim dizer, num continuum de incertezas e indeterminação” (Pierre, Collected Papers, trad. Seuil, 1978 apud RALLO 2005).

## **7. JEAN BELLEMIN-NOEL: A OPÇÃO DE LER SEM O ESCRITOR NO ROMANCE *ARMANCE*, DE STENDHAL**

Na textanálise do romance *Armance* (STENDHAL, 1985), Rallo (2005) explica sua visão da crítica psicanalítica aplicada à obra. Os conceitos de psicanálise são identificados como:

- a) A noção do inconsciente: a idéia do crítico se baseia numa lógica diferente da lógica do escritor consciente. O inconsciente acha-se em ação e produz um trabalho que configura o texto. Os elementos do texto formam redes (sons, cores, temas e motivos); os pensamentos inconscientes são figurados por imagens – o cordame representando o retorno à mãe e a dedaleira evocando o dedo de Nossa Senhora. Esse conceito de inconsciente torna possível essas considerações e a análise que se faz do livramento de Octave, que morre e renasce ao mesmo tempo.
- b) O complexo de Édipo: ele está presente para estruturar o desenvolvimento da crítica. A hipótese de Bellemin-Noel só será possível se admitirmos o desejo infantil evidenciado em Octave, eterno lactente que opta por nunca se tornar homem e por retornar ao mar.
- c) O status do escritor: a leitura da textanálise relega o autor a um extratexto inacessível. Bellemin-Noel confessa sua opção de ler sem o escritor pois é exatamente a mente do escritor que assistimos quando lemos psicanálise do texto literário. Freud afirmava que “onde o criador mostra, o psicanalista descobre. A literatura e o texto falam, mas à sua revelia; o crítico por sua vez ouve e teoriza” (RALLO, 2005).

O método crítico: sensível aos sons e à musicalidade do texto, é um dos métodos da psicanálise. O analista tenta ouvir sem censura e sem restrições o que o próprio paciente não ouve. Ele sente a música dos fonemas, mas extrai dela apenas uma impressão de suavidade e murmúrio, um ritmo, uma melodia que ele associa a uma canção de ninar e aos quadros que agradam às personagens do romance.

Pelo método analítico o crítico é autorizado a ouvir e a agir sobre o significante lingüístico, o que frequentemente é feito pelo inconsciente. As limitações da crítica de Bellemin-Noel são internas e externas. Ele poderia ser criticado por não ter considerado certos detalhes como o nome de Moréia (representando a morte) e Kalos (representando





a montanha da Beleza). Assim morte e beleza presidem o suicídio de Octave e se encontram nele. A evocação do Édipo poderia esclarecer que Octave não é um maníaco-depressivo, mas um obsessivo que paga com a vida o desejo pela mãe.

## **8. MARCELLE MARINI E A CRÍTICA PSICANALÍTICA NO ÂMBITO DA LEITURA**

496

“Ora, um texto é sempre lido por alguém: sua existência depende do olhar de um leitor, e das condições sempre variáveis de sua recepção”. Esta expressão de Daniel Bergez conclui o prefácio do livro *Métodos críticos para a análise literária* no qual Marcelle Marini discorre sobre a crítica psicanalítica como explicamos a seguir.

Segundo Marini, existe hoje uma interatividade acentuada entre os vários campos da atividade humana e isso também ocorre entre a crítica psicanalítica e a psicanálise em relação às demais ciências humanas. Elas tem, portanto, “de confrontar modos de leitura nascidos de outras ciências, das novas teorias do texto e da produção textual” ((2006, pág. 90). Ao analisar as várias perspectivas de abordagem dos textos literários a autora exemplifica com Anne Clancier e sua posição de leitora ante o texto-transferência/contratransferência; Jean Bellemi-Noel afirma que a textanálise é uma estratégia de leitura próxima da psicoleitura. Segundo Marini. “diria eu que esse uso do estruturalismo laciano transforma o inconsciente numa simples língua e não numa fala; ora, não há mais inconsciente fora dos indivíduos do que língua fora dos sujeitos falantes (Saussure)”(2006, pág. 91). Com efeito, o perigo é substituir o sujeito que escreve pelo sujeito que lê ou ainda tomar por único interlocutor o sujeito que teoriza. E acrescenta que a relação entre leitor e texto restitui o crítico à sua prática real: “um diálogo justo com o outro, entre um ele meio mudo e um eu meio surdo. E nas palavras de M`uzen, o escritor escreve para seu público interior e o leitor constrói um autor para si em sua leitura” (2006, pág. 91).

Marini ressalta a importância entre a semiótica e o simbólico no que tange à geração do texto e a prática da linguagem na primeira infância que é designada maternal-feminino e o simbólico por sua vez concernente a lei da linguagem que constrói o fenotexto e, como em Lacan, confunde-se com o paternal-masculino encontrando-se na dicotomia que funde a filosofia ocidental: mãe-corpo-natureza / pai-linguagem-cultura.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria freudiana tem como eixo central o entendimento que todo comportamento humano é voltado para a busca do prazer e pela fuga da dor, o que a filosofia denomina hedonismo. A busca desse estado da alma é realizada por inúmeras formas da expressão humana, inclusive da arte e da literatura. É a respeito da literatura que se torna oportuno lembrar a visão de Ítalo Calvino de que “no universo da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo” (3). E na busca do conhecimento do inconsciente, permito-me acrescentar a expressão aparentemente superficial de Soren Kierkegaard sobre a mulher: “somente dela mesma se pode aprender como falar sobre ela. E de quantas mais aprender, tanto melhor”(4).

## NOTAS EXPLICATIVAS

As chamadas de número 1, 2, 3 e 4 não foram detalhadas no texto. Acham-se mencionadas abaixo e relacionadas nas Referências.

- 1) Artigo de Noemi Moritz Kon em Antroposmoderno.
- 2) Resenha de Mara Coelho de Souza Lago.
- 3) Tese de doutorado de Maria Josefina Sota Fuentes.
- 4) Idem.

## REFERÊNCIAS

- Barthes, Roland. **La Mort de l’auteur**. Mateia, 1968. In: Rallo, Élisabeth Ravoux. **Métodos de crítica literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Bergez, Daniel et al. **Métodos críticos para a análise literária**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Calvino, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Eagleton, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. Revisão da tradução João Azenha Jr. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.



Fuentes, M. J. Sota. **As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminismo.** 274 f. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. Disponível em: [http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde.../Fuentes\\_DO.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde.../Fuentes_DO.pdf) Acessado em 21/05/2014.

Furlaneto, Julio. **O que é uma pessoa neurótica.** In: Revista Psicologia Furlaneto. Disponível em <http://www.psicologofurlamento.com.br/.../o-que-e-uma-pessoa-neurotica> Acessado em 20/05/2014.

Kon, Noemi Moritz. **Entre a psicanálise e a arte.** Antroposmoderno. Disponível em <http://www.antroposmoderno.com/textos/Entre.shtml>. Acessado em 26/05/2014.

Lago, Mara C. de Souza. **Feminismo e psicanálise, ainda ...** In **Revista Estudos Feministas** vol. 9 no. 2. Florianópolis 2001. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200020> Acessado em 27/05/2014.

Rallo, Élisabeth Ravoux. **Métodos de crítica literária.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Stendhal. **Armance.** Presses universitaires de Lille, 1985. In Rallo, Élisabeth Ravoux. **Métodos de crítica literária.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.



## FACES DE CLARICE LISPECTOR

Pedro Thiago Santos de Souza (CNPq-LETRAS-UFAM)

### RESUMO

499

Nesse trabalho propomo-nos a comparar a configuração literária das biografias “Clarice uma vida que se conta” de Nádia Battella Gotlib e “Clarice,” de Benjamin Moser, em cujas obras os autores assumem a complexa tarefa de narrar a vida de Clarice Lispector, organizando depoimentos, documentos e outros registros de forma a criar, consciente ou inconscientemente, uma personagem passível de análise, sem que para isso busquem a veracidade dos fatos narrados. Empregamos como quadro teórico as ideias propostas por Leonor Arfuch na publicação “O espaço biográfico” no qual a autora cria, por meio de estudos da linguagem e sociológicos, um espaço para o estudo biográfico que vai dos biografias canônicas até as formas mais contemporâneas de narrar a vida. Como resultado desse estudo, verificamos que as vivências e relatos narrados nas mencionadas biografias são passíveis de análise, por meio da configuração literária, e que temas referentes à intenção do biógrafo influenciam no ato de narrar a vida do artista. Esta investigação é realizada pelo proponente desse trabalho como pesquisador de iniciação científica, executada na Universidade Federal do Amazonas e orientado pelo professor doutor Gabriel Arcanjo Santos Albuquerque.

**Palavras-Chave:** Clarice Lispector, Crítica biográfica, Literatura comparada, Benjamin Moser, Nádia Battella Gotlib.

### ABSTRACT

In this work we propose to compare the configuration of literary biographies " Clarice a life that counts" Nadya Battella Gotlib and " Clarice , " Benjamin Moser , in whose works the authors assume the complex task of narrating the life of Clarice Lispector organizing statements, documents and other records in order to create , consciously or unconsciously , one capable of analyzing character , without thereby seek the truth of the facts narrated . We employ the theoretical framework proposed ideas by Leonor Arfuch in the publication " The biographical space " in which the author creates through language studies and sociological , a space for biographical study that goes biographies of canonical even the most contemporary forms of narrating life . As a result of these studies , we found that the experiences and stories narrated in the biographies mentioned are liable to analysis by literary setting , and themes relating to the intention of the biographer influence the act of narrating the life of the artist. This research is carried out by the proponent of this work as a researcher of scientific research , performed at the Federal University of Amazonas and directed by Professor Archangel Gabriel Santos Albuquerque

*“Uma das coisas que me deixam infeliz é essa história de monstro sagrado: os outros me temem à toa, a gente termina se temendo a si própria. A verdade é que as pessoas criaram um mito em torno de mim, o que me atrapalha muito: afasta as pessoas e eu fico sozinha. Mas você sabe que sou de trato muito simples, mesmo que a alma seja complexa.” CLARICE APUD MOSER. Clarice., 2011, p532*



## INTRODUÇÃO

### 1. A Crítica Biográfica

Ainda em vida, Clarice Lispector tornou-se esse monstro sagrado o qual Olga Boreli nos traz conhecimento em publicação. Esse monstro sagrado na verdade era uma escritora que escrevia para salvar-se, como a própria nos conta em diversos depoimentos. Mas antes de escritora, era mulher, mãe, que se preocupava com as mesmas questões das mulheres de sua época, como por exemplo a vestimenta correta a ser usada, a maquiagem, as ocupações maternas, aliada às de quem precisa ao mesmo tempo cuidar da carreira de escritora premiada e com o trabalho de jornalista em um importante jornal nacional.

500

Eu sou uma mulher que sofre, como todas as pessoas do mundo, as mesmas dores e os mesmos anseios. Eu nunca pretendi assumir atitude de superintelectual. Eu nunca pretendi assumir atitude nenhuma. Levo a vida muito corriqueira. Crio meus filhos. Cuido da casa. Gosto de ver meus amigos, o resto é mito. (GOTLIB, 1995, p. 435)

São muitos os depoimentos nos quais a escritora deixa clara a sua falta de vontade e infelicidade em ser mitificada. E, após a morte, esses relatos solidificaram-se e serviram de subsídio para a fama de escritora emblemática, a esfinge, como se refere Benjamin Moser em sua publicação “Clarice,”. Esse quadro, pintado por vários biógrafos, essa Clarice Lispector de tantas faces é um bom exemplo de como o discurso biográfico pode configurar a vida do biografado de forma a fazê-lo ter várias faces conforme se demonstra neste artigo.

Leyla Perrone-Moisés, em sua publicação “A falência da crítica” disserta sobre o que seria uma crítica biográfica e o seu ponto de crise, ou seja, a sua suposta falha em uma análise de determinada obra. A autora propõe que a crítica biográfica parte do pressuposto de que a obra literária seja a transposição quase direta da vida do autor. Na obra, o autor imprimiria uma série de características suas e, para entender e analisar completamente esse material, o crítico teria que saber, antes de tudo, sobre a vida do escritor. No caso de Clarice Lispector, para a crítica biográfica analisar uma de suas obras, teria que investigar antes uma de suas várias biografias escritas, pressupondo que os fatos narrados naquelas linhas fossem verdadeiros, que as características atribuídas a ela fossem realmente as suas, que todos os relatos de pessoas, mesmo muitas vezes



tendo pouco contato com ela, fossem igualmente verdadeiros. A partir desse material, um crítico biográfico poderia fazer uma análise da obra literária da autora, associando fatos narrados nas obras literárias aos fatos conhecidos de sua vida.

E de fato, existem muitos elementos que poderiam fazer parte de uma análise como essa, como o fato de Lispector gostar de ir ao Jardim Botânico no Rio de Janeiro, e muitos de seus contos narrarem mulheres que vão a esse lugar e têm as famosas epifanias dos textos clariceanos. Ou ainda a semelhança do conto “O crime do professor de matemática” presente no livro “Laços de família” e o fato de ela ter tido um cachorro que precisou abandonar, assim como o professor de matemática abandonou seu companheiro. Ambos, o professor e Clarice, consideram o ato de abandonar esse cão um crime devido ao amor recebido incondicionalmente. Ou ainda a semelhança do nome de um rapaz que a autora conheceu em uma de suas viagens e que se apaixonou por ela com o nome de suas personagens de “Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres”, ambos chamados Ulisses.

Há sem dúvida em algumas de suas obras muitas semelhanças aos fatos narrados nas biografias publicadas sobre ela. Porém Perrone-Moysés declara qual seria o equívoco em uma análise como essa, na qual a causa do narrado literário estaria situada na vida do autor. O erro fundamental dessa crítica seria a identificação do poeta ou narrador com a pessoa do autor. Ao considerar a obra como uma imagem fiel do escritor enquanto homem, o crítico confundiria o nível literário e referencial da obra, esquecendo que na linguagem da literatura há um afastamento entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. Falando ainda do erro dessa crítica, Moysés traz a citação de Barthes de que “narrador e personagens são seres de papel”.

Dessa forma, uma análise como a proposta pela antiga crítica biográfica seria pouco eficiente do ponto de vista da crítica literária, porque reduz a complexa relação entre vivência e literatura, parecendo ser o autor, o indivíduo que transpõe de forma figurada os acontecimentos da vida para a obra, negando a competência do autor de criar, por meio de diversos mecanismos de escrita, realidades literárias que não tenham necessariamente feito parte do que já foi vivido.

Compreender autor e narrador, ou seja, sujeito da enunciação com o sujeito do enunciado consiste em um erro quando se pretende analisar a narrativa. Segundo Salvatore D’Onofrio, narrativa é todo discurso que é construído a partir de personagens



cujas vidas são entrelaçadas em um determinado tempo e espaço, sendo essa narrativa imaginária apresentada como real.

O narrador, dessa forma, é um personagem ficcional criado para contar os eventos de uma narrativa, enquanto o autor seria a figura real e histórica. Confundir narrador e autor é firmar que, por exemplo, uma personagem necessariamente partilhe com o seu autor as mesmas ideologias. Ainda sobre o plano do discurso, Salvatore D'Onofrio discorre sobre uma estrutura mínima para a comunicação humana: emissor, mensagem e receptor.

Estando esses três elementos relacionados dentro e fora da obra, fica clara a relação que Perrone-Moysés apresenta como o erro da crítica biográfica que busca desvendar a obra literária por meio da biografia do autor. Afinal o autor, pertencendo ao campo da enunciação, não poderia ser avaliado pelo narrador que está correlacionado ao campo do enunciado, estando o primeiro externo à obra, e o segundo em outra instância, localizada dentro do discurso literário, narrador e personagem sendo seres de papel.

Levando essas considerações para o campo da crítica biográfica, pode-se notar a relação entre quem escreve as biografias e o biografado. Por muito tempo a crítica não atentou ao fato de o biógrafo estar ligada à figura do autor, externo à obra, bem como ao fato de que o eu que fala nas biografias é um narrador, um ser de papel que se coloca dentro da obra, sendo, conseqüentemente, um personagem fictício, mesmo que ele se identifique com os fatos biográficos. D'Onofrio discorre claramente sobre essa relação citando Barthes.

Mesmo nos casos-limite do uso da própria vida para fins artísticos, num poema ou num romance escrito em primeira pessoa e com a utilização de dados biográficos da pessoa do autor, quem nos dirige a palavra só pode ser uma entidade ficcional (D'Onofrio, 2007, p. 47)

## **2. FACES DE CLARICE**

Logo, no caso das biografias examinadas, Nádya Battella Gotlib e Benjamin Moser, ao narrarem a vida de Clarice Lispector, passam a ser essas entidades ficcionais que contam a vida de outras pessoas com base em relatos biográficos que são a base para uma narrativa ficcional. Ficcional no sentido de ser criada e organizada com um começo, meio e fim.

Outros são os fatores que apontam para as biografias como obras que estão no ponto de tensão entre o ficcional e o real. Por exemplo, o tempo do narrador e o tempo



dos fatos narrados. O biógrafo, a partir da entidade ficcional, cria uma disposição do tempo muito diferente da encontrada na “realidade”. Para D’Onofrio, esse narrador pressuposto está presente no texto biográfico sem fazer referência explícita ao narrador e ao destinatário com o objetivo de uma transmissão do fato, de forma onisciente. Essa entidade ficcional cria e transforma os fatos biográficos de acordo com a vontade.

Clarice boa, Clarice má, Clarice bela, Clarice “monstro sagrado”. Essas são as faces de Clarice, esculpidas e transformadas por meio de um narrador que se pretende neutro, mas que já no ato de narrar perde essa imparcialidade e caracteriza a personagem, transformando-a em um ser híbrido formado ao mesmo tempo pelo factual e pelas abstrações mentais.

A biografia, dessa forma, passa a ser a mensagem; o autor, o emissor e o leitor, o destinatário, estando estes fora da obra literária, mas fazendo parte de uma análise biográfica que agora não pretende mais examinar os fatos narrados nas linhas biográficas para desvendar as obras do autor, ou saber se o que está sendo narrado é verdadeiro ou falso. E passando a ser a biografia uma mensagem de um emissor para um receptor, essa narração passa a ter uma intencionalidade Afinal, como alguns estudiosos de linguística apontam, ninguém fala por acaso, somente para contar algo. A mensagem, mesmo que não tenha claramente esse objetivo, busca exercer influência em quem a recebe.

Ainda um outro aspecto da obra biográfica deve ser observado. O fato de muitas das obras, e esse é o caso de “Clarice uma vida que se conta” e “Clarice,” serem construídas muitas vezes tendo como base narrações autobiográficas. Nessas duas biografias usam-se relatos da própria Clarice Lispector, que fala sobre sua vida para amigos e em publicações, como é o exemplo das crônicas publicadas entre os anos 1964 à 1973.

Os relatos autobiográficos passam também a assumir o mesmo sentido que as biografias. O narrador é uma entidade ficcional criada para contar a vida que ele próprio reorganiza e edita pela vontade própria, muitas vezes chegando ao limite do verossímil. Mas nesse caso, o relato assume um outro aspecto estudado por Lejeune, o de um pacto biográfico.

Leonor Arfuch apresenta esse conceito diante da impossibilidade de verificação factual do enunciador das autobiografias. Ao narrar a própria vida, Clarice Lispector, e qualquer outra pessoa contando suas vivências, passa a fazer uma retrospectiva da própria existência, montando uma configuração do factual de si mesmo, e diante da impossibilidade do ser de resgatar o passado, ele passa a criar, muitas vezes





inconscientemente, um personagem através de um narrador, que pode ser confundido com a figura do autor, pelo fato de esse relato estar ancorado pelo próprio nome de quem conta. E mais uma vez defronta-se com a proposta do pacto biográfico estabelecido entre o autor e o leitor, o que tira do autor a responsabilidade de contar totalmente a verdade em seus relatos. O leitor também passa a assumir a responsabilidade pela leitura.

É diante da manifesta impossibilidade de ancoragem factual, “verificável”, do enunciador, que Lejeune, consciente de enfrentar um dilema filosófico que atravessa a história do autobiográfico, propõe a ideia do pacto autobiográfico entre autor e leitor, desligando assim crença e verdade: ‘Pacto (contrato) de identidade selado pelo nome próprio’. (ARFUCH, 2010, p. 53)

Diante dessa afirmação, pode-se dizer que Clarice Lispector, cria em suas crônicas e relatos de vida uma personagem que se baseia nesse pacto entre ela enquanto pessoa e os seus leitores. Porém esses relatos não são obrigatoriamente verdadeiros quanto à realidade factual, mas ainda assim precisam manter o contrato para que a mensagem tenha o efeito objetivado por quem o faz.

Deve-se pensar na relação do narrador, mensagem e receptor, intrínseca à obra biográfica enquanto literatura. Mas para que a biografia tenha o efeito desejado, o de relato da vida, joga-se com a figura do narrador e autor, tornando difusa essa relação entre os elementos intrínsecos e extrínsecos à obra. O narrador passa então a assumir uma relação com o nível referencial, mesmo estando esse ligado ao campo literário.

No caso de Clarice Lispector, uma das principais formas de autobiografias apresentadas nas biografias que constituem o corpus dessa pesquisa são as crônicas. Para uma análise desse material, devemos levar em consideração algumas questões que permeiam a criação dessas composições literárias.

A primeira seria o fato de Clarice Lispector afirmar abertamente que escrevia para o jornal por necessidades financeiras. Esse nunca foi o campo de atuação da escritora Clarice, mas diante da necessidade ela passou a escrever. E ao analisar esse fato, uma outra questão ganha relevância nessa análise. Qual o objetivo de Clarice com essas crônicas? Analisando as publicações jornalístico-literárias da escritora, aparecem com alguma frequência os assuntos e respostas direcionadas aos admiradores do seu trabalho, ou o esclarecimento de alguns fatos cotidianos e ainda memórias. Tudo isso



encoberto pelo tratamento poético característico da escritora, muitas vezes em discurso livre e fugindo do que é considerado uma boa crônica.

A forma como Gotlib e Moser trabalham esse material são diversas. Gotlib organiza a biografia de Clarice Lispector por meio de um sumário simples e conciso, o qual se subdivide em algumas outras categorias. A que trata das crônicas é simplesmente denominada de “Sete anos de JB”, no qual a biógrafa disserta sobre algumas crônicas correlacionadas à vida de Clarice.

Entre tantas outras possíveis classificações, os textos publicados no JB, ainda que republicações de outros textos, tal como lá se apresentam, podem ser considerados um extenso “diário de Clarice Lispector, que durou sete anos. Aí estão os afazeres domésticos e literários, como romancista, contista e cronista” (GOTLIB, 1995, p. 376)

Dessa forma Gotlib apresenta um retrato simples de Clarice e classifica esse material com um diário da autora, reforçando o pacto autobiográfico, tratado por Lejeune, que fortalece o discurso biográfico. Essa forma de apresentar o conteúdo torna o olhar do leitor difuso para com os elementos narrador e autor, mesmo que Gotlib fale sobre a republicação de textos, sendo esses literários e não biográficos.

O pacto autobiográfico é mantido mesmo que de forma indireta. Quando o biógrafo cita essa fonte como autobiográfica, ou diário, está fortalecendo o bio da narrativa criada e configurada por ele próprio, sem que sua mensagem chegue ao leitor como mera especulação da vida alheia. A crença de estar lendo a própria vivência permanece.

Moser também divide “Clarice,” em capítulos, mas, diferentemente de Gotlib, os seus títulos são emblemáticos e alguns não demonstram claramente do tratam. É quase um convite para que o leitor abra a biografia e descubra uma nova face de Clarice Lispector que é ao mesmo tempo “Um áspero cacto”, “A bruxa” e o “Monstro sagrado”.

Mantendo o caso das crônicas como relatos autobiográficos, Moser escreve sobre “A descoberta do mundo, a reunião póstuma das colunas, é o que Clarice deixou de mais parecido com uma autobiografia” (MOSER, 2011, p. 488). Em seguida, o biógrafo mostra mais uma face de Clarice Lispector.

Se a Senhor apresentou Clarice aos literários, o JB a levava à classe média, semana após semana, e seu trabalho como colunista lhe trouxe uma fama que ela nunca conhecera. [...] ‘Escrevi nove livros que fizeram muitas pessoas me amar de longe’, escreveu Clarice acerca de sua recém-conquista popularidade. ‘Mas ser cronista tem um mistério que não entendo. [...] Sinto-me tão perto de quem lê. (MOSER, 2011, p. 488)

Uma Clarice Lispector que ama os seus admiradores e mesmo assim é excêntrica e misteriosa. Em um momento a esfinge e depois a que se abre e conversa com os seus leitores em uma coluna de jornal.

Quanto do que a própria Clarice escrevia de si é ficção? Arfuch, por meio do posicionamento teórico de Mikhail Bakhtin, afirma que narrar a própria vida se transforma em um paradoxo, que o autor e personagem, nem mesmo nos relatos autobiográficos conseguem uma identidade plena. Dois fatores são assinalados pela autora, o primeiro é o estranhamento entre o enunciador que conta a própria história com o estranhamento de estar narrando algo do passado que não pode ser recuperado pela memória em sua totalidade. Esse estranhamento coloca o problema da temporalidade nesses relatos onde há o desacordo entre enunciação e história.

Tratar-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do biógrafo - um outro ou “um outro eu”. (ARFUCH, 2012, p. 55)

Logo, ao observar a vida de Clarice Lispector, através das biografias e relatos alheios articulados pela figura do biógrafo, não se estará observando diretamente a trajetória da escritora de *A paixão segundo G.H.*, e sim uma complexa configuração literária que articula história e narração em um material ao mesmo tempo referencial e literária. Referencial porque se baseia em documentos oficiais, relatos comprovados de pessoas conhecidas e o próprio nome Clarice que assina algumas das declarações; literária, porque esse material é trabalhado por um autor que decide de qual forma, dentre inúmeras, vai contar os fatos mais relevantes da vida da figura real, transformando-a em um personagem e transformando a própria voz do biógrafo na de um narrador.

E é sobre esse conteúdo enunciativo híbrido que a crítica biográfica trabalha. Não há mais o interesse central em desvendar a vida do autor, no caso, Clarice Lispector, através da vida. Obviamente, podemos entender melhor a configuração literária de alguns de seus textos quando se compreende que a autora teve contato com determinado tipo de obra e lia alguns pensadores. Porém esses detalhes são muito mais um olhar curioso do que propriamente o trabalho da crítica biográfica.

É por meio desses postulados, relativamente novos, que podemos afirmar serem tanto a biografia escrita por Benjamin Moser quanto a escrita por Nádia Battella Gotlib



produto de um conceito apresentado por Bakhtin e de um dos principais conceitos para a formulação do espaço biográfico apresentado por Leonor Arfuch, o de um valor biográfico.

A esse respeito Arfuch escreve que, para Bakhtin, o processo que conduz ao valor biográfico seria o que se dá através do olhar do biógrafo, que passa a ter para com o biografado uma relação de outro. E é a partir desse lugar que há um processo de identificação e conseqüentemente a valoração da vida alheia. Por meio desse valor biográfico os biógrafos organizam a vida alheia em uma narração, além de ordenar a própria vida.

Um valor biográfico não só pode organizar uma narração sobre a vida do outro, mas também ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida” (Bakhtin apud Arfuch, 2012, p. 55)

Eis o motivo pelo qual as biografias de Clarice Lispector continuam a ser diferentes, mesmo depois de sucessivas publicações contando uma única vivência. A análise comparativa da obra de Benjamin Moser e Nádía Battella Gotlib não precisa se transformar em uma investigação para saber quais das biografias consegue fazer mais referência ao factual. A preocupação da crítica biográfica, agora, é saber como os autores configuram as vivências de Lispector e quais fatores implicam na formação de uma personagem tal qual a dos romances só que com a diferença de ser ancorada ao factual com o nome “Clarice Lispector”.

Quando deixaram a terra natal, sabiam do que estavam querendo fugir. A Rússia estava sob o impacto da Primeira Grande Guerra, que entre tantas transformações, levou a Ucrânia, temporariamente, para o subjugo da Alemanha. E sofria também as conseqüências da Revolução de 1917, que com a vitória dos bolcheviques, inaugurava o primeiro governo comunista na Europa (GOTLIB, 1995, p.62)

De fato, desde o início da vida, Clarice Lispector, atravessa alguns fatos históricos importante, sendo alguns deles terríveis guerras e protestos. Esses fatos são narrados em ambas as biografias, porém o trabalho feito sobre eles é em grande parte diferente um do outro. Acima, lê-se o trecho em que Gotlib fala sobre a partida da família Lispector do seu país de origem para o Brasil. A narração dos fatos é feita sem grande apelo sentimental, mesmo que o próprio conteúdo factual seja suficiente para causar no leitor o sentimento de compadecimento diante de tantos intempéries.



Quando, em agosto, estourou a guerra mundial, as rotas normais de migração- por via terrestre da Rússia, via Europa Central, e dos portos de Hamburgo ou da Holanda para as Américas- fecharam-se para os judeus do Leste. Centenas de milhares estavam sendo massacrados no front [...] E, assim como no Oeste, milhares de pessoas foram trucidadas em prol da conquista de uns quilômetros. Não demorou para que esses absurdos degenerassem em matança. Uma onda de *pogroms* varreu o Território de Assentamento. (MOSER, 2011, p. 44)

Sobre os *pogroms*, Moser traz o relato de um sobrevivente que conta como acontecia essa tortura. Consistia em um “bando” que invadia a cidade e espalhava-se pelas ruas, invadindo a casa dos judeus e matando, sem distinção de sexo ou idade. Os judeus tentavam salvar a própria vida, abandonando a casa. O bando procurava tudo o que havia de valor e destruíam aquilo que não tinha “importância”. A diferença entre o tratamento dado pelo bando aos homens em relação às mulheres é que estas eram estupradas antes de serem mortas.

Nesse contexto Benjamin Moser constrói sua narração da vida de Clarice. Intercalando relatos de sobreviventes e descrições dos lugares, no passado e no presente, o autor narra a vinda da família Lispector para o país. Nesse momento da narrativa, revela algo de grande impacto para o leitor, o fato de supostamente a mãe de Clarice Lispector ter sido estuprada durante um desses *pogroms*, e de que o nascimento da filha ser uma tentativa de salvação, baseada na crença antiga de que uma gravidez pode curar a mãe de suas enfermidades.

Há grande diferença desse mesmo acontecimento, as circunstâncias do nascimento de Clarice, na narração dos dois autores. No texto de Gotlib há uma procura pela imparcialidade, enquanto na narrativa de Moser os dados são coletados de um romance biográfico escrito pela irmã de Clarice para levar ao leitor a sofrida trajetória de todos os membros da família Lispector, e como o fato de Clarice não ter, de certa forma, salvado sua mãe, refletiu de diversas formas na vida e literatura. De fato, aparece em alguns relatos de Clarice o fato de ela não ter salvado a mãe, o que torna ainda mais consistente, aos olhos dos leitores, a narrativa de Moser.

Pela configuração das narrativas, podemos afirmar haver, como propõe Arfuch, uma diferença entre os valores biográficos trabalhados nas publicações. Os autores identificam-se de forma diferente com a pessoa Clarice Lispector e conseqüentemente há uma valoração biográfica diferente para ambas as narrativas. Arfuch apresenta uma



dicotomia para o conceito de Mikhail Bakhtin, dividindo o já mencionado valor biográfico em dois tipos: o valor heroico e o valor cotidiano, sendo o primeiro ligado a um sentido de transcendência, procura da glória da vida narrada, enquanto o segundo está ligado também à admiração mas de forma que esse sentimento conduza a uma compreensão do material factual.

Os diferentes valores biográficos ordenam a narrativa biográfica de forma que a partir deles o autor configura a vivência do biografado. Também esses valores, comprovam que não há um modo de narrar a vida de forma imparcial, meramente descrevendo o que de fato aconteceu na vida do biografado.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS.**

As biografias “Clarice uma vida que se conta” e “Clarice” poderiam ser classificadas dentro de valores diferentes. Gotlib narra a vida de Clarice sem muito apelo à figura que passou por diversas intempéries, dando ênfase nos fatos comprovados por documentos e em uma análise sutil de todas as obras publicadas por Clarice, mantendo um laço entre o literário e o vivencial, podendo dessa forma ser classificada como possuidora de valor cotidiano, pois busca a compreensão.

Enquanto que no livro “Clarice”, Moser intercala a narrativa da vida de Clarice com fatos históricos marcantes, correlaciona-os de forma a criar no leitor a impressão de que a própria Clarice estava presente nesses momentos e sobreviveu a eles como faria uma heroína que consegue transpor seus diversos conflitos, mesmo que, no caso da escritora, não transponha o maior deles, seus mistérios. Logo, a biografia poderia ser classificada como possuidora de valor heroico.

Concluimos que as tantas faces de Clarice narradas nas biografias são passíveis de análise não pela comprovação do factual, mas sim pela configuração literária dessa personagem que se transforma dentro das narrativas. Carlos Drummond de Andrade escreveu sobre a autora: “Clarice veio de um mistério,/ partiu para outro./ Ficamos sem saber a/ essência do mistério./ Ou o mistério não era essencial,/ era Clarice viajando nele.”. Clarice realmente partiu de um mistério para outro. Ao chegar no final da vida, a autora do emblemático *A paixão segundo G.H* passou a ser confundida com suas narrativas que eram classificadas como herméticas. Porém o mistério a que se refere



Drummond, parece ser imanente à própria existência humana, que quando analisada, passa a mostrar que todos somos G.H. em uma trajetória de paradoxos, sendo a vida inenarrável e ao mesmo tempo, contável de milhões de formas diferentes.

## **REFERÊNCIAS**

GOTLIB, Nádia Battella. Clarice Uma vida que se conta. São Paulo: Editora Ática S/A, 1995.

MOSER, Benjamin. Clarice,. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A falência da crítica. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1973.

Arfuch, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

D’Onofrio, Salvatore. Forma e sentido do texto literário. São Paulo: Ática, 2007.



## O SENTIDO DO SAGRADO EM *LIÇÃO DE ALICE*, DE ASTRID CABRAL

Pollyanna Furtado Lima (PPGL-UFAM)

511

### RESUMO

*Lição de Alice* (1986), de Astrid Cabral, contém poemas de 1980 a 1983. Este estudo ressalta a expressividade poética da obra, com base em Octavio Paz, relacionando forma poética com experiência do sagrado. De acordo com esta proposta, recursos da linguagem literária representam a atualização do sagrado. Cabral ainda estabelece diálogo com *Aventuras de Alice no país das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, cujos temas são retomados pela autora, mas assumindo características próprias. Foram selecionados poemas com imagens da boca (ora como meio de expressão, ora como instinto de sobrevivência) e das lágrimas, símbolos da busca ambivalente pela transcendência.

**Palavras-Chave:** Literatura contemporânea, Poesia brasileira, Astrid Cabral.

### ABSTRACT

*Alice's Lesson* (1986) by Astrid Cabral comprises poems from 1980 to 1983. This study pinpoints the work's poetic expressivity based on Octavio Paz as they relate poetic form with the experience of the sacred. In line with such a proposal, literary language resources represent the reification of the sacred. Cabral establishes dialog with *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) by Lewis Carroll, whose themes are taken up by the author, but assuming specific characteristics. Poems with image of the mouth have been selected (either as a channel of expression or as an instinct of survival) and of tears, symbols of the ambivalent search for transcendence.

**Keywords:** Contemporary literature, Brazilian poetry, Astrid Cabral

### INTRODUÇÃO

Neste estudo, pretende-se analisar os elementos simbólicos da linguagem em *Lição de Alice*, de Astrid Cabral, como forma de construção do sentido do sagrado na poesia, bem como considerar o diálogo entre poemas da autora e *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. Para tanto, discutir-se-á as noções de sagrado e de transcendência ancoradas em Octavio Paz no ensaio *O arco e a lira* (1982), especialmente nos capítulos *A outra margem* e *A revelação poética*. Antes, cabe apresentar brevemente a biografia da autora, representante do gênero poético no Amazonas, que mantém, desde os anos 50, uma refinada atividade intelectual.

Nascida em Manaus em 1936, Astrid Cabral mudou-se, na década de 50, para o Rio de Janeiro, onde cursou Letras, na Universidade do Brasil. Foi professora da





Universidade de Brasília, mas, durante o golpe militar de 64, interrompeu a atividade docente. Com a lei da anistia, foi reintegrada em 1988. Realizou traduções e trabalhou como oficial de chancelaria do Ministério das Relações Exteriores, servindo à Embaixada no Líbano e no Consulado em Chicago entre as décadas de 70 e 90.

Viúva do poeta Afonso Felix de Sousa e mãe de cinco filhos, publicou o primeiro livro de poemas *Ponto de cruz*, em 1979. Seguiram-se *Terna-viagem*, 1981; *Visgo da terra*, 1986; *Lição de Alice*, no mesmo ano; *Rês desgarrada*, 1994, *Intramuros*, 1998 e *Palavra na Berlinda*, 2011. Além de poemas, escreveu contos e literatura infantil. Ganhou prêmios literários e recebeu comentários de críticos de renome nacional. De Fausto Cunha: “num país em que as mulheres estão produzindo excelente poesia, Astrid consegue destacar-se como uma das mais poderosas revelações destes últimos anos, por sua fala pessoal e sua temática às vezes crua e irônica” (CUNHA apud RODRIGUES, 2011, p. 192). Antonio Olinto afirmou: “Em Astrid Cabral, o verso flui e fere. Não conheço outro poeta brasileiro de nosso tempo que nos fira tão profundamente e nos arranque de dentro de nós mesmos com a força de suas palavras.” (OLINTO apud CABRAL, 2008). Mesmo reconhecendo a tonalidade irônica da lírica de Astrid, decidi trilhar um caminho diferente, sem, contudo, desconsiderar as opiniões da crítica consagrada.

Como ponto de partida, elegi as noções de sagrado e de transcendência, por meio das quais a fragilidade humana se revela, tema central em *Lição de Alice* e que pode ser deduzido em *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, autor lido pela poeta no original. Cabe salientar que os conceitos de profano, de sagrado e de transcendência apreendidos neste estudo se restringem a suas representações nas imagens poéticas e seus significados no domínio literário. Uma discussão teórica, incluindo debates sobre seus sentidos filosófico e teológico, foge do âmbito deste trabalho.

## **POESIA E A EXPERIÊNCIA DO SAGRADO**

Nos capítulos *A outra margem* e *Revelação Poética* do ensaio *O arco e a lira*, Octavio Paz aproxima experiência poética com o sagrado. Essa aproximação se dá primeiramente porque a poesia e sagrado são modos de participação no mundo. Segundo porque há no homem um anseio por mudança, inclusive da própria natureza



humana. Tal mudança pode partir tanto da experiência religiosa quanto da experiência poética, por meio das quais a revelação e o encontro com a “outridade” se manifestam.

Paz afirma que a poesia moderna é como a criação de um novo sentido do sagrado e que seria insuficiente uma descrição da experiência divina como algo fora de nós. Além disso, segundo ele, não deixamos de nos fascinar pelo mundo do divino, pois há no homem moderno uma nostalgia de um estado anterior de unidade perdida. Essa nostalgia se explica pelo fato de que as sociedades modernas, através do pensamento racionalista, depreciam a outra forma de relação do homem com o mundo, que se expressa pelo cultivo da subjetividade, o pensamento mágico e a imaginação. Como reflexo disso, há um crescente interesse pelos mitos, instituições mágicas e religiosas ou pela psicologia do inconsciente, pelas artes primitivas e tradições ocultas. Tal busca se justifica porque o cultivo do pensamento mágico não são formas de pensamentos ultrapassados, mas sim uma possibilidade atual do homem, sem a qual ele perde o sentido da vida.

Há no homem, além de necessidade de comunhão, um anseio pela mudança. Conforme observa Paz, os sociólogos dividem o mundo em dois opostos: o sagrado e o profano. Para que o homem possa alcançar o sagrado, isto é, transcender, precisa renunciar sua natureza humana. Essa transformação é ilustrada pela imagem do salto no vazio de Kierkegaard ou ainda pelo que os budistas chamam de a outra margem alcançada. Nesta margem, temos a vida objetiva, o profano com o seu ciclo de viver e morrer: a temporalidade. Na outra margem, temos o mundo do sagrado, onde não há morte nem vida: a eternidade. A mudança de natureza ocorre a nível simbólico, através dos ritos e cerimônias.

Como foi mencionado, o salto mortal subentende uma mudança de natureza, um morrer e um renascer. Essas experiências extremas põem os homens frente a frente com o sobrenatural. Para que o homem possa ascender à natureza divina, existem os ritos de passagem, as cerimônias, o sacramento que são formas de preparação para essa outra possibilidade de existência. Algo semelhante acontece na poesia e na experiência amorosa que são formas de revelação da *outridade*. Nós nos sentimos sós porque na verdade somos dois, uma parte de nós está perdida. A falta desse Outro nos impulsiona tanto na busca amorosa quanto na busca pela transcendência, autêntica fontes de angústia entre os homens.



Poesia e religião são formas de revelação de si mesmo, da exteriorização do ser interior e do secreto. A revelação, como dom exterior, transforma-se num abrir-se do homem para si mesmo. Perante a poesia, somos seres em busca do que é capaz de nos revelar o que realmente somos assim como perante o ser amado, somos seres solitários e desejanter, na busca do outro que somos nós. O ato pelo qual o homem se funda e se revela a si mesmo é a poesia. O poeta cria o ser e o homem é carência de ser, contudo é também conquista de ser, portanto, possibilidade. Por meio da consagração, o homem eleva-se ao sagrado, ao ser total.

Após a síntese dos capítulos *A outra margem* e *A revelação poética*, a reflexão sobre os conceitos de sagrado e transcendência ganharam o amparo luminoso de Octavio Paz, o que favorece uma leitura esclarecedora dos poemas de Astrid Cabral. Na próxima seção, as notas sobre o diálogo da poeta com *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll.

#### **ALICE DE CARROLL E DE CABRAL**

Alice da obra de Lewis Carroll é uma criança que adormece na companhia da irmã, num campo aberto. Ao acordar, ela se depara com um mundo regido por leis desconhecidas. Primeiro segue um coelho falante até uma toca e, ao segui-lo, cai no abismo. No intervalo entre a entrada e a queda, busca entender o que se passa ao seu redor.

A queda de Alice marca uma passagem para outro mundo, o país das maravilhas. Essa passagem corresponde, a nível simbólico, uma transição na vida de Alice, o que certamente irá despertá-la para outra realidade. “Devo estar chegando ao centro da Terra. Deixe-me ver: isso seria a uns seis mil e quinhentos quilômetros de profundidade acho...” (CARROLL, 2009, p. 15)

Dentro da toca do coelho, ela vê um salão, cujo corredor está cheio de portas fechadas. Há uma chave sobre uma mesa, porém só pode abrir uma pequena passagem que dá acesso a um jardim maravilhoso. Querendo atravessá-la, Alice se frustra, pois a abertura é muito estreita. Sobre uma mesa de vidro, encontra uma garrafa de refresco. Após ingerir a bebida, ela sofre o efeito inesperado, encolhe até ficar no tamanho da abertura da porta. Para sua profunda decepção, encontra-a novamente fechada e a chave fora de seu alcance.



Depois de chorar por algum tempo, ela encontra um bolo e, ao comê-lo, cresce vertiginosamente. Então consegue novamente abrir a porta, porém não pode transpô-la. Tomada pelo desespero, chora até formar um grande lago. Diz para si própria: “Vamos, não adianta nada chorar assim! (...) eu a aconselho a parar já!” (CARROLL, 2009, p. 21). Em síntese, a aventura de Alice, desde o distanciamento da irmã mais velha (o mundo racional e conhecido) à lagoa de lágrimas (o absurdo e o desconhecido), apresenta um esquema semelhante ao drama existencial humano, espécie de fórmula das narrativas mágicas e religiosas oriundas de diferentes culturas que tem como motivo comum a transformação de morte em vida eterna, como os contos narrados nas cerimônias primitivas de iniciação ou os Koans, do zen-budismo (JUNG, 2008, p. 92-93). A criança sai do meio familiar e se depara com um mundo estranho, fascinante e hostil. Diante do ciclo de nascer, crescer e morrer, só a possibilidade de transcendência, como forma de ruptura com a linearidade do mundo objetivo, pode libertá-lo.

Sobre a natureza dos símbolos míticos, Joseph. L. Henderson descreve os que fazem parte das tradições sagradas mais antigas e que está também ligado aos períodos de transição da vida humana. Ele afirma que há certos tipos de símbolos que estão ligados à libertação do homem – ou à sua transcendência – de formas de vida restritiva, no curso da sua progressão para um estágio superior da sua evolução. Com base nos estudos de Jung sobre a “função transcendente da psique”, Henderson chama-os de “símbolos de transcendência” por representar a luta do homem para alcançar o seu objetivo.

Assim, a trajetória de Alice, desde o encontro com o coelho às tentativas frustradas para entrar no jardim maravilhoso, nos conduz a leitura das angústias humanas frente à busca pela transcendência. Alice passa por um processo de transição que envolve, simbolicamente, os ciclos de sofrimento, morte e renascimento, elementos arquetípicos presente em todas as transições de vida humana que tem como meta o amadurecimento ou evolução do iniciado. O sofrimento, a morte e o renascimento também se manifestam por meio de imagens poéticas nos textos de *Lição de Alice*, como veremos na seção seguinte.



## **BOCA E LÁGRIMAS: A BUSCA PELA *OUTRA MARGEM* EM POEMAS DE *LIÇÃO DE ALICE***

Os poemas escolhidos apresentam como elementos comuns entre si a imagem de lágrimas e de boca. A poeta situa as grandes angústias do ser humano como parte do cotidiano, isto é, da vida objetiva, mas que possui raízes profundas em sua intuição do sagrado.

516

### LIÇÃO DE ALICE

No vale de lágrimas  
A lição de Alice:  
Não se deixar afogar.  
Nadar na preamar  
da própria dor. (1986, p. 16)

Esse poema constitui o núcleo temático, a partir do qual inúmeros temas se desdobram. A imagem extraída de *Alice no país das maravilhas*, aludida na epígrafe do livro trata do drama existencial. Na história, a personagem de Lewis Carroll reflete sobre sua delicada condição. “Parece que vou ser castigada por isso agora, afogando-me nas minhas próprias lágrimas!” (CARROLL, 2009, p. 28) diz Alice ao se deparar com o volume de lágrimas acumulado durante uma experiência frustrante. Dessa imagem, Astrid Cabral extrai o que seria a *Lição de Alice*: “Não se deixar afogar.” Vários elementos contribuem para a suposição de que a poeta se valeu do drama de Alice como ponto de partida para a construção de seus poemas. Porém o que interessa é saber como o drama de Alice, de Carroll, torna-se também o drama da poeta e do ser humano e ainda como Alice de Cabral transcende sua própria condição. Octavio Paz diz “que o salto mortal nos põe diante do sobrenatural. E que as dúvidas de Alice (de Carroll) não são muito diversas das dúvidas dos místicos e poetas.” (1982, p.155) O ser humano é como uma criança órfã que no extremo sofrimento, depara-se com a mais terrível das verdades: a fragilidade do ser. Verdade que tanto pode impulsioná-lo à transcendência quanto à antecipação do próprio fim, como no ambivalente salto mortal que pode conduzir a morte ou ao pleno ser.

“Aderir ao mundo objetivo é aderir ao ciclo de viver e do morrer, que são ondas que se levantam no mar; [...] esta margem [...] (PAZ, 1982, p. 147) “O sagrado é a ‘outra margem’, subentende uma mudança de natureza – é um morrer e um nascer – A outra margem está em nós mesmos.” (PAZ, 1982, p. 147). Assim, o drama de Alice é um vir a ser



na tênue fronteira entre a autoaniquilação e a ascensão ao divino. Ao nadar na preamar da própria dor, Alice transcende a condição humana, alcança a outra margem.

Destaco nesse poema a concisão que condensa e antecipa temas presentes na obra como um todo. Considerando a mensagem da epígrafe: o ser, diante das adversidades, é tomado pela dor e, nesses casos, não há saída, porque o desamparo nos revela a nossa própria fragilidade. Somente a superação da condição humana, traduzida na imagem do ser que nada na preamar da própria dor, pode libertá-lo. Síntese de uma saída incrível, que sinaliza a ascensão ao divino.

Destaco ainda a habilidade com que a autora utiliza os recursos da linguagem. Em uma composição densa de recursos e imagens poéticas, a autora explora a musicalidade das palavras e as combinações semânticas. No título *Lição de Alice*, o nome Alice, do grego *a verdadeira*, se junta ao substantivo comum lição, intensificando o sentido dos vocábulos. A heroína de Lewis Carroll, em suas peripécias, apreendeu o que seria uma lição de vida que, por sua vez, pode ser apreendida pelo leitor, de forma intuitiva, como uma verdade íntima. Essa intuição se abre por meio dos poderes sugestivos da linguagem, como forma de revelação poética.

Quanto à imagem de Lewis Carroll *the pool of tears* ou piscina de lágrimas, traduzido como *lagoa de lágrimas* (trad. Maria Borges), em *Lição de Alice*, aparece como vale de lágrimas, imagem mais forte para os leitores de língua portuguesa. Seja na piscina, seja na lagoa, as águas estão paradas. No vale, embora as águas estejam estagnadas, descendem de água corrente, por margear rios e movem-se em determinados ciclos temporais. Isso dá um tom pessoal aos versos.

#### BOCA

Boca  
livre trânsito  
de vocábulos e aves  
fruições e frutos.  
Boca  
sede de gozo e poder  
pombos lhe pousam  
entre os dentes ávidos  
pêssegos se imolam  
cindindo-lhe os lábios.  
Boca  
sítio de martírio  
se a contragosto



de fome se fecha  
ou em pânico se cala  
atrás de uma mordação. (1986, p. 17)

O poema *Boca* se desenvolve numa estrutura de repetições e, cada uma das três vezes em que aparece “Boca”, segue-se uma sequência de versos como conceituação do termo. A primeira associada ao poder de expressão, o que trata da dimensão das possibilidades de se comunicar e do prazer que advém desse ato. “Boca/livre trânsito/ de vocábulos e aves/fruições e frutos”. As aliterações em [v] e [f] dão expressividade aos versos, lembrando-nos que o homem se compraz com a linguagem e a melhor realização disso se encontra na arte, em que o ser se vê livre e mais próximo de sua natureza íntima.

518

[...] da palavra e da coisa, do nome e do nomeado, exige prévia reconciliação do homem consigo mesmo e com o mundo. Enquanto não se opera essa mudança, o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original. (PAZ, 1981, p. 45)

No momento em que pode libertar aves, em que pode criar através da linguagem, reside a possibilidade de transcendência. “Boca: Abertura por onde passa o sopro, a palavra e o alimento, a boca é o símbolo da força criadora (...). Órgão da palavra (*verbum, logos*) e do sopro (*spiritus*), ela simboliza também um grau elevado de consciência, uma capacidade organizadora através da razão.” (CHEVALIER, 1982, p. 133). Criando, o homem cria-se a si mesmo e novos significados para o mundo. Ao criar se apropria do sentido do sagrado e representa, como em rituais sagrados, a gênese do mundo e do homem.

A segunda aparição da palavra associa-se aos anseios de prazer. No gozo, encontram-se os apelos aos sentidos: a gula e a luxúria. Ambas são expressões de um ego desejanter. O ser humano é capaz de usar as palavras como arma de poder e de dominação. Assim, a imagem da fruta subjulgada pelos dentes assassinos, se liga a um acontecimento trivial nas ações humanas, a fome de poder que faz do homem um dominador, subjulgando os outros seres e tornando-se também escravo dos próprios desejos, como nos revela a ambivalência do verbete do dicionário de Chevalier:

A força capaz de construir, de animar (i.e., de dar alma ou vida), de ordenar, de elevar, é igualmente capaz de destruir, de matar, de confundir, de rebaixar: a boca derruba tão depressa quanto edifica seus castelos de palavra. É a **mediação** entre a situação em que se

encontra um ser e o mundo inferior ou o mundo superior aos quais ela  
o pode arrastar. (1982, p. 133)

A terceira estrofe, como síntese das duas primeiras, mostra o drama do homem através da contradição inerente aos poderes da boca. Se nas estrofes anteriores, boca é possibilidade de gozo e de dominação, nesta é a negação da sua potência e a impossibilidade de usufruto, núcleo do sofrimento que marca a condição humana. Porém abertura em potencial para a revelação da natureza divina. “Na iconografia universal, é representada tanto pela goela do monstro, como pelos lábios do anjo; ela é do mesmo modo a porta dos infernos e a do paraíso. (CHEVALIER, 1982, p. 133) “Boca/ sítio de martírio/ se a contragosto/ de fome se fecha/ ou em pânico se cala/atrás de uma mordada.” Aqui, a ideia de gozo e dominação das outras estrofes, manifesta o reverso, ou seja, pela boca se come e se fala, mas também sofre de fome e se cala.

#### NO SILÊNCIO

No silêncio êncio êncio...  
ouve-se o rio de sangue  
correndo o leito do corpo  
o surdo arfar da madeira  
nos poros dos móveis  
nos veios das árvores.  
No silêncio êncio êncio...  
cantam oceanos e rios  
em romarias pagãs  
sopram anônimos ventos  
varando o ventre das manhãs  
tocam estrelas suas música  
em teclas ao léu do céu  
a vida inscrito ruído  
nas faixas do infinito.  
No silêncio não há silêncio. (1986, p. 21)

Em *No Silêncio*, a autora utiliza duas modalidades de repetição: o estribilho e o eco. Além do efeito estético, isso intensifica o significado do texto. O som do silêncio é compreendido pelos ecos “ êncio, êncio...”, pelo som do próprio sangue correndo nas veias, pela ligação entre o ser e os elementos do lugar (madeira dos móveis, veios das árvores) que, além de aproximar o ser humano da condição primordial com as coisas inanimadas, nos lembram o quanto somos solitários. A solidão que denuncia as nossas fragilidades é a mesma que mostra a possibilidade de união com as coisas aparentemente alheias a nós mesmos (o canto do oceano, anônimos ventos, a música das





estrelas). “A identidade última entre o homem e o mundo, a consciência e o ser, o ser e a existência, é a crença mais antiga do homem e a raiz da ciência e da religião, magia e poesia.” (PAZ, 1982, p. 126) Em contraposição aos versos que se seguem ao primeiro estribilho, em que tanto o sentido quanto os traços sonoros são leves (ouve-se o rio de sangue, o surdo arfar da madeira), os versos a partir do segundo estribilho apresentam uma sonoridade marcante (cantam oceanos e rios, sopram anônimos ventos e tocam estrelas suas músicas em teclas). Em “a vida inscrito ruído/nas faixas do infinito.” apontam para a ligação entre a vida (transitória) com o divino (infinito). Dessa forma, temos a possibilidade de transcendência através do estreitamento das relações com o mundo natural. “No silêncio não há silêncio” sugere a epifania do divino, em que a sabedoria não se encontra nas palavras, mas sim no silêncio. Como afirma Octavio Paz: “O silêncio de Mallarmé nos diz nada, que não é o mesmo que nada dizer. É o silêncio anterior ao silêncio.” (PAZ, 1982, p. 67). E como um sutra Prajnaparamita: “Não pregar doutrina alguma é pregar a verdadeira doutrina.” (idem, p.155)

#### RIO DO TEMPO

Rio do tempo, por tuas águas  
de silêncio é que navego  
a montante buscando  
a inatingível nascente  
de onde jorra o ser.  
A refluir entre correntes  
de pretérita amargura  
bendigo o presente alivia  
e em remansos de findo gozo  
chora ilhas de céus submersos.  
Nessa viagem de regresso  
nostalgia movendo velas  
de punhos atados ante  
o destino cumprido, reluto  
e grita contra a vertigem  
que me conduz ao abismo. (1986, p. 75)

O poema se desenvolve com a sobreposição de dois campos semânticos: o do rio e o do tempo. No primeiro, as palavras *águas*, *navego*, *nascente*, *jorro*, *refluir*, *corrente*, *remansos*, *ilhas* revelam o aspecto concreto e espacial das imagens. No segundo, as palavras *tempo*, *pretérito*, *presente*, *nostalgia* desenvolvem o aspecto conceitual por meio de substantivos abstratos, ligados à temporalidade. Há um ser interior em confronto com o mundo exterior e o navegar no rio inscreve as ações do ser no tempo.



A poeta apresenta o esquema parcial do herói mítico que abandona o conforto do lar e parte em direção ao desconhecido e ameaçador. Todavia, o eu-lírico, ao contrário do épico que ao cumprir sua missão, regressa a terra de origem para usufruir das dádivas de suas conquistas, é um ser angustiado que oscila entre a potência e imobilidade “de punhos atados ante/ o destino cumprido, reluto/ e grito contra a vertigem/ que me conduz ao abismo.” Possibilidade e impotência contrabalançam o jogo dos movimentos existenciais ao longo do tempo. Movimentos símiles aos das águas do rio cuja alternância se desenvolve entre o ímpeto e a placidez.

O homem no mundo vive de possibilidades, uma vez que a possibilidade é a dimensão do futuro, e o homem vive continuamente debruçado sobre o futuro. Mas as possibilidades que se apresentam ao homem não têm nenhuma garantia de realização [...] como possibilidades humanas, não oferecem garantia alguma e ocultam sempre a alternativa imanente do insucesso, do fracasso e da morte. (ABBAGNANO, 2007, p. 63)

Nesse poema o rio é a metáfora do eterno fluir da existência das coisas transitórias. Retomando a imagem das lágrimas de Alice que navega na preamar da dor, a poeta apresenta a ambivalência de um navegar, em que a alternância entre o triunfo e a derrota é inevitável e dita o movimento inconstante da vida. O caminho da transcendência se apresenta distante e mostra uma visão desencantada do destino humano. A possibilidade de aliança com o divino é anulada com “buscando/ a inatingível nascente/ de onde jorra o ser”. Assim, resta ao ser humano viver em ilhas de conforto no oceano de uma existência sem sentido.

#### MORTE NO VERÃO

Na manhã de verão  
flambuaiãs em fogo  
coro de cigarras  
mangas nas ramas  
chispas nas vidraças.  
Tanta luz saudando  
o sangue e a carne viva  
adoçando frutos  
acendendo festas  
em janelas e pupilas.  
No entanto o corpo morto  
embrulha-se em trevas  
de lençóis e lágrimas.  
tanta luz entornada  
é desperdício vão:



o mundo salão vazio.  
Sangram flambuaiãs  
carpem as cigarras  
irônicas pendem mangas  
sob um sol cego. (1986, p. 94)

Já no título, uma tonalidade irônica surge do contraste semântico entre morte e verão. Essa polaridade se manifesta em todo o texto, pois a morte na cultura ocidental está ligada à tragédia, associa-se à sombra, ao frio e ao desconsolo, ao passo que verão denota calor, luminosidade e aconchego. Ao longo do texto, nos deparemos com o jogo contrastante dos elementos semânticos, contudo ele fica mais evidente quando observamos a composição como um todo: duas tonalidades afetivas marcam os vinte versos do poema. Os dez primeiros têm uma tonalidade festiva; os dez últimos têm tons sombrios e fúnebres.

De “Na manhã de verão” até “em janelas e pupilas”, temos uma descrição de uma cena vivaz, típica de verão: *os flambuaiãs ardendo, o canto das cigarras, a fruta se adocicando*, tudo remete a grande festa da vida, os elementos dionisíacos. A paisagem de verão é um convite para a fruição dos prazeres. Sua luminosidade em nada sugere o fim definitivo. Contudo, a ironia consiste no fato de que toda celebração da vida, expressa pela vibração dos seres numa manhã de verão, oculta o seu reverso, a morte.

De “No entanto o corpo morto” até o verso final, temos o efeito oposto, pois todo o cenário primeiramente pintado de cores festivas é tomado por uma sombra. O choque entre essas duas tonalidades afetivas gera ironia, que fica ainda mais evidente nos últimos versos, pois o sol, fonte de luminosidade, é indiferente aos dramas humanos. O que mais uma vez mostra a fragilidade do homem perante o universo e a “indiferença do mundo para conosco provém do fato de que em sua totalidade não tem outro sentido senão o que lhe outorga nossa possibilidade de ser: e essa possibilidade é a morte.” (PAZ, 1982, p. 180) Esse contraste, não constitui simples deboche, nem uma contradição entre o viver e o morrer. É a própria miséria humana, revelada pela transitoriedade da existência.

HAPPY END

Ali coroas celebram  
fraquezas e fracassos  
ali pessoas e abraços  
exorcizam a solidão.



Enfim, coagulou-se o sangue.  
Findou-se a surda batalha.  
No bolso do paletó  
o invisível passaporte  
para o invisível mor. (1986, p. 95)

Nesse poema, ironia também começa pelo título, *Happy end*, que se traduz em português por final feliz, espécie de fórmula dos contos de fadas e Romances de folhetins, com a função de confortar o ouvinte/leitor. Só que no caso dos versos, o fim traz o desamparo, a dúvida. A morte assume uma tonalidade de mistério ante o destino do homem.

Nos versos “Ali coroas celebram/fraquezas e fracasso/ali pessoas e abraços/exorcizam a solidão.” temos uma cena de despedida e os elementos semânticos sugerem uma partida definitiva. A coroa faz alusão à guirlanda de flores deixada aos mortos nas cerimônias fúnebres. Celebrar as fraquezas e os fracassos reforça ainda mais esta perspectiva, pois o velório é um rito de passagem revelador de nossa própria condição ao lembrarmos da efemeridade vida. O nosso erro é sermos humanos, daí a miséria de nossa condição. “Sentimo-nos miseráveis ou nada porque estamos diante do tudo.” “O pecado é ser pouco – não ser Deus.” (PAZ, 1982, p. 174) A aliteração do fonema [f] de fraquezas e fracassos, além de tornar os versos sonoros, chama a atenção da linguagem para si mesma. Da mesma forma, a aliteração do fonema [s] cumpre função similar com os vocábulos *fracassos, pessoas, abraços, exorcizam, solidão*.

A poeta desfaz a tensão ao apresentar os elementos do rito fúnebre de uma maneira leve, com um humor sutil que só pode ser apreendido se levarmos em conta o efeito gerado pelo *Happy end*. “Enfim, coagulou-se o sangue./ Findou-se a surda batalha.” a constatação do fim, seguida de uma metáfora do organismo como um campo de batalhas, revela a incerteza quanto ao nosso destino. O mistério diante da morte faz com que os seres humanos busquem respostas. No entanto nada é capaz de resolvê-lo, senão o apelo ao sobrenatural que pode abrandar a alma perplexa diante do não sentido.

Desse modo, nada mais há para se fazer, senão conjecturar o que seria o outro lado, *a outra margem*. A experiência da morte é a mais certa e atroz das experiências apesar de/ou justamente porque não temos provas concretas do que vêm depois dela. A poeta utiliza, como metáfora da morte, a viagem, cujo passaporte é invisível e cujo destino é o invisível maior.

O último poema escolhido, *Tábua de Salvação*, mostra uma solução



aparentemente inócua e fatalista do destino humano. Aparentemente porque ainda deixa margem para uma perspectiva ancorada na noção de transcendência, dando alguma esperança aos homens.

### TÁBUA DE SALVAÇÃO

Se da esperança  
Eu me desfaço  
A lança do nada  
Zás me traspassa

Há de haver uma sabedoria  
Regando os sofrimentos  
Atrás das altas muralhas  
Que banhamos de lágrimas.  
Por enquanto é mister  
Aguardar a aurora desse dia  
Quando as pedras rolarão  
E se romperão as cortinas  
Que nos cabracegam os olhos.

Palmilhando vias-crúcis  
Em nossa vida diária.  
E no entanto, sursum corda!  
Tecemos de esperança  
A vera fictícia escada  
E galgamos a via láctea. (1986, p. 107)

Na primeira estrofe, apresenta duas palavras fortes e antípodas: esperança e nada. Nela, a poeta, numa constatação patética, utiliza a imagem da lança como forma de representação do vazio de sentido, quando somos despojados da esperança. Ela se vale da onomatopeia *Zás*, que além da dramaticidade, reforça o sentido com a união do som e da imagem. Isso dá materialidade a uma noção abstrata: o nada.

Na estrofe seguinte, num tom exortativo, a poeta inclina-se a esperança quanto ao sentido do sofrimento, retomando a imagem do vale de lágrimas do poema *Lição de Alice*. Apesar de tantas lágrimas, deve haver algum sentido, enquanto privados dele, esperamos o dia da revelação. A imagem da muralha se rompendo e nos livrando da cegueira é apresentada com um neologismo formado pelo substantivo composto *cabra-cega*, transformado no verbo *cabracegam*. “Para ser, o homem deve propiciar a divindade, isto é, apropriar-se dela: mediante a consagração, o homem ascende ao sagrado, ao ser total. Esse é o sentido dos sacramentos, especialmente o da comunhão.” (PAZ, 1982, p. 177) Poesia e religião são formas de revelação de si mesmo, da



exteriorização do ser interior e do secreto, e quando o secreto se abre, o ser humano é arrebatado por uma visão, num só tempo, estupenda e assustadora.

Na última estrofe, o título nos dá uma pista interpretativa valiosa. Nós mesmos criamos o sentido da existência para que possamos suportar o peso do mundo profano. O sagrado e a poesia são formas de criação de sentido, portanto taboas de salvação. A associação do cotidiano com vias-crúcis e da esperança com fictícia escada é reveladora e, da mesma forma, a expressão latina *sursum corda* que significa elevai os corações. Expressão utilizada pelo “sacerdote católico ao celebrar a missa, no começo do prefácio. Cita-se como exortação a sentimentos elevados.” (FERREIRA, 2008) Lembremos que: “O mundo do homem é o mundo do sentido. Tolerar a ambiguidade, a contradição, a loucura ou a confusão, não a carência de sentido”. (PAZ, 1982, p. 23) Revela a necessidade essencial de sentido, sem o qual a vida perde seus valores mais elevados e pode se degenerar. Desse modo, apesar de sermos humanos, precários e transitórios, podemos aspirar à eternidade e isso representa uma esperança de libertação do ciclo de nascer, crescer e morrer. Uma saída válida como forma de transcendência ao mundo do não sentido: prosaico e profano.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cabe salientar que os conceitos apreendidos neste estudo, restringiram-se a sua representação nas imagens poéticas e seu significado no domínio dos estudos literários, não havendo espaço para dissertar sobre os sentidos filosófico e teológico, o que seria mais apropriadamente explorado por essas disciplinas do conhecimento.

Dentre vários temas, a busca pela transcendência, isto é, a mudança de natureza operada na relação do homem com o sagrado. A criação, o sofrimento, a morte e o renascimento se manifestam por meio de imagens poéticas em *Lição de Alice*, ora inventadas pela autora, ora como releitura de Lewis Carroll, como por exemplo, o vale de lágrimas, a mutilação do corpo, a degradação da matéria, a rainha de copas, a morte como mistério e muitas outras. Dos 84 poemas do livro, 25 fazem referência às lágrimas e 20, à boca, ora como meio de expressão, ora como elemento ligado ao instinto de sobrevivência: o sexo (boca, que beija), o alimento (boca, que come) e expressão (boca, que fala e suplica).

Assim como na narrativa de Carroll, é possível encontrar os símbolos da transcendência nos poemas de Cabral. No conto de Carroll, a queda de Alice as



situações vividas no país das maravilhas e o seu retorno ao mundo familiar são a representação das transições da vida humana. Essa narrativa lida com toda carga sugestiva dos elementos oníricos como no momento em que Alice se frustra diante da entrada do jardim maravilhoso. Ela deve transformar sua própria natureza, o que se expressa pela imagem do encolhimento e do posterior crescimento. Somente depois de experimentar os extremos, pode avançar em sua busca interior. O mesmo se passa na imagem da lagoa de lágrimas, onde a menina constata, com terror e culpa, o risco de se afogar nas próprias lágrimas.

Em *Lição de Alice*, Cabral retoma alguns símbolos, como o da lagoa de lágrimas, que prefere denominar de *vale de lágrimas* e imprime uma visão transcendente ao apresentar a lição de resistir interior à revelia da nossa própria condição. Resignar-se à morte e ao sofrimento, afogar-se nas próprias lágrimas são formas de sucumbir no mundo profano, ao passo que não se deixar afogar, tomando uma postura impassível é aderir ao mundo do sagrado. Os poemas analisados apresentam aspectos ligados aos símbolos da busca interior pela transcendência.

Reconheço que a temática abordada se desdobra em uma infinidade de caminhos e que precisaria de mais discussões para ampliar as questões suscitadas até aqui. Essas questões continuam sendo estudados e, certamente, constituirão matéria para outros artigos. Por ora, o presente artigo buscou discutir a noção de transcendência, através da experiência análoga àquelas acessadas pelo sagrado, isto é, a experiência com a poesia que nos abre para a possibilidade de mudança de nossa própria natureza e da revelação de nosso ser original. Nesse modo, a poesia proporciona experiências símiles àquelas acionadas por meio dos ritos de consagração. Uma mostra disso é que o homem se compraz com a linguagem e uma das formas de realização disso experiência encontra-se na poesia, em que o ser se vê livre. Momento ímpar, em que se pode criar mundos, o ato de criação artística se torna análogo ao de criação do universo. O vocábulo *poésis* do grego, que significa criação, empreende uma dimensão sagrada à existência humana. Criando, o homem cria-se a si mesmo e novos significados para o mundo. Ao criar se apropria do sentido do sagrado e representa, como em rituais, a gênese do mundo e do homem.

Leio os poemas de Astrid Cabral em busca desse Outro, que somos nós. Essa busca, que não se restringe a procura de identidade, mas caminha na direção da nossa essência primordial. Como diz Octavio Paz, a busca do leitor é análoga à busca do



mágico e do poeta, que também está numa constante procurar pelo Outro de si.

## NOTAS EXPLICATIVAS

1 Mestra em Letras-Estudos Literários e membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Literatura Portuguesa (UFAM). E-mail: pollyannafurtado@yahoo.com.br

527

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CABRAL, Astrid. *Lição de Alice*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

\_\_\_\_\_. *Astrid Cabral – Antologia Pessoal*, 8. Brasília: Thesaurus, 2008.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas e Através do Espelho* [1865]. Trad. Maria Luiza X. A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. José Olympio. 1982.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. Versão 6.0. Conforme a nova ortografia. 4 ed. São Paulo, Editora Positivo, 2008. (Dicionário Eletrônico)

HENDERSON, L. Joseph. *Os mitos antigos e o homem moderno*. In: O homem e seus símbolos. JUNG, Carl G. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008 [1964].

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*, de Otávio Paz. Trad. Olga Savary. 2 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

RODRIGUES, Claufe. *Astrid Cabral* In: RODRIGUES, Claufe & MAIA, Alexandra. *100 Anos de Poesia*. Volume II. Rio de Janeiro: Overo edições, 2011. (192-193)





## **DEMOCRATIZAÇÃO DA ARTE E ANARQUISMO A PARTIR DA OBRA PÁSSARO DE CINZA DE FARIAS DE CARVALHO**

Raissa Floriano Batista (LETRAS-UFAM)

528

### **RESUMO**

O Clube da Madrugada foi um movimento literário amazonense nascido em 1954 na praça Heliodoro Balbi, mais conhecida como Praça da Polícia. Nela, jovens intelectuais e boêmios discutiam sobre política e literatura no contexto da cidade de Manaus, mostrando-se incomodados com a configuração elitista da cultura e interessados na criação de uma arte acessível e politicamente compromissada. A produção literária dos autores do Clube da Madrugada é, portanto, relacionada com os aspectos de uma literatura libertária, que visa romper com o acesso restrito à arte, bem como inovar na sua configuração estética, quebrando padrões e normas ditadas pela Academia. É desse modo, portanto, que o presente artigo se propõe a analisar a coerência entre a produção literária do clube da madrugada e sua proposta política, utilizando como *corpus* de análise o livro *Pássaro de Cinza*, de Farias de Carvalho, dentro da perspectiva da sociocrítica, com Antonio Candido e estruturalista com Roman Jakobson. O artigo ainda tem como objetivo relacionar as propostas artísticas libertárias trabalhadas pelo Clube da Madrugada, com a democratização da arte no contexto amazônico, bem como as possibilidades de encontro com o a proposta de organização social anarquista, utilizando como base os teóricos Errico Malatesta e Pierre-Paul Prud'hon.

**Palavras-Chave:** democratização da arte; Amazônia, anarquismo.

### **INTRODUÇÃO**

Já é de comum acordo que a arte agrega em si processos múltiplos em sua organização e produção que se comunicam não só com o público que a recebe, ou com o autor que a produz, mas também com o contexto de onde surge, com as questões histórico-sociais que envolvem a produção e o autor que delas participa. Tais questões, se não são determinantes para dirigir o olhar que se recai sobre a obra, são complementares às análises que levam em consideração os aspectos intrínsecos da produção artística. Isso se dá uma vez que as condições externas participam da literatura não apenas de maneira a identificar a época e os costumes que ilustram as narrativas ou os temas dos poemas, mas se expressam na maneira como a estrutura da produção literária se organiza. Assim explica Antonio Candido no livro *Literatura e Sociedade*:

“Sabemos (...) que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto,



interno” (CANDIDO, Antonio. 2006, p. 13 – 14).

É assim que o trabalho da análise literária, principalmente aquele que procura se deter nos seus aspectos sociais, devem fazê-lo com o cuidado não somente de quem investiga a sociologia, a história ou a política, mas sim, de quem investiga sobretudo a literatura, e possui a sensibilidade crítica de entender os elementos externos que a circundam e nela se cristalizam, como também explica Candido:

“(…) quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (CANDIDO, Antonio. 2006, p. 14).

É possível entender, entretanto, que ao mesmo tempo em que a literatura é constituída pelo social e político e tais elementos podem nos levar a entender melhor a organização da obra, a estrutura peculiar de que fala o autor, por sua vez, nos dá margem para entender também um momento específico em que se situa, e seu significado não apenas para a produção literária em si, mas para o movimento literário que junto se configura e se expressa levando as marcas de aspirações coletivas e ideologicamente constituídas. Isso se dá pelo processo dialético, portanto inseparável, do qual participam texto e contexto.

Partindo desse ponto, portanto, Ferreira Gullar no ensaio *Vanguarda e Subdesenvolvimento* faz uma análise sobre os movimentos literários e suas respectivas relações com os contextos históricos aos quais pertenciam, mostrando como as questões políticas e ideológicas acompanhavam e influenciavam a mudança estética da literária em seus mais variados períodos. Sua análise parte da posição do intelectual no século XIX com as grandes mudanças operadas no século XVIII depois da Revolução Francesa. Gullar revela primeiramente a posição do artista como aquele que servia a burguesia, uma vez que ela, naquele momento, trazia os ideais da liberdade, fraternidade e igualdade. A literatura deixa de servir às cortes, portanto, para participar do contexto de uma classe revolucionária “De simples parasita de uma classe parasitária, o intelectual passa a orientador das forças sociais renovadoras” (GULLAR, 1978, p. 29). Entretanto, uma vez que a burguesia assume as forças do Estado, seus valores revelam-se outros, e o intelectual resigna-se ainda incerto:

“A revolução se faz, a burguesia assume o controle do Estado e, assim, de uma hora para outra, o intelectual perde aquela função fundamental: resta-lhe o papel de servir à nova classe dirigente ou a



ela se opor. Essa perda de função se reflete no interior de seu trabalho criador. A nova classe, por outro lado, não está à altura dos ideais da revolução. Destituída de qualquer idealismo, seus valores são a avareza e a eficácia. Marginalizado, o intelectual é, além do mais, responsável pelo novo regime que ele ajudou a instaurar” (GULLAR, 1978, p. 29).

A partir de então a literatura segue fazendo vários movimentos estéticos que vão caminhando com a história e o desenvolvimento do contexto social, político e econômico instaurado pela burguesia. Ora negando-o, ora afirmando e ora também fugindo completamente dele, buscando refúgio na arte, de maneira a distanciar o fazer artístico com a influência do meio e as contradições do ser humano. Todos esses movimentos, porém, só mostram ao final como a arte não está isolada numa atividade individual e autônoma, e que seu processo dialético entre texto e contexto, dá a oportunidade não só para que ela comunique as influências políticas, mas se posicione e confronte as configurações sociais que se dão ao longo da história.

Dessa maneira, buscando essa visão do social na literatura e da literatura no social, que o presente projeto arrisca-se na análise de um movimento literário amazonense participante das décadas de 50 e 60, para identificar na sua produção as configurações libertárias que almejava em suas propostas. Visando também a posição que a literatura toma diante da sociedade e suas possibilidades de agente modificador, é que o artigo também procura analisar o quanto a configuração libertária da estrutura das obras dos autores do clube, dialogam com a organização de uma sociedade sem Estado, uma vez que tal projeto se faz a partir de uma desconstrução dos moldes, do autoritarismo e da volta aos valores humanos, bem como tentou muitos movimentos literários surgidos no cenário da ditadura militar.

## **1. LITERATURA E DEMOCRATIZAÇÃO**

A partir do momento em que os movimentos literários começam a se organizar dentro de uma manifestação que pretendia a ruptura com os moldes estéticos tradicionais no Amazonas, geralmente configurados pelo público intelectual das Academias, a arte tem possibilidades de dialogar com outro grupo social. Dentro do contexto da ditadura militar, em face às inúmeras injustiças, e ao cenário de miséria e incerteza geradas pelo rápido crescimento urbano e pela expansão do capital, entra em voga a literatura como uma maneira não só de se posicionar diante o desconforto à essa situação, como de se



comunicar com a esfera que mais se afetava diante desses problemas.

Assim, surge a preocupação de se fazer uma literatura próxima às necessidades das classes populares, de maneira a romper com a obscuridade estética da obra literária, à medida que se mudava também seus meios de circulação, colocando-a mais próxima à população, fazendo-a se confrontar com o seu meio e com seu contexto. A preocupação agora passa a ser não mais meramente formal ou técnica, e sim o alcance, ou o impacto que a arte obteria entre o público. O dilema, entretanto, passa a ser o mesmo já comentado por Sartre no início do século XX, quando o proletariado passa a ser a classe potencialmente revolucionária, fazendo com que o intelectual reflita sobre seu posicionamento diante do novo cenário político que se configurava.

“Desta vez são as massas que querem o poder, e como as massas não têm cultura nem lazeres, toda pretensa revolução literária, voltada para o refinamento técnico, põe as obras de arte fora do alcance das massas e serve aos interesses do conservantismo social” (SARTRE, ob. cit., p. 166)

Democratizar a arte é não só um debate dentro do círculo que se configura a partir da década de 60, mediante aos conflitos que pintam o cenário social, como é uma consequência real dessa quebra de parâmetros e desse confronto da arte com o político e com ela mesma. Entretanto, não podendo fugir dos entraves ideológicos determinados historicamente, a literatura encontra suas contradições e dificuldades, como bem os explica Jean Paul Sartre na citação anterior. O intelectual ainda é um ser distante daquele que mora além das margens, que se situa nas palafitas, dos remanescentes da miséria dos seringais, embora sua visão se volte para eles e circunde seus conflitos. A sua linguagem, dotada de contestação, ainda reside inconscientemente no arcabouço construído pela tradição literária, mas persiste buscando sua eterna desconstrução.

O dilema também pode ser entendido a partir da análise que Alfredo Bosi desenvolve no livro *Céu, Inferno* (2003), sobre a narrativa de Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, no qual explica a posição do autor diante da miséria dos personagens retirantes. Bosi analisa o silêncio de Fabiano como uma incapacidade de utilizar-se dos recursos humanos, à medida que a miséria o tornava mais bicho do que gente. Entretanto, o silêncio do personagem também pode ser entendido, como assim coloca Alfredo Bosi, como a posição que o autor não pode assumir por Fabiano, o qual ocupa um lugar diferente do intelectual, e que esse último, apesar de tomar consciência sobre o fato que denuncia, não possui a experiência vivenciada pelo protagonista. A posição distanciada do narrador em relação ao



objeto narrado, coloca em evidência a problemática da construção de uma literatura que se pretende estar mais próxima ao povo e aos acontecimentos que os afetam, no entanto, ainda sem falar no lugar de onde está o marginalizado.

É a partir daí que passa a ser necessário observar o que foi de fato alcançado por esses grupos, observando estruturalmente o movimento de quebra e de reafirmação com as tradições literárias, concentrando-nos onde começa um e onde começa o outro, para assim determinar as questões sociais e políticas que se envolvem neste dilema do fazer literário dentro do contexto da libertação e democratização da literatura. Ao que se refere à reivindicação de uma nova construção social, é preciso enxergar o projeto que naturalmente se desenvolve a partir das aspirações artísticas que vão se concretizando nas obras e são muito visíveis nas produções do Clube da Madrugada.

## **2. LITERATURA E ANARQUISMO**

A quebra com os parâmetros engessados da arte segundo a Academia de Letras no Amazonas pretendia a libertação da literatura, à medida que seus autores e seu público almejavam a liberdade para além da arte. A estrutura literária, ou mais importante, a sua quebra, projetava-se para outra estrutura, aquela formada pelo próprio Estado na ditadura militar. A ligação que se pode fazer entre literatura e anarquismo no Clube da Madrugada, não se faz a partir da posição política dos autores do clube, mas sim a partir dos efeitos de sentido produzidos pela mudança da estética literária que se projeta na sociedade que a recebe.

O Estado, regulando as relações capitalistas e a divisão de classes, acaba também por regular as experiências da existência, as quais são expandidas na literatura como uma estratégia de contestação e como uma possibilidade da vivência plena do ser humano, esta que é negada num Estado ditatorial. Entretanto, na arte, a anarquia pode ser apenas uma idéia ou uma possibilidade de realização artística, mas na sociedade miserável e injustiçada, atingida pela libertação literária, ela pode vir a ser seu caminho de realização.

“Sopra um vento de revolta em todos os lugares. A revolta é aqui a expressão de uma idéia, lá o resultado de uma necessidade; com mais freqüência ela é a consequência de uma mistura de necessidades e de idéias que se engendram e se reforçam umas às outras. Ela se desencadeia contra a causa dos males ou a ataca de modo indireto, ela é consciente e instintiva, humana ou brutal, generosa ou muito egoísta, mas de qualquer modo, é a cada dia maior e se amplia



incessantemente” (MALATESTA, 1989, p.15).

Desse modo é importante frisar que a anarquia não é apenas uma idéia, mas uma teoria de organização social, que tal como o socialismo, possuiu grande quantidade de seguidores entre os trabalhadores, antes de se tornar apenas um modo de resistência ou um estilo de vida pessoal. A anarquia, para além da ausência de governo, está baseada em valores humanos, diferentes daqueles impostos pelo capital, é assim, portanto:

“O Anarquismo – doutrina dos anarquistas – é uma Nova Ordem Social baseada na liberdade, na qual a produção, o consumo e a educação devem satisfazer as necessidades de cada um e de todos. Os anarquistas propõem-se substituir a organização obrigatória pela organização voluntária, pelo livre acordo, espontaneamente firmado e eternamente dissolúvel, ligando os homens apenas pela comunhão de interesses e pela reciprocidade das conseqüências, afinidades e simpatias” (RODRIGUES, 1988, p. 15).

À medida que enxergamos na literatura a resistência ao padrão e a desconstrução dos valores que conduzem o Estado e o mercado, é possível, portanto, enxergar a reivindicação para além de uma liberdade somente no que diz respeito à produção literária, e que tange a própria vida. A arte, dentro desse processo político e ideológico, demonstra-se uma voz que conduz novos olhares e novas possibilidades de organização.

### **3. POEMAS PARA O POVO**

Escrito em 1967 durante o regime da ditadura militar, os poemas de Farias de Carvalho presentes na segunda parte do livro *Pássaro de Cinza*, intitulada *Poemas para o povo*, trazem temas de viés políticos, em que se vê claramente a contestação do eu lírico diante do contexto ilustrado nos versos, esse sendo geralmente um mundo governado por valores mecanicistas, comunicando-se, portanto, com a realidade social que formava o cenário da época. Há nos poemas várias alusões a elementos das forças armadas do Estado, os quais ganham um peso negativo ao se contrastarem com o ideal almejado pelo eu lírico, esse que é explicado nos próprios versos dos poemas que constituem a segunda parte do livro, e reivindicam novos valores, novos modos de vida, novas experiências humanas.

Os poemas aqui selecionados organizam-se sob o formato do soneto tradicional português, embora sejam constituídos, a maioria, por versos brancos, possuindo apenas algumas rimas internas. O poeta, por isso, apesar de utilizar uma forma tradicional,



consegue ainda romper com alguns padrões no que se refere à musicalidade, mostrando assim uma ruptura interna, no entanto, ainda embrionária. A disposição dos poemas ao longo desta parte do livro, parecem obedecer a uma espécie de gradação no que diz respeito aos temas, assim, temos primeiramente o poema *A moda do poeta*:

“As mãos do mundo estão pingando sangue,  
sangue no bico da pomba da paz,  
sangue traindo a máscara dos homens  
e os fraques das reuniões convencionais:  
Flores, bandeiras, atas e cartolas,  
congressos, excelências, comitês;  
e sempre a sombra de jaguar pairando  
dentro dos olhos e das intenções.  
-Foi por isso que o poeta pendurou  
como um broche de amor, fora do peito  
o coração, pulsando na lapela.  
Quando os homens fizerem como o poeta,  
poderão relaxar a vigilância  
- o ódio não vinga em corações expostos”  
(CARVALHO, 2000, P. 63)

No poema acima é possível observar as características já aqui citadas no que diz respeito aos aspectos estruturais. O tema, como também já dito, contesta os trajes e as formalidades que escondem, geralmente, as intenções reais e o humano. Assim, à moda do poeta seria ter-se ou colocar-se sempre exposto, colocando o coração a mostra, como prova da fragilidade da carne, aquela mais verdadeira do que os elementos anteriormente citados, que constroem a indumentária das relações dentro das conveniências sociais. Há, assim, o contraste entre a natureza e a mecanicidade imposta à vida segundo valores outros, que não respondem ao desejo do poeta.

“Há entre mim e o mundo que me cerca  
Um outro, diferente, mais perfeito  
Cheio das coisas simples, puras, - rosas  
Estrelas e crianças saltitantes  
Nele não cabem marcos, nem bandeiras  
Que justifiquem ódios e agressões  
Nem tambores de guerra, nem canções  
Para marcar o passo de assassinos:  
Porque meu mundo é um supermundo, reino  
Dos que encontraram a fonte e se banharam  
De amor, de graça e se fizeram puros;  
Dos que têm o poder, pela renúncia,  
De receber um golpe e devolvê-lo  
Sob a forma de um beijo ou de uma flor!”  
(CARVALHO, 2005, p. 67)



Já no poema acima, intitulado *Meu outro mundo* a fuga que se pode encontrar na poesia a partir da criação de um mundo ao revés daquilo que se encontrava na realidade palpável, era o modo possível não somente para se escapar da opressão e do autoritarismo, mas para confrontá-la. O confronto que é dado por meio da poesia, entretanto, não é somente um confronto ideológico e político, mas é o embate que é estabelecido a partir da ascensão do espírito.

Assim, o poema *Meu outro mundo* invoca elementos ora celestiais, ora terrenos: “Estrelas e crianças saltitantes” (CARVALHO, 2005), ora somente formas e cores: “Há entre mim e o mundo que me cerca/Um outro, diferente, mais perfeito/Cheio das coisas simples, puras, - rosas”(CARVALHO, 2005). Ora sentimentos e valores essencialmente humanos: “Porque meu mundo é um supermundo, reino/Dos que encontraram a fonte e se banharam/De amor, de graça e se fizeram puros” (CARVALHO, 2005) todos se confrontando e criando relações entre si, de maneira a dar leveza não só na forma do poema, nos seus versos livres, mas em sua própria significação.

O humano, a leveza do espírito, a beleza dos valores é, pois, contrastado com os elementos pesados que constituem a realidade. Esse contraste que surge bruscamente na segunda estrofe dá passagem não só a crítica ao que na época se fazia realidade, mas sim ao contorno de uma resposta ideologicamente mais bem definida. Aqui, o poema demonstra não só sua utopia, mas as bases de um real projeto alternativo de organização social e política.

As bandeiras e os marcos que são relacionados com elementos de carga negativa simbolizam uma contestação à idéia de pátria:

“Nele não cabem marcos, nem bandeiras  
Que justifiquem ódios e agressões  
Nem tambores de guerra, nem canções  
Para marcar o passo de assassinos (...)” (CARVALHO, 2005).

No trecho acima é possível enxergar a imagem dos elementos constitutivos do Estado, como por exemplo, a canção que marca o passo dos assassinos, que faz referência às forças armadas. Tais elementos, entretanto, são descritos como promotores diretos das opressões e injustiças vivenciadas pelo eu lírico, as quais ele repudia no seu ideal.

A estrutura necessária para se manter um Estado, portanto, é rejeitada, a ideia tão pura e bela de Pátria que é cantada no hino nacional, aqui revela-se uma farsa: “(...) bandeiras/ que justifiquem ódios e agressões” (CARVALHO, 2005) de maneira a dar





espaço para se entender o ideal do eu lírico como um projeto anárquico, baseado mais nos valores humanos do que no mecanicismo das estruturas burocráticas. Tal resposta assim se define como uma saída necessária às atribulações vivenciadas no contexto da ditadura e transpassada pela experiência do sujeito artístico.

“Essa aurora que vem, será dos puros,  
dos bem-aventurados loucos de hoje;  
dos que trocaram o paletó de carne  
pela túnica azul dos infinitos.

Essa aurora que vem, será dos poetas,  
esses feitores mágicos de mundos,  
- galopadores das palavras vivas  
que serão a estrutura do amanhã.

Essa aurora que vem, cairá das mãos  
desses pálidos anjos que andam, à noite,  
tatuando mensagens nos espaços...

Essa aurora que vem, magicamente  
pulará da cartola de Carlitos  
com a chave de amor do mundo novo!”

(CARVALHO, 2000, P. 69)

O último poema selecionado, intitulado *Mensagem do Amanhã*, corresponde, não só a idealização, mas à visualização de um novo projeto, onde nele haverá espaço para aqueles que são avessos às conveniências anteriormente citadas. Ao proclamar a aurora para os poetas, o eu lírico faz referência aos novos poetas, aqueles que não servem mais à classe dominante, mas que se põem a contestar a estrutura elitista da arte e os moldes padronizados pelas Academias. “Essa aurora que vem, cairá das mãos/desses pálidos anjos que andam, à noite, tatuando mensagens nos espaços” (CARVALHO, 2000). As mensagens tatuadas nos espaços pelos anjos pálidos, fazem referência ao novo lugar da poesia, ou aos novos modos de circulação da arte, que agora passa de fato a ocupar espaços públicos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As verdades incontestes sobre o Estado, no cenário de torturas e do cerceamento da liberdade de expressão, acabam caindo por terra, e o esmorecimento das aparências do Estado serve de combustível para um projeto avesso do que se via. Assim, pode-se dizer que se a ditadura de fato impediu as organizações populares no Brasil, em contrapartida ela certamente ajudou a fomentar uma arte mais comprometida com o



social, não somente em seu conteúdo, mas em sua estrutura, em sua linguagem menos obscura, mais próxima do entendimento das camadas populares, tanto pela forma, quanto pelo que reivindicava.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, José. **Manaus, praça, café e cinema nos anos 50 e 60.** Manaus: Editora Valer, 2002.

ALEIXO, Marcos Frederico Krüger. **Introdução à poesia no Amazonas. Com apresentação de autores e textos.** Rio de Janeiro: PUC, 1982.

CARVALHO, Farias. **Pássaro de Cinza.** 3º Ed. Manaus: Editora valer. 2005.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** São Paulo: Editora Nacional, 1980.

CÂNDIDO, Antônio. **O direito à Literatura.** In: Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento.** 2º Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1978.

MALATESTA, Errico; COÊLHO, Plínio Augusto. **Escritos revolucionários.** Novos Tempos, 1989.

PÁSCOA, Luciane. **50 Anos do Clube da Madrugada: atividades de vanguarda I.** Manaus: Série Memória /Governo do Estado do Amazonas, 2004.

RODRIGUES, Edgar. **Os libertários: idéias e experiências anárquicas.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.



## TODOS OS NOMES: UMA INDIVIDUALIDADE

Rodrigo Nascimento Feitoza (FAPEAM-PPGL-UFAM)

### RESUMO

538

E agora José é o dilema que se apresenta nas aventuras do herói de Todos os Nomes, romance criado por Saramago em 1997. Dar-se-á no presente estudo especial atenção ao éthos da personagem e aos aspectos éticos e morais que são levantados no desenrolar das suas ações. A busca pela mulher desconhecida coloca o herói diante da Senhora do rés-do-chão-direito, do Pastor de Ovelhas, do Conservador, diante de si e de outras personagens. A falsificação da credencial, o furto de papéis velhos na escola onde a mulher do verbete estudara, o mal uso dos documentos oficiais vão enquadrando o protagonista em vários dilemas éticos e morais que se justificam ou se coadunam à máxima evidenciada pelo narrador, “se andam tantas pessoas por aí a apregoar que os fins justificam os meios, ele quem era para as desmentir.” (SARAMAGO, 1997, p.60).

Desse modo, o presente trabalho pretende estudar o éthos da personagem de Todos os Nomes, buscando apoio em estudos sociais que indiquem se a máxima do narrador guarda de fato uma íntima relação com a secularidade da sociedade contemporânea. Entre todos os aspectos da vida contemporânea nas grandes cidades um se destaca, afim de melhor caracterizar o homem hoje: o individualismo. Mas esse tipo de comportamento diante do outro não nasceu no século XXI, ele é resultado de um acúmulo de fatores que se iniciaram no século XVIII. Desenvolvendo uma tese de Tocqueville, Gilles Lipovetsky e Richard Sennett atribuem esse Individualismo ao advento da Liberdade e da Igualdade.

**Palavras-Chave:** Secularismo (1), tirania, intimidade, individualismo, fama.

### INTRODUÇÃO

A escrita de José Saramago como anuncia Tereza Cristina Cerdeira (1991, p.175-177) é uma constante contemplação das flores de escrivantina, em que a sedução da linguagem se faz tão poderosa que toma para si o espaço da verdade, seja nos romances de cunho histórico ou não. Escrito em 1997 o romance Todos os nomes não está inserido dentro da perspectiva da metaficção historiográfica a que pertencem os textos de História do Cerco de Lisboa e Memorial do Convento. Esse momento de mudança na escritura de Saramago, registrada após publicação de Ensaio sobre a Cegueira e Todos os Nomes pode ser interpretado de acordo com o que diz Bartolomeu dos Santos, (1999, p.389), “A quem pode interessar uma vida sem história nem grandeza? [...]” A quem causava interesse adentrar ao âmbito do privado, dando privilégio aos que são considerados a massa, o povo, os heróis anônimos cujas existências medianas pouco interessava? Temas como a fama, a incerteza da vida, a certeza da morte, a desordem, o caos e a ordem permeiam as aventuras



de um herói sem nome que vê num verbete de uma mulher desconhecida o mote para empreender uma odisseia. Este homem ocupa o cargo de auxiliar de escrita na Conservatória Geral do Registro Civil e tem por razão de sua existência colecionar verbetes e fotos de pessoas famosas.

No tocante à onomástica, segundo Agripina Carriço Vieira (1999, p.386) aos espaços nomeados e reconhecíveis dos romances anteriores a Todos os Nomes sucedem espaços inomináveis e indefinidos. Em lugar dos topônimos, encontram-se lugares ausentes, indefinidos, designações genéricas: uma cidade, o edifício da Conservatória Geral do Registro Civil, o Cemitério geral, o Conservador, a Senhora do rés-do-chão direito. As personagens reconhecem-se por aquilo que fazem, são ou usam e não pelo nome próprio.

É, portanto, diante de personagens identificadas sem o uso de nomes próprios que se evidenciam questões referentes ao *éthos* do Sr. José.

O contato com a Senhora do rés-do-chão direito é viabilizado pela existência de um documento falsificado, “A falsificação da credencial não lhe levou muito tempo. Vinte e cinco anos de quotidiana prática caligráfica sob a vigilância de oficiais zelosos e subchefes exigentes tinham-lhe valido um domínio pleno das falanges [...]” (SARAMAGO, 1997, p.56). O próprio narrador tece um comentário acerca da conduta do herói,

De um certo indefinível modo, esta era a primeira vitória objetiva da sua vida, é certo que fraudulentíssima vitória, mas se andam tantas pessoas por aí a apregoar que os fins justificam os meios, ele quem era para as desmentir. (SARAMAGO, 1997, p.60).

Há três aspectos da *dramatis personae* do Sr. José que precisam ser avaliados, e eles ficaram visíveis, diante do Teto, com o qual a personagem trava solilóquios, com o Conservador e com o Pastor-de-ovelhas. A relação com o Chefe da Conservatória Geral está restrita ao ambiente hierárquico da repartição onde aparece o binômio superioridade/inferioridade. Ao longo da narrativa inúmeros adjetivos são usados para definir o comportamento e a personalidade do Sr. José: pacífico, cordato de costumes, funcionário competente, metódico, dedicado, mas após iniciar as suas buscas o Sr. José torna-se relapso e começa a ser objeto de avisos severos. Quando cai de na cama admoestado por uma gripe a sua imagem tanto pessoal quanto a de funcionário se tornam desleixadas. (SARAMAGO, 1997, p.210); convém lembrar que a doença apareceu depois do herói ter ido à Escola onde a mulher do verbete tinha estudado; a partir desse evento o falsário tornou-se ladrão, pois furtou documentos do arquivo-morto da escola.



No Cemitério, o Sr. José encontra o Pastor-de-Ovelhas e durante a conversa que os dois estabeleceram o Pastor revela que troca os números das sepulturas antes que os nomes sejam postos nelas, “quem é essa pessoa, Eu, Mas isso é um crime, protestou indignado o Sr. José, Não há nenhuma lei que o diga, Vou denunciá-lo agora à administração do Cemitério” (SARAMAGO, 1997, p.240). Uma questão moral é assim levantada nesse ponto do romance, e ela é importante para que o leitor consiga perceber o lado mesquinho e o julgamento de valor do herói. A sua prepotência, posto que ele é tão criminoso e falsificador quanto o Pastor, mas posto diante de um espelho, o Sr. José parece que não se enxerga. Retomando a narrativa num ponto em que ao entrar na casa de banho do diretor na Escola, o Sr. José ao avistar-se no espelho diz, “não imaginara que pudesse ter a cara naquele estado, sujíssima, sulcada de riscos de suor, Este não pareço eu, pensou, e provavelmente nunca o havia sido tanto.” (SARAMAGO, 1997, p.112), visualiza-se pela justaposição dessas duas cenas o jogo moral e ético proposto pela narrativa. Se o meio lhe permite agir dessa forma, tanto quanto ao Pastor, por que o Sr. José criminalizou as ações do Outro? Uma possível justificativa encontra-se na conversa que se passou entre ele e o Conservador, quando diz, “Nunca fiz mal a ninguém, pelo menos em consciência, é tudo quanto lhe posso dizer, E erros contra si próprio, Devo ter cometido muitos, se calhar por isso é que me encontro sozinho, Para cometer outros erros, Só os da solidão, senhor.” (SARAMAGO, 1997, p.141).

Assim, se os crimes que cometeu foram determinados pelo meio, a sua solidão os justificou, ou melhor seria dizer, que os fins justificaram os meios. Como tudo na narrativa tem uma razão de ser, quando se recorre a pontos distintos, o julgamento moral das ações da personagem ficam mesmo nas mãos do leitor, basta lembrar que a decisão final do Conservador (Aquele que conserva, que mantém a ordem) foi paradoxal ao seu papel na hierarquia, pois ele optou pela Desordem, e ao optar pela desordem, tanto quanto fez o Diretor da Escola ao atribuir um juízo de valor a não punição do furto praticado pelo herói, “Apresentou queixa à polícia, Para quê, uma vez que nada havia sido roubado não valia a pena, a polícia dir-me-ia que está lá para investigar delitos não para desvendar mistérios.”(SARAMAGO, 1997,p.267), ficou tudo como se nada tivesse acontecido. Mas como se não bastassem essas circunstâncias a elas se somou o fato de que a mulher do verbete havia se suicidado dois dias depois que o Sr. José praticou o furto à Escola, “a mulher desconhecida tinha morrido dois dias depois do deplorável episódio que



transformou em delinquente o até aí honesto Sr. José.” E mais, a certidão de óbito da mulher desconhecida havia desaparecido do arquivo, o que por si só justificaria a busca do Senhor José, ora quando não se encontra uma coisa é preciso ir atrás dela. Assim, se alguém resolvesse denunciar o Sr. José à polícia, a acusação esbarraria no argumento de que realmente estava a serviço da Conservatória.

Para Bartolomeu dos Santos (1999, p.431) A questão da identidade é inerente à questão do nome, rótulo que nos aplicam quando nascemos e que nos acompanha vida afora. Na sociedade contemporânea há uma enorme massa de desconhecidos e uma pequena porção de famosos. A mídia faz crer que apenas os últimos têm vida, amores e aventuras e que todos os outros vegetam sem florir – de gente vulgar ninguém quer saber, ninguém se interessa verdadeiramente por ela, ninguém se preocupa saber o que faz, o que pensa e o que sente.

Consoante Zygmunt Bauman (2009, p.117) a busca pela Identidade é a odisséia empreendida pelo homem pós-moderno, essa é a ideologia dominante, que deu lugar àquela em que se punha a pensar acerca da totalidade e compor visões de uma “boa sociedade” são perdas de tempo, já que irrelevantes para uma felicidade individual e exitosa. Trata-se, portanto de uma Ideologia da Privatização, o apelo a ganhar mais e a trabalhar mais dirigido a indivíduos e adequados unicamente ao uso individual está repelindo e substituindo aos poucos os apelos do passado, a “pensar a sociedade” e “cuidar da sociedade”. Essa é uma ideologia para uma sociedade individualizada. Essa Ideologia gera um dilema ético, no qual está mergulhada a personagem de Saramago.

As sociedades ocidentais estão passando de um tipo de sociedade mais ou menos dirigida pelas outras a uma sociedade dirigida do interior. [...] A erosão das referências do Eu é a replica exata da dissolução hoje em dia sofrida pelas identidades e pelos papéis sociais, antigamente estritamente definidos, integrados que estavam nas posições uniformes: desta maneira os status da mulher, do homem, da criança, do louco, do civilizado, etc, entraram num period de indefinição de incerteza, no qual a interrogação sobre a natureza das categorias sociais não para de se desenvolver. (LIPOVETSKY, p.39, 2005)

Há séculos as sociedades modernas inventaram a ideologia do indivíduo livre, autônomo e semelhante aos demais. Paralelamente, ou com inevitáveis assincronias históricas, estabeleceu-se uma economia livre baseada no empreendedor independente e no mercado, do mesmo modo que os regimes políticos democráticos. Desse modo, na vida cotidiana, o modo de vida, a sexualidade, o individualismo até data recente viu-se barrado em sua expansão por pesadas armaduras



ideológicas, instituições, costumes ainda tradicionais ou disciplinares-autoritários. É essa a última fronteira que está se desvanecendo diante dos nossos olhos com uma rapidez extraordinária. (LIPOVETSKY, p.8, 2005)

A dialética entre o Espaço Público e o Espaço Privado ganhou novos contornos no início do século XXI com democratização da internet. Se nos dois séculos anteriores, o homem buscava a notoriedade por meio da ciência, da religião e da arte. Na primeira década do XXI, o que prevalece é a profecia de Andy Warhol, em que você não precisa ter necessariamente “algo a dizer” que seja relevante para o desenvolvimento da Humanidade. Segundo Bauman, “Nem criação, nem destruição, nem aprendizado nem verdadeiro esquecimento: apenas a pálida evidência da futilidade, ou melhor, da tolice de tais distinções. Nada aqui nasce para viver muito e nada morre definitivamente.” (2009, p.86). Em um mundo regado por inúmeras possibilidades Futuras, o Presente deixa de ser vivido e valorizado. O virtual ganha espaço e é confundido por muitos como Real. Por isso, ferramentas de contato social como o Facebook, You Tube e outras redes sociais servem como parâmetro de vida, de existência. O You tube é um instrumento de vários usos, ele não é apenas um grande cérebro onde estão armazenadas informações culturais e históricas, é antes de tudo, um lugar capaz de transformar um reles mortal em um deus da propaganda e do consumo. Se a praça, as missas ao domingo e as ruas funcionavam como um lugar de contato social, hoje ele acontece por meio das redes sociais, onde é muito fácil corromper a linha que separa o espaço público do espaço privado.

Qual a origem desses comportamentos que enalteciam as pessoas dignas de serem admiradas e o começo da diluição da cortina que dividia o espaço público do privado. O homem do século de XIX é herdeiro do homem vitoriano do século XVIII, em que este não podia demonstrar em público aquilo que sentia no íntimo, haveria de esconder seus sentimentos, policiar-se, dissimular, sob o risco de vê-los usados contra si próprio.

A terceira conexão envolve os mecanismos de defesa que as pessoas usavam há cem anos, contra sua própria crença no desvendamento involuntário da personalidade e contra a superposição do imaginário público e privado. Por um estranho caminho, essas defesas acabaram encorajando as pessoas a elevarem os artistas que atuam em público ao status peculiar de figuras públicas que ocupam hoje em dia [...] A ascensão social do artista era baseada na ostentação de uma



personalidade vigorosa, excitante, moralmente suspeita, inteiramente oposta ao estilo de vida burguesa normal, na qual se evitava, através da supressão de seus sentimentos ser lido como pessoa [...]  
(SENNETT, 1988, p.42-43)

O culto à espontaneidade e à cultura psi estimulam as pessoas a serem “mais” elas mesmas, a “sentirem”, a se analisarem, a se libertarem dos papéis e dos complexos. A cultura pós-moderna é a cultura do feeling e da emancipação do individual estendida a todas as categorias de idade e de sexo.” (LIPOVETSKY, p.5, 2005)

A relação de superioridade/ inferioridade de que fala Tzvetan Todorov (2003) e o endeusamento de pessoas famosas, ou mesmo a idolatria que se encontra disseminada na sociedade contemporânea possui um componente simbólico (ou semiótico) de fundamental importância. Existem três tipos de relações que o Eu estabelece com o Outro, a primeira é um julgamento de valor: o outro é bom ou é mau, gosto dele ou não gosto dele; a segunda: a ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro, adoto os valores do outro, identifico-me a ele, ou assimilo-o impondo-lhe minha própria imagem; e a terceira: é a neutralidade ou indiferença.

De acordo com Agripina Carriço Vieira (1999, p.389), em Todos os Nomes a problematização do Outro é feita a partir da presença constante da figura do duplo, inscrita a vários níveis: na construção da narrativa, na estruturação do discurso, na modelação das personagens, na especialização da mesma história, num primeiro momento constante por um narrador distante exterior e à ação e que, a meio do discurso decide incluir o s apontamentos do protagonista. O leitor é desta forma confrontado com duas versões, correspondentes a duas visões da mesma história. O diálogo de religação estabelecido entre o Chefe da Conservatória e o Sr. José, cria a possibilidade de uma nova ordem dentro da repartição. “Ora, é falando ao outro (não dando-lhe ordens, mas dialogando com ele), e somente então, que reconheço nele uma qualidade de sujeito, comparável ao que eu mesmo sou.” (TODOROV, 2003, p.190).

Nos estudos de Richard Sennett (SENNETT, 1988, p.321) a estrutura de uma sociedade intimista é dupla. O narcisismo se mobiliza nas relações sociais, e a experiência da abertura de sentimentos de um para com os outros se torna destrutiva. Assim não implica mais o homem como ator ou homem como criador, posto que o seu *eu* é composto de intenções e de possibilidades; numa sociedade cujos valores estão invertidos, a aprovação ou a censura se dirigem a ações mais do que aos atores, e dessa forma o mais importante não é o que a pessoa faz, mas como ela se sente a respeito.





Após acordar de uma noite passado no Cemitério, o Sr. José encontra o Pastor-de-Ovelhas; durante a conversa que os dois estabeleceram; o Pastor revela que troca os números das sepulturas antes que os nomes sejam postos nelas, “quem é essa pessoa, Eu, Mas isso é um crime, protestou indignado o Sr. José, Não há nenhuma lei que o diga, Vou denunciá-lo agora à administração do Cemitério” (SARAMAGO, 1997, p.240). Uma questão moral é assim levantada nesse ponto do romance, e ela é importante para que o leitor consiga perceber o lado mesquinho e o julgamento de valor do herói. A sua prepotência, posto que ele é tão criminoso e falsificador quanto o Pastor, mas posto diante de um espelho, o Sr. José parece que não se enxerga. Se o meio lhe permite agir dessa forma, tanto quanto ao Pastor, por que o Sr. José criminalizou as ações do Outro? Assim, se os crimes que cometeu foram determinados pelo meio, a sua solidão os justificou, ou melhor seria dizer, que os fins justificaram os meios. Como tudo na narrativa tem uma razão de ser, quando se recorre a pontos distintos, o julgamento moral das ações da personagem ficam mesmo nas mãos do leitor, basta lembrar que a decisão final do Conservador (Aquele que conserva, que mantém a ordem) foi paradoxal ao seu papel na hierarquia, pois ele optou pela Desordem, e ao optar pela desordem, tanto quanto fez o Diretor da Escola ao atribuir um juízo de valor a não punição do furto praticado pelo herói, “Apresentou queixa à polícia, Para quê, uma vez que nada havia sido roubado não valia a pena, a polícia dir-me-ia que está lá para investigar delitos não para desvendar mistérios.”(SARAMAGO, 1997,p.267), ficou tudo como se nada tivesse acontecido. Mas como se não bastassem essas circunstâncias a elas se somou o fato de que a mulher do verbete havia se suicidado dois dias depois que o Sr. José praticou o furto à Escola. E mais, a certidão de óbito da mulher desconhecida havia desaparecido do arquivo, o que por si só justificaria a busca do Senhor José, ora quando não se encontra uma coisa é preciso ir atrás dela. Assim, se alguém revolvesse denunciar o Sr. José à polícia, a acusação esbarraria no argumento de que realmente estava a serviço da Conservatória.

O romance se encerra com o Sr. José tendo a sua intimidade invadida pelo Conservador, e após breve conversa, ele entra na Conservatória novamente para pegar o certificado de óbito da mulher. Lembrando que as ações do acaso são infinitas, as aventuras do herói para quem, nada na vida faz sentido mesmo, caso viessem a se repetir estariam dentro da nova ordem da Conservatória; mas convém que a nova



ordem, em que os arquivos dos mortos e vivos não estariam mais separados, fariam com que as aventuras solitárias do Sr. José só fossem possíveis até que se organizassem todos os arquivos da Conservatória, como o próprio Conservador falou, isto era algo que só seria possível dali a muitos anos.

## CONCLUSÃO

O Sr. José é um herói pós-moderno, quem poderá negá-lo. Ele carrega em si, todo o peso dos ideais humanos da modernidade: a Igualdade, a Liberdade e a Fraternidade. Nem os homens do século XVIII e XIX, tinham, é evidente, a clareza de que estavam criando o maior dilema da República, da Democracia e da Humanidade: a complexidade que é tratar com Igualdade os desiguais.

Os tempos pós-modernos exigem cada vez mais que os seres humanos sejam pessoas Humanas, por força das ideias que herdou. Esse acordo tácito está aí. Mas muitos creem que a melhor forma de tratar a diferença é não vê-la. E aqui, cabem inúmeras perguntas: por que alguns países não conseguem pôr em prática essas ideias republicanas? Por que as ideias más, ou que prejudicam a maioria, são sempre bem-vindas? Reconhece-se aqui, que quando o Conservador isenta o seu funcionário de punição, ele legitima a sua individualidade, no mais afetoso dos sentimentos, deixando claro, o quanto são importantes as suas atividades solitárias, uma vez que são elas que seguram o edifício existencial do Sr. José. E isso é, em última análise, a suma da compreensão, o epíteto da fraternidade, o máximo da bonomia, que todos os líderes políticos, sociais e empresariais deveriam possuir, o coração aberto para entender o Outro, não como fazem os cínicos populistas, os fidalgos de plenário, os panfletários liberais. E essa ação é o fato que todos os filósofos sociais do passado estão aguardando que aconteça, e ela seria o sepultamento total dos ideais medievais: tirar das mãos de Deus o poder de fazer milagre, e dá-la a quem o criou, ao Homem.



## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. São Paulo: Jorge Zahar, 2008

\_\_\_\_\_, Zygmunt. **Vida Líquida**; tradução: Carlos Alberto Medeiros, - 2 ed.rev. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2009.

\_\_\_\_\_, Zygmunt. **A sociedade individualizada**: vidas contadas e histórias vividas; tradução José Gradei. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago : a ficção reinventa a história** / Teresa Cristina Cerdeira da Silva. In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 120, Abr. 1991, p. 174-178.

COSTA, Horácio. **Sobre a pós-modernidade em Portugal : Saramago revisita Pessoa**/ Horácio Costa. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 109, Maio 1989, p. 41-48.

SANTOS, Bartolomeu dos. **Todos os Nomes [desenho]** / Bartolomeu dos Santos. In: *A ficção como desafio ao Registo Civil* / Leyla Perrone-Moisés. Ilustração, n.º 151/152, p. 427, Jan. 1999.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. Tradução: Lígia Araújo Watanabe- São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**; tradução Beatriz Perrone-Moisés. – 3ed-São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VIEIRA, Agripina Carriço. **Da História ao indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago** : do «Evangelho segundo Jesus Cristo» a «Todos os Nomes»" / Agripina Carriço Vieira. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 151/152, p. 379-393 Jan. 1999.

-----

1. Segundo Richard Sennett, secularismo tem como definição: A razão pela qual as coisas são o que são no mundo, razões que deixarão de ter importância por si mesmas assim que morrermos. (p.191, Sennett, 1988)



## RESÍDUOS CAVALEIRESCOS EM *O SERTANEJO*

Romildo Biar Monteiro (UFC)  
Elizabeth Dias Martins (UFC)

547

### RESUMO

Este trabalho pretende tecer as relações *residuais* entre a mentalidade cavaleiresca medieval e a observada na construção do vaqueiro Arnaldo, em *O Sertanejo* (1875), de José de Alencar. Para tanto, pautamo-nos na Teoria da *Residualidade*, proposta teórico-investigativa sistematizada por Roberto Pontes, da Universidade Federal do Ceará, alicerçada no princípio de que toda cultura contém *resíduos* de outros tempos e espaços. Nessa perspectiva, trabalhamos com os conceitos de *resíduo*, *mentalidade*, *hibridação cultural* e *cristalização*. O herói de *O Sertanejo* pode ser comparado a um cavaleiro medieval, pois faz uso de três regras primordiais do código de honra cavaleiresco: a lealdade ao senhor feudal, a fidelidade devocionada à donzela amada e o respeito aos preceitos doutrinários da fé cristã. Enfim, nosso trabalho intenta mostrar, pelo viés da *residualidade*, o modo de agir, de pensar e de sentir do vaqueiro no sertão nordestino como *reminiscência* de uma mentalidade que assemelha-se imenso ao dos cavaleiros medievais.

**Palavras-Chave:** Residualidade. Mentalidade. Cristalização. *O Sertanejo*. Cavaleiro medieval.

### RÉSUMÉ

Ce travail se propose de tisser les relations résiduels entre la mentalité chevaleresque médiévale et la mentalité observée dans la construction du Chevalier Arnaldo dans *Le Sertanejo* (1875), José de Alencar. À cette fin, nous nous référons à la théorie de la Résidualité proposition d'investigation théorique systématisée par Roberto Pontes, de l'Universidade federal do Ceará, fondée sur le principe que chaque culture contient des résidus d'autres temps et d'espaces. Dans cette perspective, nous travaillons avec les concepts de mentalité, résidu, hybridation culturelle et cristallisation. Le héros de l'*O Sertanejo* peut être comparé à un chevalier médiéval, il fait usage de trois règles primordial du code de l'honneur chevaleresque: fidélité au seigneur féodal, le fidélité à la jeune fille bien-aimée et le respect des préceptes doctrinaux de la foi chrétienne. Enfin, notre travail tente de montrer, par le biais de la résidualité, comment agir, penser et sentir du *cow-boy* dans le *sertão* du nord-est brésilien comme une réminiscence d'un état d'esprit qui ressemble aux chevaliers médiévaux.

**Mots-clès:** Résidualité. Mentalité. Cristallisation. *Le Sertanejo*. Chevalier médiéval.

### INTRODUÇÃO

José de Alencar é de forma inequívoca, o maior representante da prosa romântica brasileira, não apenas pela quantidade de obras que escreveu, mas sim, por sua qualidade, suas temáticas, que abordam o que já se convencionou chamar de realidade brasileira e seu lirismo.

A produção literária de José de Alencar consolidou o romance brasileiro. O pai de *Iracema* soube como poucos, abrir, expandir e desenvolver o leque de temas no âmbito investigativo da prosa de ficção, legando-nos uma obra que, pela diversidade temática, buscou realizar uma espécie de panorama do Brasil. E foi além, esforçou-se por construir um estilo precípuo, sendo posto na categoria de escritor romântico.

O que torna nossa análise relevante é a compreensão da importância do legado medieval para a formação do mosaico cultural nordestino. Para tanto, pautamo-nos na *Teoria da Residualidade*, proposta teórico-investigativa sistematizada por Roberto Pontes e desenvolvida pelos pesquisadores do Grupo de Pesquisa Estudos de Residualidade Literária e Cultural, do Diretório de Pesquisas do CNPq desde 2001.

Entendemos a *residualidade* sob o signo da *mentalidade*, de modo a compreendemos haver no seio da cultura, aquilo que na teoria se denomina por *derivação por remanescência*, isto é, os estudos *residuais* partem do princípio de que toda cultura contém *resíduos* de outros tempos e espaços. Nessa perspectiva, trabalhamos com os conceitos de *resíduo*, *mentalidade*, *hibridação cultural* e *cristalização*.

O acontecimento residual se dá por meio de um profundo mergulho no plano da mentalidade que conserva as *estruturas mentais* através do processo de contato entre os povos e da transmissão de valores culturais desde a Antiguidade até os dias atuais, denominado *hibridação cultural* e o processo de atualização do *resíduo*, isto é, o polimento estético pelo qual determinado *sedimento* cultural passa, adaptando-se ao novo espaço/tempo, a uma nova realidade, chamado de *cristalização*.

Baseando-se nos conceitos aqui descritos, o presente trabalho pretende tecer as relações *residuais* entre a *mentalidade cavaleiresca* medieval e a observada na construção do vaqueiro Arnaldo, em *O Sertanejo* (1875), de José de Alencar.

## 1. O IMAGINÁRIO CAVALEIRESCO

Nesta seção, ocupar-nos-emos ainda que de maneira abreviada, da partenogênese e do desenvolvimento do imaginário cavaleiresco, buscando assinalar as principais nuances que revestem a efígie do cavaleiro medieval.

Em sua obra *A Cavalaria: origens dos nobres guerreiros da Idade Média*, o medievalista Jean Flori analisa a gênese da cavalaria, suas características, assim como



as relações sociais estabelecidas dentro do código cavaleiresco. Nesse sentido, o estudioso vincula a cavalaria ao serviço de vassalagem e a tentativa da Igreja em criar uma ética cristão-religiosa nesse grupo. Dessa forma, a cavalaria seria “resultante da fusão lenta e progressiva, na sociedade aristocrática e guerreira que se implanta entre o fim do século X e o fim do século XI, de muitos elementos de ordem política, militar, cultural, religiosa, ética e ideológica” (FLORI, 2005, p. 15).

Um cavaleiro era antes de tudo um soldado. De acordo com Jean Flori é por meio do uso de armas que se dá a prestação de serviços da cavalaria:

os cavaleiros servem um senhor por meio das armas. Alguns são apenas servidores armados, outros são senhores que dispõem eles próprios de forças armadas. Todos são cavaleiros na medida em que, há muito tempo, mas mais nitidamente a partir do século XI, a única maneira honrosa de combater consiste em fazê-lo a cavalo, com um equipamento particular, eficaz, mas caro. A cavalaria está, portanto, intimamente ligada à noção de serviço. (FLORI, *op. cit.*, pp. 62-63)

Para entendermos um pouco acerca da cavalaria, faz-se necessário compreendemos o significado da palavra miles. O vocábulo miles era empregado até meados do século XII, para denominar aqueles indivíduos pertencentes à cavalaria. Todavia, a palavra não denotava nenhum status social, o que mudou gradativamente, até que esse grupo chegou a igualar-se a própria nobreza. De acordo com o historiador Jean Flori, a palavra “cavalaria”:

tende para um significado mais abstrato, englobando o conjunto dos cavaleiros considerado uma entidade que ultrapassa o limite estreito das fronteiras entre senhores ou reinos, um tipo de estatuto sócio-profissional de caráter internacional provido de uma dignidade e uma ética reconhecida. (FLORI, *op. cit.*, p. 23)

A partir século XII, a aceitação na cavalaria dava-se por meio de um ritual de investidura. E de acordo com alguns estudiosos, antes desse período pouco se registrou acerca dessa prática. Entretanto, já no século XI o ato iniciático cavaleiresco assume uma forte ligação com a Igreja. A grande senhora feudal passava a controlar o modo dos cavaleiros se comportarem, interferindo no modo de agir e/ou de pensar, o que acarretou mudanças até mesmo nos cerimoniais de sagração. Assim, surgiram conceitos éticos e de fé, geradores do Código de Ética Cavaleiresco:

No princípio, pretendia-se que os milites obedecessem ao príncipe e exercessem suas atividades militares. Gradativamente a Igreja lhes



incutiu a ideia de defesa dos fracos e o cavaleiro por ocasião das Cruzadas foi transformado em um miles Christi. Inicialmente eram abençoadas as armas do cavaleiro (ZIERER, 2007, p. 95).

Desse modo, o ritual da “investidura faz, de cada um deles, cavaleiros legítimos (e não bandidos ou usurpadores), que têm permissão para usar armas características da cavalaria.” (FLORI, op. cit., p. 39). A autoridade dos clérigos devia ser respeitada, pois eram os enviados de Deus. Ora, para os medievos a religião proporcionava o sentimento de unidade, de coletividade, isto é, os habitantes se sentiam partes de uma mesma comunidade e, embora existisse desigualdade social, a religião era o denominador que aglutinava todas as classes. Dessa forma, “a Igreja, através de sua contribuição à elaboração dos rituais e da ética cavaleiresca, forneceu à aristocracia a mais sólida justificativa de sua dominação social e um dos melhores cimentos de sua coesão interna.” (BASCHET, 2006, p. 122).

Nos meados do século XII e XIII, o clero passou gradativamente a estabelecer normas que garantissem uma estabilidade no campo da guerra. A Igreja coibiu investida contra os indefesos (crianças, mulheres e camponeses), contra o clero (padres, bispos, papa) e contra o setor mercantil (comerciantes, plantações, criação de animais). E durante os dias Santos, como a Páscoa, era proibido guerrear. Na tentativa de cristianização da cavalaria, destacam-se as cruzadas, que garantiriam aos cavaleiros que dela participaram o perdão por seus pecados, e a criação das ordens militares.

Na sociedade medieval, os filhos dos cavaleiros deixavam precocemente a casa dos pais, seguindo para as propriedades de um nobre do qual receberia a finalização de sua educação, assim como o aprimoramento do manejo de armas, equitação, caça, jogos de folgar. Acerca da formação inicial do cavaleiro, afirma Pastoureau:

A vida do cavaleiro começa por uma longa e difícil aprendizagem, inicialmente no castelo paterno, e depois, a partir dos dez ou doze anos, junto a um rico padrinho ou um grande protetor. A primeira formação, familiar e individual, tem por objetivo ensinar os rudimentos da equitação, da caça e do manejo das armas. A segunda, mais longa e mais técnica, é uma verdadeira iniciação profissional e esotérica, sendo praticada coletivamente. (PASTOUREAU *apud* TORRES; PONTES, 2012, p. 239)

A entrega das armas constitui-se de uma verdadeira cerimônia em que o antigo escudeiro passa a ser considerado cavaleiro em consonância com o código cavaleiresco. De acordo com Zierrer, o ritual de sagração era um acontecimento de grande



importância na vida do cavaleiro:

Outro elemento importante nesta sacralização foi a cerimônia do adubamento do cavaleiro a partir do século XI que toma um aspecto quase de um ritual sacramental. O cavaleiro velava suas roupas à noite, tomava banho, passava a noite a rezar e no dia seguinte era investido cavaleiro, com a presença de um religioso. (ZIERER, *op. cit.*, p. 95).

551

Dessa forma, recaí sobre esse momento da vida do cavaleiro, um tom de sacralidade, nem sempre registrado em documentos, porém, atestado pelo discurso religioso. Contudo, os cavaleiros nem sempre seguiram essa ideologia cristã. A cavalaria desde o princípio foi balizada por elementos mundanos e, por maior que tenha sido a influência da Igreja em limitar as atitudes guerreiras, ela não deixa de apresentar, em seu comportamento e ética, denodos laicos e profanos. Sendo assim, apesar “das tentativas repetidas da Igreja de infundir seus próprios valores nos da cavalaria, a ideologia cavaleiresca havia acabado por impor os seus valores” (FLORI, *op. cit.*, 138).

Dentro do ambiente cavaleiresco havia normas de conduta. Assim, por exemplo, era execrável atacar um inimigo indefenso ou seriamente ferido. Eram coibidas e condenadas as práticas de assaltos e incêndios das vilas e arredores dos feudos. A moral de combate defendia que o cavaleiro não devia fugir e temer a morte, carecendo de encarar o perigo. Desse modo, tais características “fazem da cavalaria uma elite guerreira; ela não combate como as outras; obedece a suas próprias regras; dota-se de sua própria ética” (FLORI, *op. cit.*, 79).

No decorrer do período medieval, o ideário cavaleiresco ganha investidas da literatura vulgar, dos mitos e lendas pagãos de origem celta. Como exemplos disso temos o ciclo arturiano ou bretão de romances de cavalaria, enraizado no imaginário céltico. Nele podemos constatar a exaltação da boa postura, da cultura cortesã, do amor cortês e sensual, que subestima o casamento, do desejo por aventuras e riquezas. A valorização desses elementos se opunha à moral cristã, contudo, a anuência é junto ao público leitor, em sua maioria proveniente da aristocracia. A saída encontrada pela Igreja foi a de adaptar os temas arturianos ao universo cristão.

Na literatura da Idade Média, segundo Segismundo Spina, um dos temas preferidos era o da competição entre o clérigo e o cavaleiro. “Em linhas gerais, o tema reduz-se a um debate sobre o dilema: qual amor é o melhor – o do clérigo ou o do cavaleiro?” (SPINA, 2007, p. 56).





No Romantismo, os cavaleiros medievais e as donzelas indefesas foram os modelos utilizados para propagar os ideais de honestidade, bravura, esforço, devoção religiosa e o amor sublimado, na sociedade burguesa. No Brasil, por não ter havido cronologicamente uma Idade Média, nossos escritores, em especial, José de Alencar, criaram personagens que se comportam como verdadeiros cavaleiros medievais, ainda que fossem índios como o valente Peri, que devota seu amor e cuidados à Cecília, ou um sertanejo como Arnaldo, leal à jovem D. Flor.

Nas terras brasílicas, mais especificamente nas do Nordeste, essas histórias populares, em vez de cantar os feitos heroicos dos cavaleiros, voltam-se para a contação da lida do sertanejo. Essas histórias, por vezes, transbordadas pela literatura cordelística, tem raízes fincadas na *tradio ibérica*. Aqui, porém, os grandes reis são trocados pelos senhores de engenho, os cavaleiros, pelo sertanejo valente, pelo cangaceiro, pelo vaqueiro, sem que esqueçamos o tipo astuto, advindo da Espanha, o pícaro, que no Nordeste se torna o amarelinho, tão bem representado pela figura de João Grilo no *Auto da Compadecida*.

## 2. ARNALDO, O CAVALEIRO SERTANEJO

*O Sertanejo* conta uma história repleta de heroísmo e bravura, elementos que são fundamentais à formação do cavaleiro medieval. Nesse sentido, torna-se perceptível que a narrativa é tangenciada pelos mais diversos substratos mentais oriundos da Idade Média. No texto “O paradigma medieval em *O sertanejo* de José de Alencar”, o teórico Roberto Pontes aponta que:

O primeiro elemento de que lança mão o escritor para narrar os sucessos fabulados é a caracterização do território brasileiro, no caso, o do Nordeste de 1764 e do século antecedente, quando as cessões régias das capitanias hereditárias e sesmarias, modos de ocupação do território brasileiro postos em prática pelo reino português, originaram um sistema fundiário constituído por extensos latifúndios similares aos do sistema feudal europeu.” (PONTES, 2005, p. 50)

À medida que avançamos na leitura do romance *O Sertanejo*, nos deparamos com uma personagem, digna da admiração do leitor, Arnaldo, “moço de vinte e um anos, de estatura regular, ágil, e delgado de talhe.”, cujos “olhos rasgados e vívidos, dardejavam as veemências de um coração indomável”. (ALENCAR, 2001, p. 12). Na história, Arnaldo é um vaqueiro, filho de Louredo, antigo vaqueiro geral do senhor Capitão-Mor, Gonçalo



Pires Campelo. O rapaz devota um amor sublimado por D. Flor e tem a capacidade de falar e dominar os animais, vivendo a serviço do Capitão-Mor, cheio de fé na Virgem Santíssima, comportando-se como um verdadeiro cavaleiro medieval.

Sabe-se que os *resíduos* medievais presentes em nossa literatura são frutos de uma herança cultural que aqui aportou com os primeiros colonos e que se cristalizou, sobretudo, no Nordeste. Dessa forma, torna-se viável pensar que o romance em análise possui, em seu cerne, a força do “substrato medieval que lhe serve de paradigma” composicional e, que imerso no oceano lustral da oralidade, é resgatado pelo escritor, gerando assim, um universo ficcional no qual atualiza a efígie do cavaleiro andante mediévíco.

Em *O Sertanejo*, encontramos “os matizes medievais da vassalagem amorosa e cavaleiresca, envoltos pelos elementos de lealdade, de obediência, de fidelidade, de honra, de nobreza, de fidalguia, de senhorio, de religiosidade, do culto mariano e do demonismo.” (MARTINS, 2007, p. 275). Elementos que são apontados também pelo poeta Roberto Pontes, quando afirma ser válido registrar no romance:

o rico imaginário medieval *remanescente* nos idos dos séculos XVI e XVII em território brasileiro, pois deste dá conta José de Alencar quando aproveita nas falas das personagens, sem distinção, o sentimento religioso expresso sobretudo na confiança depositada na Virgem Maria e outras santas, na constante presença do Diabo nas superstições e temores associados ao Mal, nos espectros, espíritos e fadas freqüentemente aludidos pelas personagens, nas menções à contribuição cultural mourisca, nas trovas inseridas mais de uma vez e em mais de um capítulo, na montearia, no jogo das argolinhas, na refeição sob a tenda, na batalha campal envolvendo as tropas de Marcos Fragoso e as do capitão-mor Campelo (PONTES, *op. cit.*, p. 52).

Nesse sentido, “Alencar lança mão de um processo sistemático de aproveitamento de elementos míticos tomados à tradição européia, seja os de raiz cristã-medieval, seja os de linhagem greco-latina” (ALMEIDA, 1999, p. 62).

Após a morte do pai, Arnaldo passa a viver sob a proteção do senhor Campelo. Assim como um jovem aprendiz o sertanejo mantém-se “ao lado deste senhor para aprender, a partir da observação e da prática, as atividades e as virtudes necessárias ao bom cavaleiro” (TORRES; PONTES, *op. cit.*, p. 239). Dessa forma, encontramos uma conexão *residual* com a formação inicial do cavaleiro, pois, na sociedade medieval “cada senhor é cercado de uma espécie de “escola de cavalaria”, onde os filhos de seus vassallos, de seus protegidos e eventualmente parentes menos afortunados vêm aprender o ofício militar e as



virtudes do cavaleiro” (PASTOUREAU *apud* TORRES; PONTES, *op. cit.*, p. 239).

No romance, os *resíduos de fidelidade* ao senhor capitão-mor são similares aos praticados na Idade Média, uma vez que naquele período, os vassalos deviam servir e defender o feudo do nobre a quem juravam lealdade. Eles ainda tomavam parte também em torneios, combates, corridas e lutas com espadas. Arnaldo é um jovem que vive sob o amparo do capitão-mor, Gonçalves Pires Campelo, um grande proprietário de terras, que se assemelha ao rei suserano medieval, e a qual o vaqueiro deve obediência.

No trecho que se segue, fica evidente a presença desse tipo de *resíduo*: “– Sou seu amigo, Aleixo [...] Mas eu não consinto que ninguém neste mundo ofenda o capitão-mor e sua família”. (ALENCAR, *op. cit.*, p. 47). Aqui constatamos a atitude do jovem contra aqueles que se opõem ao senhor Campelo, e mais a frente, encontramos Arnaldo reafirmando sua fidelidade ao dizer: “– Minha vida lhe pertence, senhor capitão-mor, já lho disse. Se lhe apraz, pode tirar-me neste momento, que não levantarei a mão para defendê-la, nem a voz para queixar-me.” (ALENCAR, *op. cit.*, p. 70).

Outro *resíduo* cavaleiresco perceptível está ligado à palavra empenhada, pois na Idade Média, para um homem honrado, um juramento firmado não poderia ser desfeito. Arnaldo nutre uma profunda simpatia por Jó, um senhor que é muitas vezes alcunhado por bruxo, e que fala por meio de uma linguagem mística como na seguinte fala da personagem: “– Enquanto eu vivo ninguém te ofenderá, juro-o pelas cinzas de meu pai. Ninguém, ainda que seja o capitão-mor em pessoa!” (ALENCAR, *op. cit.*, p. 29). De fato, Jó é acusado de ser o responsável pelo incêndio logo na chegada do senhor Campelo. Então foi ordenado a Arnaldo que trouxesse o velho à presença do capitão-mor, mas o jovem desobedece à ordem.

Na consagração de Arnaldo para vaqueiro geral, após encontrar a novilha Bonina, vemos nitidamente os *resíduos* do ritual de sagração, uma vez que:

O capitão-mor ergueu os olhos na direção indicada pela filha, e viu parado a pequena distancia Arnaldo montado no cardão. O mancebo tirou o chapéu e ficou imóvel. O animo de quantos assistiam a esta cena ficara suspenso no pressentimento de um novo e terrível assomo de cólera da parte do fazendeiro. Entretanto, o mancebo aguardava tranquilamente o choque, embora o olhar e atitude indicassem a resolução em que estava de não ceder. (...) Então, o capitão-mor revestiu-se de toda a solenidade de aparato e estendeu majestosamente a mão para Arnaldo, o qual apeando-se pronto veio beijá-la comovido. – Va tomar a benção a sua mãe, disse o fazendeiro paternalmente (ALENCAR, *op. cit.*, p. 104).



Os *resíduos* aparecem no tom solene dado ao acontecimento, a partir da postura garbosa do capitão-mor, que é muito similar ao do rei-suserano na nomeação dos vassallos, ao aspecto servil de Arnaldo, que fica comovido ao vislumbrar o perdão por parte de Campelo, que o acolhe de modo paternal. Ainda existe a presença de algumas pessoas como Justa, Agrela e D. Flor, testemunhas do ritual de nomeação, que garantem a validade do ato, e também do ritual de sagração. O que aconteceu com Arnaldo é *residualmente* semelhante ao que ocorria na ordenação do cavaleiro medieval, como constatamos através do pensamento do pesquisador William Craveiro:

Essa “formação-iniciática” tinha fim com a entrega das armas, feita ao jovem por ocasião de sua ordenação, o que poderia acontecer, em média, entre os quinze e os vinte e cinco anos. A ordenação do cavaleiro dava-se por meio da cerimônia de investidura, que consistia no verdadeiro ritual de passagem do mancebo para a fase adulta: deixar de ser escudeiro e tornar-se cavaleiro significava não só ter a possibilidade de conduzir a própria vida, mas também a de obter os direitos de exercer todos os papéis sociais a que o homem medieval se comprometia enquanto cavaleiro (TORRES; PONTES, *op. cit.*, p. 240).

No que concerne aos *resíduos* do amor cortês presentes no romance em análise, podemos citar os casos em que o vaqueiro Arnaldo salva a jovem D. Flor de inúmeros perigos. A donzela, tão semelhante à heroína frágil das novelas de cavalaria, quase sempre se encontra em perigo. Destes, a personagem é salva pelo jovem cavaleiro, podendo ser considerada uma personagem de segundo grau, pronta a evidenciar as atitudes benfeitoras do cavaleiro. Assim sendo, a “disposição com que o cavaleiro seja capaz de suportar e executar as provas que decorrem dessa árdua disciplina afetiva forma parte intrínseca de seu ethos heroico” (GONZÁLEZ, 2013, p. 210). No excerto que se segue, podemos perceber um desses salvamentos:

Entre as duas torrentes ígneas que transbordavam inundando o campo e não tardavam soçobrá-la, a donzela não desanimou, e fez um supremo esforço para arrancar seu cavalo do estupor que lhe causava o terror do incêndio. [...] O corpo desmaiado resvalou pelo flanco do baio, mas não chegou a cair. Um braço robusto o suspendeu quando já a fralda do roupão de montar arrastava pelo chão. (ALENCAR, *op. cit.*, p. 14).

Presentindo o perigo pelo qual Flor passava, Arnaldo sai em seu favor, enfrenta



o fogo e salva sua dama. Nesse sentido, percebemos resíduos situacionais da ficção medieval que permanecem em nossa literatura. Entretanto, o maior sinal de devoção e veneração pela donzela ocorre quando nos é apresentado um agulhão ornamentado com a letra F, cujo emblema Arnaldo levava gravado na pele:

Essa flor, que tinha por estame uma inicial, significava o emblema da mulher a quem idolatrava. Seu timbre, sua glória, era gravá-lo no gado, como em todos os animais bravios, que seu braço robusto domava. Assim submetia ao domínio e jugo da soberana de seu coração. [...] O mancebo abriu a camisa, e mostrou ao boi o emblema que ele havia picado na pele, sobre o seio esquerdo, por meio do processo bem conhecido de inoculação de uma matéria colorante na epiderme. O debuxo de Arnaldo fora estresido com o suco do cuipuna, que dá uma bela tinta escarlata, com que os índios outrora e atualmente os sertanejos tingem suas redes de algodão. (ALENCAR, *op. cit.*, pp. 138-139).

Tem razão José Maurício Gomes de Almeida quando afirma que, se por um lado, as façanhas realizadas por Arnaldo têm raízes míticas antigas, por outro, “o motivo do devotamento do cavaleiro à dama distante (no caso, socialmente distante) é antes de fundo cristão e medieval” (ALMEIDA, *op.cit.*, p. 65). De tal modo, que no romance é perceptível “a superioridade da dama e o conseqüente serviço devido a esta pelo cavaleiro, segundo os modos, tempos e condições decididos e assinalados por ela; em um sentido mais estrito, a cortesia especifica tal serviço como serviço de amor, quase idolátrico” (GONZÁLEZ, *op.cit.*, p. 209).

Durante o transcorrer da narrativa percebemos que o jovem Arnaldo é uma figura solitária. Nessa perspectiva, podemos aproximá-lo ao herói das novelas de cavalaria, pois este ainda que possa unir-se a ações coletivas e não deixe de participar de batalhas é caracterizado como um indivíduo solitário, assim como a personagem Arnaldo que:

é antes de tudo o paladino solitário que percorre os caminhos sem rumo nem propósito preestabelecido, à espera que “lhe ocorram”, “lhe aconteçam” aventuras que não previu nem imaginou, muitas vezes de índole sobrenatural ou maravilhosa, cujo fim último, para além – ou aquém– de qualquer razão política ou de estado, consiste na maior glória e honra do próprio cavaleiro, em seu aperfeiçoamento espiritual e moral e, conseqüentemente, em sua qualificação como digno sujeito do reconhecimento público de seus pares e da aceitação e favores secretos de sua amada (GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 211).

Por fim, falemos dos *resíduos da mentalidade cristã*, que são muitos, razão pela qual apresentaremos apenas alguns fragmentos do romance em que o *imaginário religioso medieval* remanesce.



Em *O Sertanejo*, o pai de *Iracema*, “ao mesmo tempo que recolhe e integra o militar-guerreiro e o aristocrático-cortês, acrescenta o elemento religioso-cristão em sua forma mais idealizada e mística, plasmando como resultado a consumação da proeza heroico-cavaleiresca” (GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 113).

Arnaldo utiliza um relicário que protegia o jovem, segundo Justa: “Enquanto tiver no pescoço o bentinho, não lhe acontece mal.” (ALENCAR, *op. cit.*, p. 55). Durante a Idade Média, sabe-se, era comum a venda de relicários, que supostamente serviam de proteção para quem os portasse. Assim, essa *mentalidade* persistente apresenta *caráter residual*. A mentalidade remanescente no romance pode ser notada também quando Arnaldo faz uma prece:

Ajoelhou então o sertanejo à beira do canapé; tirando do peito uma cruz de prata que trazia no pescoço, presa a um relicário vermelho, deitou-a fora do gibão de couro. Com as mãos postas e a fronte reclinada para fitar o símbolo da redenção, murmurou uma Ave-Maria, que ofereceu a Virgem Santíssima como ação de graças por haver permitido que ele chegasse a tempo de salvar a donzela. (ALENCAR, *op. cit.*, p. 16).

Arnaldo dedica total devotamento a Flor, que beira o sublime, revelando outro *resíduo* do culto mariano medieval, no momento em que a narrativa aproxima a figura da donzela, com a magna representante feminina do cristianismo – a Virgem Maria. Essa remanescência temática do culto mariano “se faz presente através da mesma mentalidade continuada no Nordeste brasileiro por meio da literatura de cordel, pela via da oralidade popular e tradicional.” (MARTINS, 2010, p. 237). Assim, fica evidenciado que o amor cortês e o misticismo “mais do que duas marcas distintas da nova heroicidade cavaleiresca, constituem as duas faces de uma única nota, de uma só e única aspiração ao máximo amor, que tende quer a um objeto humano – o amor cortês –, quer a um objeto divino – o misticismo”. (GONZÁLEZ, *op.cit.*, p. 211)

Quanto ao aproveitamento de elementos medievais feito por José de Alencar como forma de dignificar seus personagens, e que é visto por alguns estudiosos como uma espécie de atitude culturalmente subordinada, o pesquisador José Maurício Gomes de Almeida questiona se essa atitude “não encontraria um paralelo significativo na forma pela qual os cantadores incorporam heróis de origem europeia à literatura popular do sertão, lado a lado com cangaceiros famosos e outras figuras locais?” (ALMEIDA, *op. cit.*, p. 69). O que nos sugere esse questionamento é que, em nossa cultura, o



aproveitamento de *resíduos* provenientes da Idade Média torna-se um recurso natural, ou seja, é próprio da cultura a *derivação por remanescência*; logo, os *resíduos* formam o pilar da nossa produção literária.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

558

A partir do exposto, percebemos que o vaqueiro Arnaldo reflete a *mentalidade* da sociedade medieval, no que diz respeito ao *imaginário* cavaleiresco, o que vem ratificar a ideia de que *O Sertanejo* é um escrito *residual*. Ficou demonstrado que espaços, tempos e culturas entrecruzam-se, convergem e possibilitam a permanência de determinados objetos culturais ao longo dos séculos. Isso porque esse fragmento cultural que permanece ativo, independente da forma como se apresente a essência de seu modo de pensar e de agir – seu caráter *residual* –, remanesce, por *hibridação* cultural e por *cristalização*, no *imaginário* popular.

À guisa de conclusão, podemos afirmar que a *Teoria da Residualidade* se faz relevante no campo dos estudos literários, uma vez que consegue explicar como o modo de agir, de pensar e de sentir de uma época anterior, como a Idade Média, se perpetua e se atualiza num momento ulterior, no caso a contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. Fortaleza: ABC Editora, 2001.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro (1857-1945)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal: do Ano 100 à colonização da América*. Tradução. Marcelo Rede; prefácio Jacques Le Goff. São Paulo: Globo, 2006.

GONZÁLEZ, Javier Roberto. “A formação da ficção cavaleiresca: do heroísmo épico ao cortesão (séculos xii-xiv)”. In: *Revista Signum*. Volume 14. Número 2. Londrina: EDUEL, 2013. ISSN 1516-3083. p. 205-221.

FLORI, Jean. *A Cavalaria: A Origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. Tradução: Eni Tenório dos Santos. São Paulo: Madras, 2005.

MARTINS, Elizabeth Dias. O caráter afrobrasiluso, residual e medieval no *Auto da Compadecida*. In: VAZ, Ângela (Org.). *IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003, p. 517-522.

\_\_\_\_\_. O medievalismo residual no romance *O guarani*. In: PONTES, Roberto, MARTINS, Elizabeth Dias (Org.). *VII Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Fortaleza: UFC, 2007, p. 275-282.



PONTES, Roberto. *A poesia medieval no Brasil*. Fortaleza: UFC, s/d.

\_\_\_\_\_. Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/2006. Fortaleza (mimeografado), 2006.

\_\_\_\_\_. O paradigma medieval em *O Sertanejo*, de José de Alencar. In: I Simpósio Casa de José de Alencar, 2006, Fortaleza. *Anais do I Simpósio Casa de José de Alencar*. Fortaleza: Edições UFC, 2005. p. 50-52.

\_\_\_\_\_. *Poesia insubmissa afrobrasilusa*. Rio de Janeiro-Fortaleza: Oficina do Autor/EUFC, 1999.

TORRES, José William Craveiro; PONTES, Roberto. Resíduos Clássicos no Rito Iniciático do Cavaleiro Medieval. In: Lênia Márcia Mongelli. (Org.). *De Cavaleiros e Cavalarias: por Terras de Europa e Américas*. 1ª ed. São Paulo: Humanitas, 2012, v. 1, p. 233-246.

ZIERER, Adriana Maria de Souza. Galaaz e Lancelot: dois modelos distintos de cavaleiro medieval. In: PONTES, Roberto, MARTINS, Elizabeth Dias (Org.). *VII Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Fortaleza: UFC, 2007, p. 95-102.



## **LILITH E EVA EM MARGARIDA LA ROCQUE, A ILHA DOS DEMÔNIOS**

Sideny Pereira de Paula (FAPEAM-PPGL-UFAM)  
Lileana Mourão Franco de Sá (DLLE-PPGL-UFAM)

560

### **RESUMO**

O referido artigo tem como objetivo, fazer uma análise do mito judaico de Lilith e do mito cristão de Eva na 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 Literatura Fantástica, no livro de Tzvetan Todorov, "Introdução à Literatura Fantástica", e do livro de Valéria Fabrizi Pires, "Lilith e Eva. Imagens arquetípicas da mulher na atualidade."

**Palavras-Chave:** Literatura Fantástica, Mito, Lilith, Eva, feminino.

### **ABSTRACT**

The article aims to make an analysis of the Jewish myth of Lilith and Eve in the work of Christian myth "Marguerite La Rocque, the island of demons," Dinah Silveira de Queiroz. The theory guiding this research was guided mainly by the study of Fantastic Literature, Tzvetan Todorov in the book, "Introduction to Fantastic Literature", and the book Valeria Fabrizi Pires, "Lilith and Eve archetypal images of women today."

**Keywords:** Fantastic Literature, Myth, Lilith, Eve, feminine.

*“Enquanto o homem e a mulher não se reconhecerem como semelhantes, enquanto não se respeitarem como pessoas em que, do ponto de vista social, político e econômico, não há a menor diferença, os seres humanos estarão condenados a não verem o que têm de melhor: a sua liberdade.”*

Simone de Beauvoir

### **INTRODUÇÃO**

Dinah Silveira de Queiroz, autora brasileira de livros 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 de posse ao ocupar a cadeira da autora na Academia Brasileira de letras,

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 XVI e aparente intenção perfigurativa ("Margarida não passa de uma reencarnação da própria Eva, purgando sua falta). (14/6/1984).

Essa heroína é importada diretamente da França e a autora - que é brasileira - inova ao fazer isso. Mas porque o espaço francês? Dinah perdeu a mãe ainda muito jovem e seu pai levou-a para morar com uma tia-avó e nas visitas que fazia à filha, lia para ela livros de aventuras, principalmente os de ficção científica. Segundo a própria autora, em uma nota prévia à Margarida la Rocque, ela explica que a sua inspiração para a narrativa foi à partir de uma breve passagem da *Cosmografia* de Padre André Thévet e que segundo ela, é uma história de seu tempo e traz a realidade maravilhosa de uma época em que a Europa vivia abalada pelos sonhos dos descobrimentos, quando as paredes das tavernas e hospedarias eram cobertas de desenhos representando índios, monstros, serpentes e demônios que os marinheiros teriam conhecido nas jovens terras pagãs. Peres ressalta que,

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 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, Cristiano, que não é nem nobre nem bonito,

Cristiano não era belo. Tinha trinta anos, usava barba em ponta e suas vestimentas eram mais largas do que se podia desejar, estragara os dentes depressa, e falava de maneira autoritária, arrogante mesmo(...). (Queiroz, 1991, p. 17).

Ele é um explorador, um viajante à procura de acumular riquezas. Ele é o homem que vai de encontro aos seus desejos de liberdade, como se nota através da fala de Margarida:

Ah, como me agradavam aquelas histórias! Punha-me a conjecturar se aqueles homens que viviam em tanta liberdade, os habitantes das florestas, eram homens mesmo? Acaso o seriam? Sem religião, e com os instintos à solta? Também me fascinavam essas viagens em que nobres e plebeus se misturavam, e de onde qualquer pobre aldeão podia voltar rico e célebre. (Queiroz, 1991, p. 17).

Ela vê em Cristiano 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, juntamente com sua ama Juliana e parte para nas aventuras, o que deixa Margarida revoltada, como se percebe nesta passagem da narrativa, em que ela expõe seu pensamento:

Um dia, com estrondos de canhões, gritos e música, vi, em Saint-Malo, no meio do povo, ao lado de Juliana - obtivera permissão de viajar até o mar para despedir-me de meu marido no cais -, um dia vi partir Cristiano, com o coração apertado, cheio de maus presságios. (Queiroz, 1991, p.19.)

O que Margarida faz, então? Já cansada da infinita espera por Cristiano e inconformada com seu iminente destino de esposa tradicional, convence a seu primo, Senhor de Roberval, que comandava um navio, a levá-la consigo. Ela o faz infringir as regras dos navegantes exploradores, na qual não se podia transportar mulheres, esse é o



início de sua ruína. Nesta viagem, ela conhecerá o homem que a fará cumprir a profecia que foi dita sobre ela por sua tia à sua mãe, antes mesmo de Margarida nascer: Dinah S. de Queiroz (1991) "- Minha irmã - disse ela depois de despertar de um longo sonho que se seguiu à visão. - Minha pobre irmã! levas em teu ventre alguém que irá em vida ao inferno! Oh, que coisas abomináveis eu vi!" O inferno de Margarida - cabe ao leitor concluir ou não - Pode ser o encarar seus demônios pessoais e ser obrigada a conviver com eles, que seriam de sua exclusiva criação ou impostos a ela pela sociedade de sua época, na qual a mulher era tida ou encarada como "propriedade" da família e depois também de seu esposo, portanto, tinha que agir e se comportar de acordo com as regras estabelecidas às damas, o que não era fácil para alguém com o espírito aventureira de Margarida, que sonhava ampliar seus horizontes para além de seu pequeno mundo.

## A LITERATURA FANTÁSTICA

Em toda a história da humanidade, o homem convive com o sobrenatural, que está presente em diversas culturas e que é fonte de estudos para muitos teóricos. Mitos, lendas e personagens irrealistas instigam o ser humano a buscar maneiras de entender o que lhe parece inexplicável. Essas histórias, que são parte importante da cultura de muitos povos, foram preservadas ao longo dos séculos e chegaram até os dias atuais, tornando-se imortais. O homem sempre esteve em contato com o sobrenatural e muitas vezes não se apercebe. Os livros religiosos, os contos de fadas estão povoados de criaturas sobrenaturais, míticas. O fantástico, segundo Silva e Lorenço, "teve suas origens em romances que exploravam o medo, o susto, porém, ao longo dos séculos, foi se transformando até chegar ao século XX como uma narrativa mais sutil." Volobuef afirma que,

O fantástico atravessou diferentes fases durante os séculos: no final do século XVIII e início do XIX, o gênero exigia a presença do sobrenatural, estando presentes monstros e fantasmas; no século XIX, passou a explorar o psicológico, inserindo nas narrativas a loucura, alucinações, pesadelos, para mostrar a angústia no interior do sujeito; no século XX, o fantástico passou a criar incoerência entre elementos do cotidiano. Dessa forma, é possível notar que o gênero fantástico não é estanque, está sempre evoluindo e aproximando-se de temas cada vez mais críticos. No entanto, sua característica mais importante é a aceitação dos fatos inexplicáveis pelo leitor como se fossem reais. (VOLOBUEF, 2000, p. 111).

A Literatura Fantástica é construída à partir da dúvida, da ambiguidade, onde



permanece a hesitação, a perplexidade, a angústia e o medo. Em todas as literaturas de cunho fantástico, essa ambiguidade se mantém até o final da narrativa, sem que o leitor chegue a conclusão de que está diante da realidade, do sonho, da verdade ou da ilusão. Essa incerteza é defendida por Tzvetan Todorov, em sua obra "Introdução à Literatura Fantástica", onde ele afirma que,

564

O fantástico ocorre nesta incerteza; a escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário: e estes últimos merecem mais do que uma simples menção. (Todorov, 2010, p. 31)

Na obra analisada para este estudo, Margarida se vê atormentada pelos demônios e duendes que habitam a ilha e que só a ela perseguem - ou será sua loucura? - . Stableford vai afirmar que "A Literatura Fantástica é um gênero literário que é caracterizado por traços que fogem a nossa realidade e lógica." (STABLEFORD, 2005, p.35). O fantástico está evidentemente 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, são elementos míticos evidentes nesta obra, 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. De acordo com Todorov,

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 à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão. (Todorov, 2010, p.165-166).

Margarida La Rocque se insere na narrativa fantástica segundo os conceitos de Tzvetan Todorov, ela é uma Narradora Personagem, então toda a percepção que o leitor tem da narrativa é unicamente através de Margarida. Em momento algum da trama o leitor tem o ponto de vista dos outros personagens em relação aos acontecimentos que se sucedem tanto no navio quanto na ilha. Fica a deixa ao leitor para que se aceite ou não a visão dela de que João Maria a traiu com Juliana, ou mesmo de que ele de fato amava 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 de encontro ao seu destino; Por causa do ciúme e da desconfiança, ela perdeu o seu amado, sua aia e conseqüentemente seu filho, do qual ele não soube cuidar e viu-o definhando até finalmente morrer. Todos esses episódios aceleraram seu desespero e então ela se deixa 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 dentro da obra. Segundo Todorov,

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aqueles que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, 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 uma ilusão dos sentidos, 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 esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente(...). (TODOROV, 2010, p. 30/31).

"Lendas, histórias, mitos que falam de mortos-vivos, monstros, eventos que contrariam as leis físicas, animais falantes e coisas desse tipo, todas se enquadram na literatura fantástica." (TODOROV, 2010, p. 31). Esses monstros povoam as mentes da humanidade desde sempre, até os dias atuais e são tabus que muitos ignoram ou fingem desconhecer. As narrativas fantásticas estão recheadas desses seres "imaginários", que talvez nada mais sejam do que máscaras que encobrem o verdadeiro eu da raça humana, seus mais obscuros e tenebrosos pensamentos e desejos e, segundo E.M. Melietinski (1989, p.89), "O onírico, o maravilhoso, o imaginário deixam de ser vistos como pura fantasia, para serem pressentidos como portais que se abrem para verdades humanas ocultas"

## **O MITO DE EVA E A SERPENTE EM MARGARIDA LA ROCQUE**

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 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). Margarida - assim como Eva com a serpente - dialoga com seres fantásticos, como se percebe no diálogo desta com a lebre Filho,

Senti um medo irreprimível. Quis gritar. A voz, como nos pesadelos, não saiu de mim. O bicho com desenvoltura falou: - Polo tem razão! Ah, ah, ah! Ela é branca como a barriga de um peixe! (...) - Duas fêmeas para um macho. É pouco! Em seguida, inteiramente silencioso, o bicho se entreteve a olhar perdidamente para mim(...) - Não tenho medo de ti. Não és uma lebre mágica. És um sonho! Sua risada soou fininha: - Não sou um sonho. Sonhos não valem nada. São pedaços de nuvens. Eu sou o Filho. Moro no outro lado da ilha. (Queiroz, 1991, p.51.)

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.

## **A LILITH**

Esta entidade mítica que representa a mulher que se rebela, infringe as regras sociais impostas de forma desigual e injusta, não aceita a submissão masculina e nem o Patriarcado, foi expulsa do paraíso por Deus ante as queixas de Adão, de que ela não o



obedecia e se colocava como uma igual a ele, o que era inadmissível, visto que foi determinado que o papel de comando seria de domínio masculino. Que Deus é esse que não é imparcial? Porque Lilith não teve pelo jugo desse Deus, as mesmas condições de igualdade com Adão? Essas respostas talvez nunca possam ser plenamente respondidas, mas é fato que pelas sagradas escrituras, Lilith, Eva e Margarida já estão condenadas. Valéria Fabrizi Pires retrata Lilith na tradição cabalística, (2008, apud Chevalier 1980),

Lilith é o nome da mulher criada antes de Eva, ao mesmo tempo 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. (Pires, 2008, apud Chevalier, 1980, p. 37).

Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento, em seu artigo sobre o imaginário feminino, ressalta que 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. 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. De acordo com Pires (2008, p. 10),

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.  
(Pires, 2008, p.10)

Aconteceu com Margarida o mesmo que com Lilith; quando ela se rebelou contra os padrões sociais de sua época, 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.

568

## **EVA E MARGARIDA**

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." (Bíblia sagrada: Gênesis cap. 3, vers. 16, pág. 9. 1982). Segundo Paulina Chiziane,

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. (Chiziane, 2008, p.158).

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, assim o foi com Margarida, quando seu primo Roberval proferiu sua sentença:

- Sim, há uma ilha à vista... - rugiu ele, deixado cair sua fingida serenidade... - Onde ireis com vossa pérfida companhia, meditar sobre vosso crime! Escarnecerá a plebe de vós, Margarida, mas conhecerá, enfim, os rigores do Vice-Rei da Nova França, e isso será de grande utilidade, nesta viagem incerta. Já disse. A Deus vos entrego!"  
(Queiroz, 1991, p.36.)

Elas, essas mulheres, são retratadas nas literaturas e podem ser observadas no dia a dia, ao nosso redor, em toda parte. Margarida também é confundida com uma bruxa pelos marinheiros que - muitos anos depois, já ela em avançada idade e sozinha na ilha - lhe resgataram, como no trecho da obra citado,



Bruxa da ilha dos demônios! Vai-te! Desaparece! (...) Um rapazinho, de alva camisa aberta, tinha uma pedra na mão. Vi que ma atiraria, ele... Mas, o velho disse qualquer coisa. E avançou, cauteloso. Eu estava ali plantada, de pernas abertas, para manter o equilíbrio difícil. E o homem mais e mais se aproximou: - Mulher, ou demônio - eu te conjuro... Dize quem és. Atirei-me aos pés do velho, que recuou, um pouco. Ajoelhada, tracei lentamente o sinal da cruz. (Queiroz, 1991, p. 124.)

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 ela 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. Segundo Francisco Vicente de Paula, em seu artigo, publicado pela revista *Letra Viva*,

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. (Paula. *Letra Viva*, V.11, n1, 2012),

João Maria, 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. De acordo com Pires (Pires, 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 projetadas pela cultura ocidental há milhares de



anos. Assim, é 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. (Pires, 2008, p.68).

Margarida, depois de ser castigada por trair seu marido, ser banida para a ilha dos demônios, ser atormentada pelo ciúme, pela desconfiança, por seres sobrenaturais e finalmente amargar a solidão, é finalmente levada de volta ao convívio humano, onde tem a chance de contar sua história. Quanto ao leitor, ele não poderá sair da dúvida em relação à narrativa; Margarida enlouqueceu na ilha ou seu relato ao padre é verídico?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 descrita como desencadeadora do mal que atormenta a humanidade. Margarida embarca acompanhada de sua ama Juliana e então sua tão esperada aventura começa. Nesta viagem Margarida se alternará ora personificando Lilith, ora personificando Eva, ao se deixar levar pela volúpia, pela emoção do desejo carnal. Ela é Lilith também ao ser condenada, expulsa de seu mundo, de sua zona de conforto, de seu paraíso. De Eva ela 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, a partir daí é novamente Lilith, que se deixa levar pelos anseios demoníacos do Cabeleira, demônio que a possui e que através dela, sacia seus mais hediondos desejos, e também ao encarar a total solidão e a iminente morte. Quando já ela se conforma com seu destino, finalmente é resgatada e trazida de volta à civilização, onde depois conta a sua história a um padre. Seria ela novamente Eva, em busca de perdão? talvez haja o entendimento de que o que ocorreu com Lilith, Eva e Margarida ocorrerá sempre e eternamente não só nas narrativas de cunho fantástico, mas também em todas as representações do feminino, reais ou não.



## REFERÊNCIAS:

BARTON, John. MUDDIMAN, John. *The Oxford Bible Commentary*. Nova Iorque. Oxford University, 2001.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução: Centro Bíblico Católico. 34. ed rev. São Paulo: Ave Maria, 1982.

CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

14/6/1984, **discurso de posse do acadêmico SERGIO CORRÊA DA COSTA, na cadeira de número 7, da Academia Brasileira de letras**. Disponível em [blog.jornalpequeno.com.br/dinacycorrea/.../dinah-silveira-de-queiroz/](http://blog.jornalpequeno.com.br/dinacycorrea/.../dinah-silveira-de-queiroz/)

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do trabalho científico: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos**. 7°. ed., 3° tiragem, São Paulo: Atlas, 2007.

MELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezzerro, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do. **O imaginário Feminino: Desejo e Transgressão na Escrita Florbeliana**. Anais do SIEL. Volume 3, número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

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.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Margarida La Rocque, A ilha dos demônios** - 6a ed - Rio de Janeiro: Record, 1991.

REVISTA LETRA VIVA, vol.11, n 01. 2012.

STABLEFORD, Brian. **Historical Dictionary of Fantasy Literature**. Toronto. The Scarecrow Press, 2005.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Zahidé Lupinacci Muzart. "**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.

VOLOBUEF, Karin. **Uma Leitura do Fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F.Kafka)**. Revista Letras, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jun. 2000. Disponível; [ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/download/18866/12181](http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/download/18866/12181)

SILVA, Luis Cláudio Ferreira, PG, UEM, LOURENÇO, Diane da Silva, PG, UEM. **O Gênero Literário Fantástico: Considerações teóricas e leituras de obras estrangeiras e brasileiras**. V EPECT. Encontro de Produção Científica e Tecnológica. 26 a 29 de outubro de 2010. Disponível em [www.fecilcam.br/nupem/anais\\_v.../09\\_SILVA\\_LOURENÇO.pdf](http://www.fecilcam.br/nupem/anais_v.../09_SILVA_LOURENÇO.pdf)



## O REAL E O FANTÁSTICO: TERRITÓRIOS LIMÍTROFES OU ZONA DE EXPERIMENTAÇÃO COM A LINGUAGEM?

Sônia Maria Vasques Castro (PPGL-UFAM)

572

### RESUMO

Este artigo visa principalmente identificar alguns traços da moderna narrativa fantástica na obra *Sôbolos rios que vão* (2010), do romancista português António Lobo Antunes. O elevado grau de experimentação com a linguagem, que não leva em conta os componentes que normalmente integram as “receitas” do modo comportado de narrar concorrem para que a obra seja apresentada como narrativa fantástica, nos moldes atuais, defendidos por Karin Volobuef, para quem o fantástico hoje se transportou para a linguagem. Outras vozes mais atuais, mesmo não empregando o termo fantástico, reafirmam essa ideia, como as das ensaístas e estudiosas da obra do autor, Ana Paula Arnaut, professora doutora da Universidade de Coimbra e Maria Alzira Seixo, professora doutora da Universidade de Lisboa.

**Palavras-Chave:** *Sôbolos rios que vão*; Lobo Antunes, linguagem; insólito; literatura fantástica.

### ABSTRACT

This article aims primarily to identify some traits of modern fantastic narrative work in *Sôbolos rios que vão* (2010), of the portuguese novelist António Lobo Antunes. The high degree of experimentation with language, which does not take into account the components that typically comprise the "recipes" behaved the way of narrating compete for the work to be presented as fantastic narrative in current patterns, defended by Karin Volobuef, for whom fantastic today moved for language. Other more current voices, not even using the word fantastic, reaffirm this idea, as the essayists and scholars of the work of the author, Ana Paula Arnaut, Professor Doctor of the University of Coimbra and Maria Alzira Pebble, PhD Professor, University of Lisbon.

**Keywords:** *Sôbolos rios que vão*; Lobo Antunes, language; unusual; fantastic literature.

### INTRODUÇÃO

A tarefa de descrever ou definir a literatura fantástica tem se mostrado bem difícil. Segundo Bráulio Tavares (2003), a primeira tentativa se dá de forma negativa porque se pensa nela pelo que ela não é. Por esta ótica, ele diz que o fantástico é tudo que *não é* realista. E essa é uma definição tão genérica que pode ser comparada à tentativa de descrever o universo afirmando que nele existem dois tipos de coisas: as berinjelas, e as não berinjelas. A definição de berinjela já está posta nos dicionários. Entretanto, no segundo tipo de coisas, a categoria das não berinjelas, caberia uma quantidade perturbadora e incontável de coisas: os cliques de papel, os verbos



intransitivos os trinômios do segundo grau, os zagueiros do Fluminense, os mosquitos da dengue...

Classificações teratológicas desse tipo, embora esdrúxulas, se repetem nos ensaios sobre o fantástico, o que reafirma a dificuldade em conceituar o termo porque se “o fantástico é tudo o que não é, tudo que não está onde estamos, tudo que não existe, tudo o que está fora de nosso campo de visão, tudo que não pode acontecer (ou, mais ameaçadoramente, tudo que não poderia ter acontecido)”, como lhe formular um conceito? Mesmo assim, Jorge Luís Borges disse que o fantástico foi a linguagem preferida dos escritores do mundo inteiro, em todos os tempos (BORGES *apud* TAVARES, 2003, p. 7-8).

573

As considerações sobre a importância da linguagem são diversas, como diversos são também os pensadores que as formularam. A linguagem é deveras tão essencial que o sofista Isócrates, orador da Antiga Grécia (436 – 338 a. C.), exprimiu sabiamente o poder da linguagem, o poder de ingresso e aproximação que os discursos têm:

Foi a palavra que nos permitiu realizar quase tudo o que criamos em matéria de civilização. Foi ela que estabeleceu normas sobre o justo e o injusto, o belo e o feio, sem a ordenação das quais seríamos incapazes de conviver com os outros. É ela que nos permite acusar os maus e reconhecer os bons. É graças a ela que educamos os ignorantes e conhecemos os inteligentes. [...] É com o auxílio da palavra que discutimos o duvidoso e investigamos o desconhecido... Se, em resumo, quiséssemos determinar esse poder, veríamos que nada de quanto no mundo acontece de modo racional acontece sem a palavra, mas é esta o guia de toda ação e de todo pensamento. E os que maior uso fazem dela são os que têm mais espírito. (ISÓCRATES. Nicodes, 59, *apud* BUZZI 2003 p. 239).

A concepção de Isócrates mostra a palavra como guia de toda ação humana, o elemento realizador da própria civilização, capaz de julgar os homens e colocá-los em classes distintas.

Reunindo opiniões sobre o assunto, Terry Eagleton, um estudioso sobre fenômenos da linguagem, registra a opinião do filósofo alemão Martin Heidegger em que este afirmou que se a existência humana é constituída pelo tempo, é igualmente constituída pela linguagem, visto não ser esta um simples instrumento de comunicação, um recurso secundário para expressar ideias, mas a própria dimensão na qual se move a vida humana, aquilo que, por excelência, faz o mundo ser (EAGLETON, 2001, p.87). A



Essas formulações convergem para um único objetivo: atestar a importância vital da linguagem como elemento revelador em si mesmo do universo humano. Porque o homem é linguagem e ela é em si mesma, o seu universo absoluto. Sendo assim, em que medida linguagem e literatura imbricam-se na árdua tarefa de representar a existência? A resposta parece estar no fato de que a literatura, tomando como leitmotiv os fatos do mundo real, especializa um discurso e, transformando-o e intensificando-o, problematiza a própria realidade do mundo (EAGLETON, 2001, p. 2).

A prosa de António Lobo Antunes, cuja escrita se assenta espetacularmente na linguagem, nos ritmos, nas imagens, descontadas as proporções de experimentalismo, também se inscreve como elemento revelador do universo humano. Em seus romances tudo é visto como num sonho, num delírio. As emoções são suscitadas pela maneira de contar, e o patamar da liberdade criadora é transposto, evidenciando a emancipação de todas as regras. Segundo o autor, seus livros não são para serem lidos no sentido que usualmente esse ato é concebido, mas sim para “apanhá-los” do mesmo modo que se apanha uma doença. E a verdadeira aventura é a que o narrador e o leitor fazem em conjunto, à raiz da natureza humana.

O romance *Sôbolos rios que vão* (2010), de Lobo Antunes, tem como uma de suas características o tempo da escrita, composto por várias camadas de planos narrativos estruturados em frases curtas e discurso direto. À medida que a narrativa avança o leitor se dá conta que o romance quase parece urdir uma trama, da qual a espera e não espera da morte, será o traço mais evidente.

Maria Alzira Seixo, ensaísta e estudiosa das obras do autor, afirma que a alternância de planos temporais com utilização da memória para sugerir a ideia de simultaneidade às ações, e a “permuta” de narrador, flagrantes na prosa do autor, não só redimensionam, mas determinam um diferente modo de elaboração ficcional quanto de leitura (SEIXO, 2002, p. 16).

A cena inicial de *Sôbolos rios que vão* é o prenúncio do experimentalismo que vai imperar ao longo da obra:

Da janela do hospital em Lisboa não eram as pessoas que entravam nem os automóveis entre as árvores nem uma ambulância que via, era o comboio a seguir aos pinheiros, casas, mais pinheiros e a serra ao fundo com o nevoeiro afastando-a dele, era o pássaro do seu medo sem galho onde pousar a tremer os lábios das asas, o ouriço de um castanheiro dantes à entrada do quintal e hoje no interior de si a que o



médico chamava cancro aumentando em silêncio, assim que o médico lhe chamou cancro os sinos da igreja começaram o dobre e um cortejo alongou-se na direção do cemitério com a urna aberta e uma criança dentro, outras crianças vestidas de serafim de guarda ao caixão, gente de que notava apenas o ruído das botas e portanto não gente, solas e solas, quando a avó no muro com ele desistiu de persignar-se sentiu o cheiro das compotas na despensa, vasos em cada degrau da escada [...] alguém que não distinguia empurrava-lhe a maca corredor adiante, notava a chuva, caras, letreiros, a governanta do senhor vigário no alpendre enquanto pensava  
-É o meu esquife que empurram (ANTUNES, 2010, 10,11).

A linguagem, fragmentada, espalha por todos os capítulos uma aparente falta de sentido, produzida não apenas no nível semântico, mas também no sintático, contribuindo para que o leitor perca as referências espaço-temporais. Ou ainda, que não perceba de início quem é, de fato, o narrador. O trecho, além de representativo da desconstrução que há um bom tempo tem sido a tônica das narrativas modernas e por extensão à das narrativas fantásticas, também anuncia o tom desse relato quase metafísico que é, a um só tempo, meditação sobre a morte, visto que ela paira sobre tudo o que é dito, pensado ou nomeado, bem como é também uma reflexão sobre a vida, por aguçar a sensibilidade do leitor e empurrá-lo exatamente para isso. Por essas evidências, a obra *Sôbolos rios* que vão será aqui apresentada como narrativa fantástica, por se entender que nela são perceptíveis alguns traços dessa modalidade literária.

## 1. A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO NA LITERATURA

A diversidade de opiniões sobre o nascimento do fantástico é fato corrente entre os estudiosos do gênero. Alguns preferem a investigação mais ampla, mais genérica, incluídos aí Jorge Luís Borges, Louis Vax, Monegal, Schneider, que afirmam que a forma mais antiga de contar histórias é a forma fantástica. Outros, como Roger Caillois, Joseph Restinger, Tzvetan Todorov, defendem que o fantástico origina-se no século XVIII com o Iluminismo e é uma forma de rejeitar o pensamento teológico medieval.

Para Jorge Luís Borges (apud TAVARES, 2003) a literatura deveria começar com a literatura fantástica, com o mito, com a cosmogonia. Ao aliar à literatura fantástica ao mito, o escritor evidencia a natureza precípua desse tipo de escritura que, de fato, tem suas origens na cosmogonia. O escritor, ao ser interrogado sobre sua preferência pela modalidade da narrativa fantástica, dizia que se baseava no fato





inelutável de sua antiguidade, justificando-se com o argumento de que os romances realistas começaram a ser elaborados nos princípios do século XIX, enquanto todas as literaturas começaram com relatos fantásticos. E que antes do realismo estrito do século XIX, os textos não tinham compromisso em narrar histórias reais, do dia a dia; assim sendo, a forma mais antiga de contar histórias é a forma fantástica.

576

Algumas dimensões do fantástico são aqui apresentadas para melhor compreensão do termo. José Paulo Paes diz que o adjetivo fantástico deriva do substantivo fantasia, palavra de origem grega, cujo sentido original era de aparência. (PAES, 1985, p. 184). Eric S. Rabkin, teórico norte-americano, diz que o fantástico é “o espanto que sentimos quando as regras de base do mundo narrativo sofrem uma súbita inversão de 180 graus”. Ao referir-se às “regras de base do mundo narrativo,” Rabkin quer referir-se às leis e normas do mundo real, do qual a narrativa oferece um simulacro ao leitor.

Diferente do conceito de Rabkin está o defendido por Tzvetan Todorov. Este, eminentemente restritivo, além de excluir o maravilhoso do conto de fadas, exclui também o estranho, ou seja, aquele acontecimento que parece ser sobrenatural, mas não o é porque existe uma explicação natural para ele antes que termine a narrativa. Além disso, Todorov diz que três condições devem ser atendidas para que o fantástico ocorra: em primeiro lugar, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Depois, essa hesitação deve ser sentida igualmente por uma personagem. Desse modo, o papel do leitor é confiado a uma personagem e, ao mesmo tempo, a hesitação se encontra representada tornando-se um dos temas da obra. E por fim, importa que o leitor adote uma atitude em relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Para Todorov, o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. Ou seja, o fantástico se caracteriza por uma intromissão brutal de mistério no quadro da vida real e se instaura com o inusitado, com a hesitação, com a ambiguidade, com a racionalidade (TODOROV, 1992, p. 31-32).

A “súbita inversão de 180 graus nas regras de base do mundo narrativo” apregoadada por Rabkin, pode ser aplicada à forma de narrar em Sôbolos rios que vão. A obra, de fato, prima pela subversão, conforme se observa:



- Que faço eu aqui?  
sem realizar o que lhe acontecera nem de onde tinha voltado, entrava e saía do corpo num vapor de memórias truncadas, recordava-se da governanta do senhor vigário e dos ulmeiros no largo, por que razão o médico  
- Não fale  
se apenas falando, embora não desse pelas frases, tinha a certeza de ser, no caso de me calar não existo, talvez a chuva lhe jogasse um sudário final no ventre destroçado, (ANTUNES, 2010, p. 38).

É para esse percurso da linguagem que aponta a trilha de Karin Volobuef, discutida em seu ensaio *Uma leitura do fantástico: a invenção de Morel (A. B. Casares) e o Processo (F. Kafka)*, (VOLOBUEF, 2000, p. 109-123) e que embasa a proposta deste trabalho acerca do fantástico. Para ela, a moderna narrativa fantástica remonta ao romance gótico (*gothic novel*), surgido no século XVIII, que explorava diretamente os ambientes macabros, os lances dramáticos e o ritmo acelerado da aventura. Mas ela ressalva que o fantástico foi sendo paulatinamente depurado ao longo do século XIX e chegou ao XX com uma escritura que prima pela sutileza do arsenal narrativo e do enredo mais condensado.

Outra mudança foi quanto ao eixo temático que, abandonando a rápida sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes, envereda por outros rumos que têm pontos de contato com o mito e com o símbolo. Segundo Volobuef, a narrativa fantástica tornou-se receptiva à inquietação perante os avanços científicos e tecnológicos testemunhada em obras como *O homem de areia*, de E.T.A. Hoffmann; *Frankenstein*, de Mary Shelley; ou nos devaneios oníricos ou faz-de-conta como em *Os cavalinhos de Plantiplanto*, de J.J. Veiga. Não ficam de fora também as angústias existenciais e psicológicas em *A metamorfose*, de Kafka ou em *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa. Os efeitos suscitados por esses textos podem cobrir um leque de reações que vão desde o incômodo, a surpresa, a dúvida, o estranhamento, até o encantamento e o riso.

O fantástico ultrapassou, pois as fronteiras do trivial e seus enredos complexos, temas e abordagens críticas em contínuo processo de mudança mostram que o gênero está sempre em busca de novas formas de expressão e novos conteúdos. E citando Coalla (1994), Volobuef lembra que ao longo de sua trajetória, o fantástico lançou mão de diferentes expedientes para criar a sensação de insegurança. Assim, a modalidade que em fins do século XVIII e começo do XIX exigia a presença do elemento sobrenatural,



materializado na figura de um monstro ou de um fantasma, no decorrer dos anos posteriores do século XIX passou a explorar a dimensão psicológica e o sobrenatural foi substituído pelas não menos assustadoras imagens produzidas pela loucura, alucinações e pesadelos, sugerindo que a causa da angústia está no interior do sujeito.

Porém, no século XX, o fantástico transportou-se para a linguagem, por meio da qual é criada a incoerência entre os elementos do cotidiano e a aparente falta de sentido, que por sua vez, produz o insólito. E a hesitação ocorre não segundo exatamente os moldes de Todorov, mas sim pelo jogo narrativo que se configura na linguagem. O fantástico, antes produzido no nível semântico, se infiltra também no nível sintático (COALLA apud VOLOBUEF, 2000 p.111).

O termo insólito, atrelado à literatura fantástica, provém do latim *insolitus*, a, um, e significa *não acostumado, estranho, alheio* (HOUAISS e VILLAR, 2001 p. 1625). Júlio França registra no preâmbulo da obra *O insólito e seu duplo*: o insólito é aquilo que se desvia de – ou mesmo se opõe a – um certo grau zero das coisas que são consideradas sóliticas (FRANÇA, apud GARCIA e MOTA, 2009, p.7).

## 2. AS DIMENSÕES DO FANTÁSTICO EM *SÔBOLOS RIOS QUE VÃO*

Partindo da ideia de que o fantástico a partir do século XX se transportou para a linguagem, *Sôbolos rios que vão* exibe uma linguagem aparentemente sem sentido, para mostrar em si mesma a falta de sentido da existência de quem espera a morte a qualquer instante.

E as sílabas dos eucaliptos mais rápidas anunciando o quê, teve dó da solidão dos pés à mercê dos corvos que bicavam o pomar, uma das empregadas do hotel encostou-lhe uma concha ao nariz e à boca e os pés concentraram em si a surpresa e o terror (ANTUNES, 2010, p.26).

Na cena inicial, duas características da moderna narrativa fantástica já estão postas: **a aproximação com o mundo real e a ausência de nexos na escrita**. No mundo real, todos morrerão, um dia. A ausência de nexos, que ocorre não só nas duas cenas aqui transcritas, mas em toda a obra, concorre para mostrar um sujeito fragmentado, com suas lacunas e imprecisões de memória e, por isso mesmo, performatizado pela linguagem. E isso só é possível porque ao dar voz a outras personagens, Lobo Antunes



cria uma estratégia de embaralhamento das memórias do narrador, conforme fica posto ao longo da obra.

A ausência de nexos, refletida na escrita, também faz parte da estratégia que busca mobilizar o leitor, a fim de este perceba a dimensão do medo que toma conta do narrador.

A **ausência de explicações/justificativas fundamentais** é mais uma característica do fantástico, que se traduz no insólito da linguagem. Concorrem para isso a sobreposição de planos narrativos e a falta de linearidade, visto que estas desorientam o leitor e não lhe oferecem de imediato a compreensão dos fatos narrados, que por isso mesmo, deve estar atento às micronarrativas porque são elas que dão unidade ao todo.

**O entrelaçamento de vozes** é outra evidência do fantástico na linguagem, embora não tenha sido apontado por Karin Volobuef e sim por Ana Paula Arnaut. Lobo Antunes, cria um narrador que se multiplica e se disfarça como se outros fosse. Voltando às considerações de Ana Paula Arnaut, quanto a *Sôbolos rios que vão*, ela diz que há um desvio, de forma que a enunciação não cabe a um narrador autodiegético, mas sim a um narrador de primeira pessoa e de um narrador de terceira pessoa. No seu entendimento, o de primeira pessoa “é a potestade onisciente que controla a maior parte dos relatos, enquanto que o de terceira funciona como máscara-disfarce do primeiro e não como instância narrativa independente” (ARNAUT, 2011, p. 386). A voz que se faz ouvir por mais tempo é a do avô, que numa leitura superficial parece se (con)fundir com a do narrador. Mas o avô não é senão a máscara-disfarce do próprio senhor Antunes, que dá vida a todas as personagens e narra para si mesmo. Assim, as outras vozes que se entrelaçam, como um enfermeiro, a dona Lucrecia, a dona Irene, a governanta do senhor vigário e outras, partem todas de um único emissor, o próprio senhor Antunes. No trecho abaixo, a voz do avô:

[...] o dono do hotel entregou o ouriço as empregadas que o recolheram num pano  
- Há muitos ouriços aqui  
e a surpresa e o terror não no meu neto, em mim, a bomba da água do coração tão rápida e o que trazia eram restos de sapato de um palhaço afogado, imaginei que um saxofone a seguir ao sapato e o saxofone dissolvido no fundo, conheço desconsolo nas coisas, não conheço nas pessoas e portanto não me queixo, o que é o desconsolo aliás, não tenho ocasião para me entristecer ou não há o espaço no meu peito que a tristeza requer apesar de eu vazio, ou seja não vazio porque uma vela num castiçal antigo que a prima que tomava conta de mim plantava à cabeceira, uma palma na minha testa a garantir  
-Quando cresceres compreender



recordo-me de perguntar

- O que há para compreender?

ao aperceber-me que apenas a vela continuava no quarto e talvez eu a olhá-la, quantas vezes me interroguei se tudo isso existiu e esta terra existe com as vinhas, os comboios e o silêncio que os mineiros interrompiam ou as velhas e as cabras mastigando rochedos, as aldeias da serra ora povoadas de criaturas ora ruínas desertas em que o brilho de algumas furnas teimava, sou daqui, pertença aqui, eu uma furna ou uma velha também com a minha batata no forro do casaco que devoro às ocultas, o dono do hotel dos ingleses a apontar o fígado do meu neto. (ANTUNES, 2010 p. 29).

Neste exemplo, o entrelaçamento ocorre da seguinte forma: do início do trecho - “e a surpresa e o terror não no meu neto, em mim [...]” até não tenho ocasião para me entristecer ou “não há o espaço no meu peito que a tristeza requer”, percebe-se pela expressão “meu neto” que a voz da enunciação é a do “avô”. No trecho seguinte: “apesar de eu vazio” até “eu uma furna ou uma velha também com a minha batata no forro do casaco que devoro às escuras” a voz da enunciação é a do narrador, o Antoninho (o Senhor Antunes). A frase final do trecho: “o dono do hotel dos ingleses a apontar o fígado do meu neto”, é indicativa que volta a voz do “avô”.

A narrativa continua por meio de outras vozes. No trecho abaixo, a voz do pai, em cujas lembranças o senhor Antunes aproveita para extravasar antigas mágoas e, ao mesmo tempo deixar escapar aquilo que, em termos de relacionamento poderia ter sido e não foi, é outra peça importante deste jogo da memória que não cessa:

apetecia-lhe regressar à nascente do Mondego, um fiozito entre penedos quase no alto da serra e não achou o fiozito, lembrava-se de musgos e musgo algum no hospital, o pai  
- É aqui que nasce o Mondego (ANTUNES, 2010, p.16).

É possível observar também o **uso das elipses** como recurso utilizado para demonstrar o vai-e-vem da memória. “E devo pesar que me farto dona Clotilde, a minha mãe a fiança que eu de chumbo” (elipse do verbo *ser-* que eu **sou** de chumbo) (ANTUNES, 2010, p. 188). “E ele sem o ouvir distraído com o senhor Liberto a mandar nos comboios [...] compreendeu que as andorinhas não de hoje de um abril antigo”. (ANTUNES, 2010, p.189). De novo a elipse acontece com o verbo **ser**: “as andorinhas não **são** de hoje **são** de um abril antigo”. Como se observa, são elas que encurtam as frases e colaboram para um tipo de encadeamento fabular que se assemelha a um vai-e-



vem de ondas, como se as palavras fossem uma sucessão de vagas em ondulação com seus fluxos e refluxos.

Por todo o romance entram em cena as **metáforas** que elevam o tom da angústia do narrador:

antes dos ingleses do volfrâmio os alemães do volfrâmio, carroças de volfrâmio na direção da cidade, caminhonetas de volfrâmio, camponeses a transportarem cestos de volfrâmio e nisto solas e solas diante do portão acompanhando uma urna que não cessa de passar, a minha, a do meu neto, a de minha mãe antes dos pulsos algemados no terço, o dono do hotel tinha razão, os ouriços não terminam (ANTUNES, 2010, p.30).

581

E essa angústia espalha-se por outras imagens, como as da raposa e do coelho, em que o narrador, avaliando sua fragilidade como um mortal, sente-se como um coelho diante da raposa, sua predadora natural. Assim como este é caçado pela raposa, assim sente-se o narrador: uma presa acuada, sem chance de evitar a morte, porque a raposa, num salto, o abaterá (ANTUNES, 2010, p. 37, 38).

A **associação de imagens** que se fundem uma nas outras é mais uma das evidências do insólito encontrado na narrativa de *Sôbolos rios que vão*. E essa associação traz a imagem de uma batata perdida, que uma senhora juntou e guardou na parte interna da roupa. O formato da batata lembra-lhe o do tumor, que o ameaça de morte. (ANTUNES, 2010, p. 25, 29).

A **ausência de iniciais maiúsculas**, recorrentes na quase totalidade do texto, a falta constante do uso de pontuação e a vírgula empregada no lugar do ponto são alguns dos aspectos que colaboram para atestar o tom de delírio do narrador. Esse modo diferente de narrar promovem o estilhaçamento e a fragmentação e exigem que o leitor monte e desmonte o quebra-cabeça das micronarrativas que vão se arrumando e desarrumando no interior da narrativa, conforme se lê no trecho abaixo:

És o Antoninho não és?  
hei-de conquistar cada degrau, não tomo na toalha nem escrevem que faleci em maiúsculas tortas e a mãe a fitar o papel sem se atrever a rasgá-lo, não o deixava na mesa, não o deixava na cômoda  
- Quem és tu?  
roçando-lhe a cara com a ponta dos dedos, o pingo no sapato [...] isto em Lisboa ou na vila, não se recordava ao certo, recordava-se do médico  
-Vamos ter de operá-lo  
e ele a diminuir de pavor, o mundo estranho a sua volta e na cabeça  
-Se calhar é simples  
interrogou o pai morto



- Não foi difícil pois não? (ANTUNES, 2010, p.108,109)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desnecessário dizer que *Sôbolos rios que vão* não segue as operações textuais convencionais. Valendo-se de uma linguagem isomórfica, visto que justapõe a forma de narração ao conteúdo narrado, o texto, além de exibir um modo peculiar de narração, mostra ainda constantes reminiscências que parecem inconciliáveis. Quanto à pontuação, Seixo observa que as frases longas e veementemente torrenciais adotam o ritmo da fala, que é, muitas vezes, a fala interior, que tende a tornar-se interrupta, razão por que passa de uma voz a outra, como se fossem vasos comunicantes. Para ela, pelo menos duas razões justificam a importância do uso diferenciado dos sinais de pontuação nos textos de Lobo Antunes: primeiro, porque infringem a gramática normativa; e por outro lado, e principalmente, porque a concepção de romance, neste autor os justifica porque a pontuação padronizada é substituída por um ritmo específico que, para ela, é uma espécie de respiração da escrita. É evidente que o leitor choca-se com a rara pontuação existente. É ela um dos componentes que contribui para tornar a linguagem do romance insólita; e é na linguagem que abundam as imagens do insólito, que despertam outra realidade, não vinculada à razão, mas à desrazão. E um dos traços marcantes da escrita de Lobo Antunes é o entrelaçamento entre o verossímil e o fantástico. As imagens insólitas de seus romances provocam um choque no leitor, que vê cair por terra as normas do discurso romanesco até então estabelecidas, restando quase na totalidade a transgressão, o deslocamento dos sentidos, a dissolução, a dessacralização. Todos esses detalhes suscitados na linguagem permitem dizer que em *Sôbolos rios que vão*, estão entranhadas as marcas da narrativa fantástica, nos moldes defendidos por Karin Volobuef.

## REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com Lobo Antunes – 1979-2007: confissões do trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008.
- ANTUNES, António Lobo. *Sôbolos rios que vão*. Alfragide: Dom Quixote, 2010.



BUZZI, Arcângelo R. *Introdução ao pensar: o Ser, o Conhecimento, a Linguagem*. 30 edição. Petrópolis: Vozes: 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltenser Dutra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GARCIA, Flávio; MOTA, Marcus Alexandre. *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

PAES, José Paulo. *As dimensões do fantástico in Gregos e baianos: (ensaios)*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

SEIXO, Maria Alzira. *Os Romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

TAVARES, Bráulio. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Ilustração Romero Cavalcanti. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Introducion à La Littérature Fantastique*. Paris, Seuil, 1970.

VOLOBUEF, Karin. *Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka)*. Revista Letras, Curitiba, n. 53, p. 109-123. jan/jun. Editora da UFPR 2000.





## **A FICCIONALIZAÇÃO DO RIO NA CONTÍSTICA DE ARTHUR ENGRÁCIO**

Thays Freitas Silva (PPGL-UFAM)

Carlos Antônio Magalhães Guedelha (DLLP-PPGL-UFAM)

584

### **RESUMO**

A partir do conceito de ficção, o estudo tem o objetivo de analisar a imagem do rio Amazonas e afluentes, tal como se apresentam em textos do escritor pioneiro na contística amazonense, no âmbito do Clube da Madrugada, cujo nome é Arthur Engrácio. Movimento renovador da literatura amazonense, o Clube da Madrugada, surgido na década de 1950, foi responsável pela atualização das artes no Amazonas, pondo-as em sintonia com o Modernismo brasileiro. Arthur Engrácio elegeu a vida ribeirinha na Amazônia como tema principal de suas obras, e, nesse sentido, em sua ficção a imagem do rio é uma constante. A pesquisa apoia-se nos seguintes referenciais: Tocantins (2000), Souza (2010), Santiago (1986), Loureiro (1995) e Leão (2011) sobre temas amazônicos; Eco (2012) e Walty (2009), sobre ficcionalização. As considerações desses autores são aplicadas a textos de Arthur Engrácio. O estudo mostra que o amazônida e o rio convivem em uma relação de simbiose, sendo que a influência do rio ultrapassa os limites da interação física, uma vez que a psicologia do ribeirinho, seu imaginário, suas crenças, sua vida social, etc. recebem marcante influência do rio.

**Palavras chave:** Amazônia; Arthur Engrácio; ficção; rio.

### **ABSTRACT**

From the concept of fiction, the study aims to analyze the image of the Amazonas River and its tributaries, as presented in texts pioneer writer on amazon texts, under the Clube da Madrugada, whose name is Arthur Engrácio. Renewal movement of amazonian literature, Clube da Madrugada, emerged in the 1950 was responsible for updating the arts in Amazonas, putting them in line with the Brazilian Modernism. Arthur Engrácio elected the river life in the Amazon as the main theme of his works, and accordingly, in his fiction the image of the river is a constant. The research is based on the following references: Tocantins (2000), Souza (2010), Santiago (1986), Loureiro (1995) and Leão (2011) on amazon themes; Eco (2012) and Walty (2009), on fictionalization. The authors of these considerations are applied to texts by Arthur Engrácio. The study shows that the Amazonian river and live in a symbiotic relationship, where the influence of the river beyond the limits of physical interaction, since the psychology of riverside, your imagination, your beliefs, your social life , etc.. Receive strong influence of the river.

**Keywords:** Amazônia; Arthur Engrácio; fiction; river.

### **INTRODUÇÃO**

Até a primeira metade do século XX, a literatura no Amazonas acontecia em descompasso com o que se fazia no restante do Brasil, pois as conquistas estéticas do Modernismo praticamente não haviam chegado ao cenário literário amazonense. Foi



nesse contexto que surgiu, em 1954, o Clube da Madrugada (doravante CM), que foi o mais importante movimento artístico-cultural na história da literatura no Amazonas.

Arthur Engrácio da Silva, nascido em Manicoré, município do Amazonas, participou do CM, atuando como ficcionista. Para elaborar a sua prosa de ficção, Engrácio elegeu o conto como a “forma” de sua preferência, talvez pelo fato de que a narrativa curta se adaptasse melhor à sua necessidade de comunicação imediata com o leitor.

585

Embora tenha enveredado em algumas narrativas por cenários urbanos, são os cenários interioranos que permeiam a quase totalidade de seus escritos ficcionais. Estreou em 1960 com *Histórias de submundo*, obra que tem a marca do pioneirismo por ter sido o primeiro livro de contos publicado sob a rubrica do Clube da Madrugada. Depois, publicou mais sete livros de contos: *Restinga* (1976), *Ajuste de contos* (1978), *Contos do mato* (1981), *Estórias do rio* (1984), a coletânea *20 Contos amazônicos* (1986), *Outras histórias de submundo* (1988) e *A Vingança do boto* (1995). Além dessas obras, produziu os seguintes livros de antologias e ensaios, à guisa de crítica literária: *Antologia do novo conto amazonense* (1971), *A berlinda literária* (1976) e *Um olho no prato, outro no gato* (1981).

Na ficção engraciana, a natureza ora é o pano de fundo, sempre espreitando as personagens, ora interfere decisivamente nas questões humanas. A recorrência da temática da vida do caboclo no interior da floresta garante a aceitabilidade de seus contos. Arthur Engrácio elegeu a vida ribeirinha na Amazônia como tema principal de suas obras e, nesse sentido, em sua ficção a imagem do rio é uma constante.

O objetivo deste artigo é analisar a imagem do rio Amazonas, tal como se apresenta em contos de Engrácio, a partir do conceito de ficção. Adoto o conceito de ficção como sendo a criação de uma suprarrealidade, no sentido da mímese aristotélica, aliado à abordagem de Eco (2012), no sentido de explicitar que as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história.

O ponto de partida, em termos teóricos, é o conceito de ficção, com base em Eco (2012) e Walty (2009); e sobre temas amazônicos, baseio-me em Tocantins (2000), Souza (2010), Santiago (1986), Loureiro (1995) e Leão (2011). As considerações desses autores são aplicadas a textos de Arthur Engrácio. O estudo estrutura-se a partir dos seguintes itens: “Um artista e uma obra”, em que elaboro uma visão geral sobre a produção literária de Arthur Engrácio; “Amazônia: o bosque da ficção engraciana”,



onde desenvolvo considerações a respeito da teoria em torno do conceito de ficção; e “Rio, o fiador dos destinos humanos na Amazônia”, no qual exploro as relações entre o homem e o rio.

## 1 UM ARTISTA E UMA OBRA

586

A mentalidade que predominava nas letras amazonenses, anteriormente à criação do CM, salvo as exceções de praxe, concebia o caboclo como sem história, renunciado, um homem silenciado. É nesse contexto que Engrácio inicia a sua produção contística, sinalizando em outra direção. Ele é o pioneiro da narrativa moderna amazonense, tendo em vista que sua obra de estreia, *Histórias de submundo* (1960), é o primeiro livro de contos nascido no berço do CM. Nessa obra estão evidentes as duas vertentes da ficção engraciana, que são o cenário urbano e o cenário interiorano.

A predileção do autor pelos textos de fundo regional é evidente. Sua obra é um protesto contra a condenação do caboclo pela sociedade extrativista. Ligada ao realismo crítico, sua contística revela a necessidade de expressar a região amazônica, por isso recria os flagrantes da vida ribeirinha de maneira singular. Para Márcio Souza (2010, p. 223), em Engrácio “o conto vem menos pretensioso, a paisagem recua para o segundo plano e o homem deixa de ser penumbra”. Assim Engrácio apresenta o amazônida como o agente, saindo do conformismo já praticado nas letras amazonenses. Por conseguinte, em sua ficção o autor substitui o geografismo pelo enfoque no ser humano.

Em sua obra, Engrácio surpreende ao revelar o amazônida e suas contingências, rompendo as barreiras do silêncio construído em que o Amazonas vivia. Segundo Souza (2010), Engrácio transforma os flagrantes em contos, em visão subjetiva, é uma reflexão do real. Assim, sua ficção é uma expressão do universo interiorano.

Leão (2011, p.137) afirma que “o foco narrativo dos contos engracianos está com certeza nas relações de produção, mas a natureza espreita os personagens, observa-os a partir das sombras e algumas vezes, entra em cena decisivamente”. Dessa forma, a natureza aparece personificada e em relação constante com o homem. O caboclo tem sua vida limitada por dois infinitos: o rio e a floresta, sendo que tanto a imagem do rio quanto a da floresta permeiam a ficção engraciana.

Engrácio elabora em sua ficção a revolta, a revolução que o homem ribeirinho não foi capaz de engendrar para pôr abaixo a ordem extrativista. A linguagem de seus



textos é simples, porém ele lhe dá um tratamento exigente. O que caracteriza sua linguagem é o vigor, a intensidade, a pujança. Dessa maneira, a leitura de sua obra revela um autor comedido e austero em seu processo de composição e na elaboração de seu discurso fictional.

## **2 AMAZÔNIA: O BOSQUE DA FICÇÃO ENGRACIANA**

A ideia de ficção ligada à arte remonta a Platão e Aristóteles. Platão afirma que o poeta está afastado da verdade, vive no erro e não tem nenhuma utilidade, pois faz simulacros com simulacros, ou seja, faz cópia da cópia. Assim o filósofo grego reserva à arte um espaço inferior ao das outras manifestações do conhecimento humano. Em Aristóteles, a criação poética é reconhecida como manifestação natural do homem, estabelecendo o conceito de arte como mimese, ou seja, imitação da realidade (WALTY, 2009).

Tanto para Platão quanto para Aristóteles, a arte é ficção, logo se distingue do real. Partindo da ideia de que a palavra ficção vem do latim *fictionem* e sua raiz era o verbo *finco/finere* – fingir – que possuía o significado de modelar com argila, tocar com a mão, este verbo liga-se à palavra poeta, considerando que em grego *poiesis* significa fazer. Assim, “o poeta é, pois, aquele que faz, aquele que cria.” (WALTY, 2009, p.16)

O entendimento da oposição ficção/realidade é necessário para compreender a ideia de ficção. O real é o fruto de um processo de relações do homem com outros homens e com a natureza. Assim, os valores de uma sociedade se diferem dos valores de outra, o real de um povo é diferente do real de um outro, ou seja, as relações sociais e econômicas definirão a realidade de cada sociedade. Para Eco (2012, p.93), “ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real”, assim o autor apresenta a ideia de que, na leitura de uma narrativa, o leitor ressignifica o mundo em que vive.

A pessoas contam histórias, e as têm contado desde os início dos tempos. Com isso o homem encontra uma forma de escape no tumulto de sua experiência humana. É o que Eco (2012) define como função suprema do mito. Segundo Mircea Eliade (2013, p.11), “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio”, isto é, o mito narra uma realidade que passou a existir, seja uma realidade total, ou apenas um fragmento, assim é sempre uma narrativa de uma criação. O discurso mítico possui o rótulo de ficção, pois se



estrutura no fingir, no representar de forma diferente daquela do dia-a-dia. O discurso literário faz parte também do discurso de fingimento, em que o homem estaria representando, fingindo, de maneira a desempenhar papéis diferentes daqueles que desempenham usualmente.

Nesse sentido, convém ressaltar que a linguagem literária é também um elemento conceituador. Segundo Walty (2009, p.63), “normalmente, faz-se a distinção entre a língua literária e a língua usual, argumentando-se que a primeira é conotativa e a segunda denotativa, isto é, na língua usual as palavras têm o sentido registrado no dicionário e têm o objetivo da comunicação imediata”. Porém, a autora ressalta a relatividade desse critério, pois o significado da palavra é cultural, logo, falar de sentido primeiro e sentido figurado é o mesmo que falar na distinção entre realidade e ficção.

A fluidez é um elemento essencial à ficção. Qualquer narrativa ficcional é necessariamente rápida, pois ao construir um mundo de multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não se pode dizer tudo sobre esse mundo. Por isso o leitor ganha uma grande importância no texto literário. Eco (2012, p.9) diz que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender - não terminaria nunca.” Por exemplo: No conto *Pescadores* (ENGRÁCIO, 2005), dois amigos ribeirinhos vão caçar jacaré à noite e, por azar, acabam sendo devorados pelo animal que pretendiam capturar. Mas a morte dos ribeirinhos, no final da narrativa, é apenas sugerida. Está ali uma das lacunas que o leitor pode – e deve – preencher. Resulta dessa inserção do leitor o fechamento do projeto que tem início com o autor mas fica inacabado até que o leitor faça a sua parte na interpretação.

O texto ficcional, no entendimento de Eco (2012), é composto por dois entes intrinsecamente ligados, o *autor-modelo* e o *leitor-modelo*. Na narrativa ficcional existe uma voz que tece uma série de instruções oferecidas ao leitor. Essa voz constitui o autor-modelo, que não deve ser confundido com o autor empírico, que é o escritor. Essa estratégia meticulosamente realizada oferece instruções que servirão de pistas interpretativas para o leitor. Esse leitor que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar, é o que Eco chama de leitor-modelo, que não deve ser confundido com o leitor empírico, que por sua vez não possui lei que determine como deve ler, porque em geral utiliza o texto como receptáculo de suas próprias paixões, as quais



podem ser exteriores ao texto ou provocadas por ele. Tanto o autor-modelo quanto o leitor-modelo habitam o “bosque da ficção”.

A metáfora do bosque da ficção, já esboçada por Jorge Luiz Borges em suas conferências Norton, é amplamente utilizada por Eco. Fortemente ligado ao sentido de caminhos entrecortados por escolhas, o bosque se caracteriza por seus caminhos. Afirma Eco (2012, p.12) que “um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam”. Assim, mesmo quando as trilhas não são bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para esquerda ou direita, encontrando aquela árvore ou aquela outra. O texto narrativo, de acordo com essa metáfora, obriga o leitor a fazer escolhas constantemente.

Com base nesse escopo teórico, entendo que os contos de Arthur Engrácio são bosques cujas trilhas levam à expressão da vida ribeirinha no interior das florestas. Na qualidade de leitora e excursionista por esses bosques que Engrácio constrói, mais especificamente nas trilhas em que se entrelaçam o homem e o rio, sigo decifrando as imagens que expressam a constante interação entre esses dois agentes do mundo amazônico.

### **3 RIO, O FIADOR DOS DESTINOS HUMANOS NA AMAZÔNIA**

A história da literatura e de todas as teorias que estudam o homem aborda a presença da água como uma imagem, mais propriamente um símbolo, que representa certos estados ou atitudes do indivíduo. Entre esses símbolos se destacam os da vida, o ser humano é gerado na água; os do amor, o simbolismo ligado ao desejo sexual; e os da morte, pois uma das imagens mais fortes é a morte pela água.

A região amazônica é banhada pelo rio Amazonas e seus afluentes, representando um quinto da reserva mundial de água doce do mundo. O tipo humano mais comum do Amazonas, assim como na maior parte da região amazônica, é o caboclo, resultado da miscigenação do branco com o índio (SANTIAGO, 1986). O homem amazônico ao qual me refiro nesta pesquisa não é o habitante das cidades e sim o ribeirinho, pescador, caçador ou explorador da floresta, tal como se encontra representado nos contos de Engrácio.

O ribeirinho amazônida tem sua vida limitada pela floresta e pelo rio. É desses dois infinitos que ele tira seu sustento. A partir da relação quase mística com o rio, o homem vive em estado de simbiose perfeita com os grandes caudais. Tocantins (2000, p. 277) afirma que “o homem e o rio são os dois mais ativos agentes da geografia



humana da Amazônia”. Assim o rio permeia a vida ribeirinha de rumos, criando características próprias da cultura regional.

### 3.1 O rio permeando a vida social

Existe uma relação íntima entre o homem e o rio na Amazônia, porém essa relação é algo impositivo por parte do rio. O rio rege a vida do caboclo em todos os aspectos, e a este cabe apenas obedecer. Ainda sob esse aspecto, a vida ribeirinha é regida por dois períodos do regime climático da região, a vazante e a enchente. A primeira, alegre, também conhecida como seca, verão amazônico, é a época de fartura, do plantio, de boas pescarias; a segunda é calamitosa, triste e devastadora, com a casa e o pasto alagados, fome, miséria, perigos de morte, pescaria escassa e ataque de animais, principalmente cobras (SANTIAGO, 1986, p.28).

Esses dois períodos são como uma moeda, de dupla face. O conto *A enchente*, por exemplo, mostra uma família de ribeirinhos que se vê obrigada a abandonar sua casa devido à rápida subida do rio, deixando para trás todas as conquistas adquiridas no verão: “Jeovaldo, da canoa, os olhos tristeza e espanto, assistia ao espetáculo que a enchente promovia. [...] Debaixo da tolda, Marieta não parava de lamuriar-se, lamentando a perda da sua casa, a galinha choca com os pintinhos, o milharal já embonecando, o papagaio de estimação tão alegre e palrador!” (ENGRÁCIO, 1986, p. 15). Neste trecho da narrativa, a fartura do plantio é claramente evidenciada. A várzea, que é o *habitat* do caboclo, é a terra que é anualmente inundada e assim fertilizada naturalmente para o plantio da juta, da mandioca, do milho, do feijão, da batata doce... A casa do ribeirinho é construída sobre um jirau, onde os mais abastadas constroem também a maromba, espécie de curral elevado onde o gado se refugiará na época da enchente (SANTIAGO, 1986).

Ainda no conto *A enchente*, Engrácio ficcionaliza o rio através do recurso linguístico da personificação. A linguagem quase poética já se apresenta na primeiro parágrafo do conto:

As ondas como línguas famélicas, infiltravam-se pelas rachaduras da ribanceira e, em pouco tempo, um bloco gigantesco de barro despencava-se no rio. Ao cair, as águas abriam-se como boca descomunal e, engolindo os pedaços despregados do barranco, provocavam estrondos violentos, ensurdecadores, que repercutiam como lancinantes uivos de terra mutilada (ENGRÁCIO, 1986, p. 15).



O fenômeno descrito na citação anterior é conhecido pelo nome de “terras caídas”, “expressão local para determinar os desmoronamentos das ribanceiras dos rios, o atrito da torrente em seu próprio canal” (TOCANTINS, 2000, p.39). Logo, o rio é o principal responsável pela dinâmica do aspecto geológico amazônico. A enchente é o período das doenças, da fome e dos perigos da morte: “O rio, como assumindo as artes do capeta, transformava-se num monstro apavorante, que nada temia nem respeitava, destruindo o que se opusesse ao seu avanço” (ENGRÁCIO, 1986, p. 15).

A doença mais frequente entre os ribeirinhos, durante a enchente, é a malária. O conto *Crédito limpo*, narra os sofrimentos de uma família de ribeirinhos em sua montaria, a canoa, em busca de remédio para o filho acometido dos sintomas da doença: “Dois dias e duas noites já remavam, rumo do barracão onde iam em busca de remédio para o curumim de dois anos, agora ali debaixo da tolda, a pele enrugada e amarelecida, mais parecendo um pequenino velho, os olhos esbugalhados pela febre” (ENGRÁCIO, 1986, p.39).

O peixe e a pesca são as maiores motivações da vida do ribeirinho (SANTIAGO, 1986). A conexão rio-peixe-caboclo deve ser vista como símbolo de um sistema de vida na ficção engraciana. O conto *Nos cafundós de São Miguel num dia de aviamento* (ENGRÁCIO, 1976, p. 73) apresenta um dia de pesagem dos peixes que os caboclos levam para o barracão do seringal a fim de obter crédito para comprar mantimentos. Ali a simbologia da água como fonte de vida e de morte, de sobrevivência, é clara: quem não tiver uma boa pesagem não tem crédito na venda: “A ordem que o coronel lhe dá é severa. São Ferreira, não venda a mercadoria fiada pra essa cabroeira. Se têm o produto, muito bem, senão, paciência. Que vão trabalhar [...]” (ENGRÁCIO, 1976, p.74).

O conto *Pescadores*, ainda em relação à tríade rio-peixe-caboclo, contém a simbologia de um mundo distinto. Marcado pela presença da água, símbolo de um mundo da água, o conto apresenta a vida de dois ribeirinhos companheiros, compadres – a solidariedade é grande nesse meio social – que, cansados da exploração de que eram vítimas no barracão, resolvem ter independência financeira através da caça de jacarés. O rio então é detentor da esperança de dias melhores para esses pescadores, porém o fatalismo da imensidão da vida nas águas os torna as presas dessa caçada: “Agora já podiam ver o lago, que se lhes apresentava silencioso e calmo, sem uma onda, um friso sequer nas suas águas misteriosamente descomunais” (ENGRÁCIO, 2005, p. 56).





A imposição do rio na relação com o homem modela o comportamento humano e aponta os rumos sociais. O plantio e a colheita são realizados em uma espécie de festa social denominada “ajuri” ou “putirum”, que reúne amigos, familiares e vizinhos. Ali todos precisam ajudar a plantar assim que as águas descobrem a várzea para que após os seis meses de vazante aquilo que foi plantado esteja pronto para a colheita, então todos precisam ajudar novamente para que o plantio não se perca com a subida das águas (SANTIAGO, 1986). Porém, o ajuri não é apenas uma situação criada para resolver determinado problema. Seu significado vai além, “é um sistema de vida instaurado por imposição do rio que se difunde e se aplica a vários momentos e situações. Saindo do ambiente rural, invade as cidades e passa a fazer parte da maneira de viver de um povo” (SANTIAGO, 1986, p.72).

### 3.2 O rio forjando a visão de mundo

O estudo da imagem do rio pode ocorrer a partir três eventos importantes da vida social no universo ribeirinho: o aniversário, casamento e a morte. O aniversário é a festa mais frequente na região. Obedece às imposições do rios, são servidos banquetes acompanhados de dança, que dura em média três dias. Já os casamentos são bem mais raros, pois a presença de padres é escassa e periódica, devido ao isolamento das comunidades da beira do rio, e geralmente a figura de juiz de direito não existe. Em raros momentos em que ocorrem as cerimônias religiosas, a população ribeirinha passa por um processo de agitação pela presença do amor formalizado, sacramentado (SANTIAGO, 1986).

A imagem da morte ligada ao rio, conforme as causas mais frequentes de ocorrência, são: a morte por doença, o afogamento e o naufrágio. A morte, assim como os aniversários, propicia uma reunião de familiares e de amigos para assistir à cerimônia de despedida, que “abriga um certo ar de festa” (SANTIAGO, 1986, p.81). O conto *Crédito limpo*, que já citei anteriormente, apresenta o filho do ribeirinho padecendo dos sintomas da malária, vindo fatalmente a falecer devido à ausência de remédios; já no conto *Pescadores*, além da sugestão da morte pelos jacarés, o naufrágio da igarité também fica implícito, como se percebe no seguinte fragmento: “Um ligeiro matraquear, um rude bater de corpos e dois gritos de lancinante angústia esvaem-se na imensidão da noite tranquila.”

A religião que o cabolo diz professar é o catolicismo. Porém, sua crença resulta



“de miscigenação racial e de integração cultural, a experiência de vida dos habitantes foi gerando, por sincretismo de elementos indígenas e europeus, uma cultura em que o devaneio do imaginário da sociedade ganhou especial importância” (LOUREIRO, 1995, p.70). Logo, sua crença é panteísta, mesclando o catolicismo com crenças regionais, que reúnem num mesmo lugar reservado da casa, as imagens de santos e as representações dos encantados. No conto *Pescadores*, quando o pescador, em sua última súplica de vida, clama por uma entidade católica, percebe-se a crença ribeirinha na salvação, “Mão firme, calcula bem o lance e atira. Infeliz. Zé Pedro dorme no piloto. Valha-me Deus! Mãe Santíssima!” (ENGRÁCIO, 2005, p. 57). Assim como no conto *A enchente*, a devoção e a superstição se apresentam misturadas num comportamento religioso: “Fez rapidamente o nome-do-padre e apressou o ritmo das remadas” (ENGRÁCIO, 1986, p. 15).

O rio por vezes é personificado como uma entidade também sagrada. Ainda em *A enchente*, lemos: “O coirão deste rio, pelo que tou vendo, vai encher até estourar, virando que Deus nos livre um dilúvio! Nunca não vi ele tão brabo assim!”(ENGRÁCIO, 1986, p.15). O caboclo clama por Deus, porém também sabe o poder que o rio possui e quão imprevisível ele pode ser. Na natureza o amazônida busca respostas para os acontecimentos e acredita que a natureza participa de seu destino. Loureiro (1995, p.77) explica que “a cultura de um povo é fonte inesgotável de inspiração, de símbolos, de experiências, de trabalho acumulado, de beleza, de utopias”, assim o autor reitera a ideia de sincretismo na religião na cultura amazônica.

A imagem do rio no igapó, comparada a templos católicos, como Engrácio apresenta no conto *A alma do rio*: “Na quietude da manhã, quando lhe adentrávamos, os domínios o igapó assemelhava-se a gigantesca cathedral por cuja cúpula formado pelas ramas, os raios de sol penetravam, indo arrancar das águas dourados reflexos” (ENGRÁCIO, 1981, p.39). Neste conto a imagem do rio é descrita, arrisco dizer, de maneira poética:

– Gabriel, a mata, os pássaros, as flores, tudo é muito bonito, mas precisas, de igual modo, ver as belezas que o lago contém. Como tudo, meu filho, as águas também têm alma. E ela se manifesta nisto que estás vendo: estes belos peixes que eu acabo de apanhar, a cachoeira que vês ali adiante, os redemoinhos, os rebojos, a própria água que o arco-íris bebe é daqui deste lago. (ENGRÁCIO, 1981, p.41)



#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O rio, em Engrácio, é um bosque com caminhos que ora trazem fortuna ora trazem desgraça. Seja a enchente, a vazante, os aniversários, os casamentos, os naufrágios, os afogamentos, o ajuri, o peixe, o igapó, todo o universo ribeirinho é gerido por ele. O rio, sempre o rio, como agente de toda a dinâmica da vida do ribeirinho. Essa relação de perfeita troca e harmonia, contudo o caboclo nunca esquece que é o rio o verdadeiro fiador de seu destino.

Os rios são a fonte do progresso, responsáveis pela conquista de terras. A partir dele e com ele a vida na cidade também caminha, os habitantes da zona rural e das cidades vivem dele. Dessa forma, o presente estudo mostra que o amazônida e o rio convivem em uma relação de simbiose, sendo que a influência do rio ultrapassa os limites da interação física, uma vez que a psicologia do ribeirinho, seu imaginário, suas crenças, sua vida social, etc. recebem marcante influência do rio. Essa realidade, insistentemente destacada por pesquisadores, foi recriada pela pena do atento escritor Arthur Engrácio, que fez da Amazônia o seu bosque da ficção – um bosque no qual imergi, convertendo-me em leitor-modelo, a fim de apreciar da melhor forma possível os riquíssimos flagrantos desse bosque.

#### REFERÊNCIAS

- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 2013 (Debates, 52).
- ENGRÁCIO, Arthur. *20 contos amazônicos*. Manaus: Puxirum, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Histórias de Submundo*. 2<sup>a</sup> ed. Manaus: Valer; Edua; Governo do Estado; Uninorte, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Restinga*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Contos do mato*. Manaus: Metro Cúbico, 1981.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8<sup>a</sup> ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- LEÃO, Allisson. *Amazonas: natureza e ficção*. São Paulo: Annablume; Manaus: FAPEAM, 2011.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica – uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.



SANTIAGO, Socorro. *Uma poética das águas*. Manaus: Puxirum, 1986.

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo*. 3<sup>a</sup> ed. Manaus: Valer, 2010.

TOCANTINS, Leandro. *O Rio comanda a vida – uma interpretação da Amazônia*. 9<sup>a</sup> ed. rev. Manaus: Valer, 2000.

WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção*. 2<sup>a</sup> reimpr. da 3<sup>a</sup> ed. de 1989. São Paulo: Brasiliense, 2009 (Coleção primeiros passos, 156).



## O SHABAT EM UM CONTO DE SAMUEL RAWET

Werner Vilaça B. Borges (DLLP-PPGL-UFAM)

### RESUMO

596

A tradição judaica consegue manter-se viva não importando o lugar e o tempo em que se encontra. Uma dessas heranças que ela carrega é o sétimo dia, considerado santo e denominado de Shabat. A narrativa *A Prece*, de Samuel Rawet, relata sobre a preparação para este dia, chamado em hebraico de Kabalat Shabat. Ida, a personagem principal, realiza este serviço. No entanto, a forma realizada diverge da real maneira de fazê-lo. Para descobrir o motivo de tal transgressão é necessário compreender a vida da personagem e o significado do Shabat para a cultura judaica. Assim, percebe-se um conflito entre o mundo moderno e a tradição.

**Palavras-Chave:** Samuel Rawet, *A Prece*, cultura judaica, Shabat, Kabalat Shabat.

### RESUMEN

La tradición judía se puede seguir con vida, no importa el lugar y la hora que se encuentra. Uno de esos legados que lleva es el séptimo día, considerado santo, esto se llama Shabat. En la narrativa *A Prece*, Samuel Rawet informa sobre la preparación para el Shabat, denominado en hebreo Kabalat Shabat. Ida, el personaje principal, realiza este servicio. Sin embargo, la forma realizada diverge de la manera real de hacerlo. Para encontrar la razón de esta transgresión se hace necesario entender la vida del personaje y el significado del Shabat por la cultura judía. Por lo tanto, se percibe un conflicto entre la tradición y el mundo moderno.

### INTRODUÇÃO

Giorgio Agamben comenta que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Desta forma, o mundo antigo se volta aos primórdios e as vanguardas que se extraviaram no tempo seguem o primitivo e o arcaico (2009). Uma das ferramentas que fazem com que exista este elo entre o arcaico e o moderno é o mito. Segundo Mircea Eliade, ao se viver um mito o indivíduo evoca a presença de personagens míticos e acaba tornando-se contemporâneo deles (1972). Estas marcas da presença do passado que carimbam o contemporâneo são frequentes na literatura. Este timbre apresenta-se no conto *A Prece* de Samuel Rawet.

Samuel Rawet faz parte de escritores judeus que escreveram literatura brasileira. Encontra-se ao lado de Clarice Lispector e Moacyr Scliar. No entanto, não alcançou popularidade como estes, por dois motivos principais: sua forma de publicar, em



livretos e em poucas tiragens; e ainda, por ter uma linguagem densa e muito peculiar, que causa certo estranhamento, mas um estranhamento que não agradou aos críticos de sua época. Assim, até a publicação de suas obras completas em 2004, seus livros estavam espalhados pelos sebos sem tanta relevância para a crítica literária. Contudo, após estas publicações, contrariando até o próprio desejo do autor, outros olhares foram mirados em sua literatura e ensaios.

O intuito deste texto é lançar um olhar sobre o conto *A Prece* que faz parte da primeira obra de Rawet, *Contos do Imigrante* (1956). A narrativa tem como personagem central Ida. Uma senhora judia idosa que perdeu o marido e os filhos. Uma imigrante tentando se adaptar em um subúrbio. Neste lugar, ela é a alteridade que se destaca, pois carrega consigo a insígnia da imigração, o movimento do ser que não se fixa no lugar por ser sempre o distinto. Tal distinção leva-a a categoria do exótico que descamba no esquisito. Sem saber a língua do lugar onde vive, o hebraico é grunido e motivo de risos. O que lhe resta é a mímica para se comunicar, e isto deixa ainda seus gestos mais grotescos. No entanto, em uma sexta-feira ao fim da tarde os risos diante desta alteridade cessa. Ida dirige a prece para a entrada do dia santo judaico, conhecido como Shabat, e neste momento, o respeito ou o temor dos que a circundam se faz em silêncio e poucas palavras. O estranhamento diante do outro atinge um nível impactante que o silêncio torna-se a melhor ferramenta para compreender a alteridade.

### UM TEMPLO NO TEMPO

O povo judeu traz desde suas origens uma tradição que resiste ao tempo e ao espaço. Alguns dos rituais que re-vivenciam as tradições não se desgastam e nem esvanecem diante da ciência, da cultura, das ideologias das nações que o conseguiram dominar. A Torá continua autêntica e válida, e nela, estão os dez mandamentos, escritos com o próprio dedo de Deus (segundo a própria Torá). Destes dez mandamentos, existe um específico que sela o povo de Israel segundo Ezequiel capítulo 20 versículo 20. Tal selamento parece está impregnado no próprio espírito judaico, pois até hoje os judeus tem uma reverência sagrada diante do *Shabat*.

Para Michel Schlesinger:

O shabat, descanso sabático do povo judeu, está entre os pilares fundamentais do judaísmo. Sua origem mítica remonta à ideia de que Deus criou o mundo em seis dias e no sétimo descansou. Por esse motivo, também nós devemos criar de domingo a sexta-feira e utilizar



o sétimo dia da semana como um dia de orações, estudo e reflexão.  
(2010, p. 105)

Para Abraham Joshua Heschel (2009) o Shabat é um templo edificado não no espaço, mas no tempo. Por isso, aonde quer que estejam os judeus o Shabat acompanha-os. Este dia é um dia de descanso cuja palavra específica em hebraico é *menuhá* que ao ser traduzida de forma direta significa repouso, que se consegue ao afastar-se do comércio ruidoso, dos dias dissonantes, do nervosismo e da ganância. “Seis dias na semana nós lutamos com o mundo, arrancando proveito da terra; no Schabat nós nos preocupamos especialmente com a semente da eternidade plantada na alma” (HESCHEL, 2009, p.25).

598

Alguns podem considerar o repouso do Shabat apenas como um dia para repor suas energias. No entanto, esta é a forma aristotélica de se pensar o descanso sabático. Desta forma, pensaram os romanos como Juvenal, Sêneca, Filo e outros. No entanto, este dia sagrado representa “o fim da criação do céu e da terra”. O Shabat não existe em consideração aos outros dias, e sim, o contrário, os outros dias é que existem e em função do sétimo dia. Considera-se como o clímax do viver. Portanto, a *menuhá* não é para recarregar as energias para o trabalho dos outros dias, mas para entrar em um deleite onde o próprio Eterno se encontra.

No Shabat é possível encontrar-se com a semelhança do divino:

Não existe qualidade que o espaço tenha em comum com a essência de Deus. Não há liberdade suficiente no topo da montanha; não há glória suficiente no silêncio do mar. Contudo, a semelhança de Deus pode ser encontrada no tempo, que é a eternidade em disfarce.  
(HESCHEL, 2009, p. 29)

Nada que esteja limitado a espacialidade pode propiciar a presença divina, apenas o tempo que o próprio Eterno distinguiu em três atos: descanso, bênção e santificação (Gen. 2.2-3) pode conceder este privilégio. Por isso, o Shabat é um templo no tempo. “Lembra-te do dia de Shabat, para o santificar” está escrito nos dez mandamentos (Êxodo 20.8). Esta lembrança, segundo Heschel, refere-se a dois mundos este do presente e o vindouro. Este pensador do judaísmo ainda comenta que o dia santo precede a própria criação.

Portanto, o Shabat, o sétimo dia da semana, não é um dia qualquer de repouso, mas é o dia em que o homem consegue encontra-se com Deus através da santidade que



o próprio Criador colocou neste dia. A palavra *cadosh*, santo, é usada pela primeira vez em Gênesis e justamente para ser aplicada ao sétimo dia da criação. É com esta santidade que o judeu lida ao encontrar-se com o Shabat, assim através desta arquitetura do tempo aqueles que sabem guardar o dia sagrado rompem com a cronologia e sentem fagulhas da eternidade.

## **PREPARANDO-SE PARA O SHABAT**

Em *A Prece*, o segundo conto da primeira obra de Rawet, vemos Ida realizando os preparativos para a chegada do sétimo dia. No entanto, não se vê na narrativa a palavra Shabat, pois para alguns eruditos da tradição talmúdica este é o próprio nome de Deus e não pode aparecer em qualquer ocasião que não seja na Torà. Este pode ser um dos motivos pelo qual não aparece a menção ao sétimo dia. Contudo, a sexta-feira aparece, e a personagem age apressadamente, ansiosa e preocupada para o dia que esta por vir.

Uma vontade de ficar ali pregada, fundir o cansaço e a solidão. Sexta-feira! Quatro horas! Meu Deus! Furo a inércia arrancando os sapatos. Enfiou nos pés doídos as chinelas e quebrando o mormaço foi à pia.  
Sexta-feira. (RAWET, 2004, p. 32)

Ida não sentia-se disposta para a chegada do Shabat queria fundir o cansaço e a solidão em um só corpo. Mas algo além da fadiga impeliu a agir, pois o sétimo dia “enobrece a alma e torna o corpo sábio” (HESCHEL, 2009, p. 36). Conta-se que certo rabi ficou enclausurado em uma caverna sem saber se era dia ou noite. Preocupou-se com isto, pois assim não poderia celebrar o Shabat. No entanto, o vício que tinha de fumar passava quando chegava o sétimo dia. Desta forma aconteceu, e ele sempre conseguia guardar o dia sagrado, pois sempre seu vício passava nas horas santas. Vemos com isto o que é atmosfera do Shabat é algo vai além do corpo, um clima que atinge a alma.

O Shabat começa às dezoito horas ou ao pôr-do-sol de sexta-feira. É à noite juntamente com a lua que inicia o novo dia. Em Gênesis, no relato da criação, a expressão houve tarde e manhã é mostrada para se dizer que o dia foi completado. Sempre a tarde precede a manhã. Desta forma, ao se aproximar o pôr-do-sol de sexta-feira aproxima-se o grande dia da semana para os judeus, por isso, Ida transcende o cansaço e prepara-se para o dia sagrado. Tal preparo é denominado de Kabalat Shabat.

Acredita-se que esta tradição tenha se originado no século XVI e com a criação da Cabala o serviço adquiriu uma atmosfera mística. A base para este costume baseia-





se nas histórias de Sara e Rebeca. Sara esposa de Abraão acendia uma vela que milagrosamente ardia de uma sábado a outro sábado. Ao morrer a matriarca, o milagre cessou de acontecer. Porém, no dia de sua morte, Rebeca nasceu. Ela recita a mesma bênção desde os três anos de idade e quando foi à tenda de Sara como esposa de Isaque, o milagre da lamparina voltou (Midrash Rabbah, Bereshit 60).

Atendo-se a estes detalhes a expressão: “Sexta-feira! Quatro horas! Meu Deus!” ganha um sentido diferenciado, pois em menos de duas horas tudo deve estar preparado para iniciar a Kabalat Shabat – recebimento do Shabat. A tradição judaica conforme Sefér Yereim, escrito pelo rabi Eliezer de Metz, recomenda que a Kabalat Shabat seja feita dezoito minutos antes do pôr-do-sol. Neste dia duas velas, “zachor” - lembra e “shamor” – guarda, devem estar sobre uma mesa com toalha branca. As velas representam a Torá e a alma humana. “Minha vela (a Torá) está na tua mão e a tua vela (a alma) está na Minha mão; portanto, guarde a Minha Vela para que Eu guarde a tua vela.”

São estas tradições e outras mais que estão por trás dos atos de Ida. Ler o conto *A Prece* sem este parco conhecimento da cultura judaica faz com que percamos parte do anseio e do drama que vive a personagem. Afinal, não é apenas mais uma oração feita em um determinado horário em um determinado dia. Mas o erguimento de um memorial.

## **A PRECE ALÉM DA PRECE**

Ida e a maioria das judias a partir dos três anos recebem um castiçal e aprendem a rezar as bênçãos para a entrada do sábado. As bênçãos devem ser feitas com a cabeça coberta. A prece é em prol dos maridos para que tenham vida longa e dos filhos para serem iluminados pela Torá. E é este o motivo pelo qual a personagem se agita tanto e provoca estranhamento nos vizinhos que entraram em sua casa sem serem convidados. A oração é para o marido e filhos. No entanto, eles estão mortos e a única coisa que resta deles é a lembrança e um retrato amarelado de Isaías, seu marido.

Um jato em dialeto estranho, lamento gritado, escapava da porta de Ida. A voz era quente e forte, ninguém a havia ouvido assim, e deu um nó no povaréu que se comprimia no corredor [...] As mãos espalmadas nos olhos, e o lenço na cabeça. Ida jorrava a prece com o corpo em balanço sobre as velas. Quase sempre orava baixinho, os lábios acelerados. Hoje, do fundo, o grito da reza era uma imprecisão e nunca os ombros balançaram tanto. Hoje, Ida não pedia a Deus, mas com as mesmas palavras, gritava, ofendia. (RAWET, 2004, p. 34 )



O Shabat é o dia em que o ser humano pode se aproximar da semelhança do divino. No entanto, Ida grita, faz suas preces não com deleite esperado para o sétimo dia, mas com uma força que chega a ser ofensiva. Os hinos do Kabalat Shabat lembram a família. Uma vela para o marido e outra para o filho, mas ambos estão mortos e ela encontra-se só. Desta vez Ida não suporta a distância dos que morreram e sua história de pesar. O timbre, a altura da oração, rompem com a tranquilidade do dia santo. Apesar das palavras continuarem as mesmas as quais a tradição ensinou, um sentimento transpassa e a quietude prevista transforma-se em gestos e gritos desesperados. Como se realizasse uma catarse Ida transgride as abstenções da lei do Shabat que se baseiam em uma teologia da negatividade cheia de restrições. Ela chora no dia em que é pecado ficar triste.

As velas acendidas antes do pôr-do-sol de sexta-feira devem continuar acesas até por si só apagarem. No entanto, não é isto que ocorre no conto. “Oca. Soprou as velas uma por uma, serena, calma. Sentada diante dos castiçais, os olhos de Ida miravam os tocos apagados, e seguindo a linha das gotas de cera, glóbulos amontoados em miniaturas estranhas, a cabeça tombou silenciosa na toalha branca.” (RAWET, 2004, p. 35).

O acendimento das velas está relacionado ao convite que é feito a Deus para que Ele possa entrar na casa e permanecer ali até o fim do Shabat. Apagá-las é, portanto, ficar no escuro com seu convidado. Ida apaga as velas “uma por uma”, podemos aqui inquirir que ela sabia o significado das velas e ainda assim apaga. É uma ação meticulosa e consciente. No entanto, o problema não estava em apagar as velas, o sentir-se oco veio da maneira como foi feita a prece: “De dentro vinha uma sensação de rutura, de algo que se tinha perdido com a prece gritada.” (RAWET, 2004, p. 35).

A transgressão do Shabat começou na tensão que envolveu Ida. A pressa em fazer a preparação junto com cansaço e a dor da vida levou-a a realizar o Kabalat Shabat de uma forma sufocante. “A austeridade contínua pode sufocar severamente, no entanto, a veleidade, por certo, oblitera o espírito do dia” (HESCHEL, 2009, p. 31). A vontade de Ida era imperfeita, sua vida cheia de transtornos tinha mais a reclamar do que a agradecer.

Pensando na prece de Ida é possível observar dois sentidos ao mesmo tempo. O sentido das palavras e o da forma como elas foram proferidas. Após acender as velas faz-se a seguinte oração: “Bendito sejas Tu, Eterno, nosso Deus, Rei do universo, que nos santificaste com os Teus mandamentos e nos ordenaste acender a luz do Shabat” (SIDUR, p.13). Outro canto que frequentemente é usado neste serviço é Lecha Dodi as



palavras que mais se repetem nesta prece cantada são: “Vem, meu Amado, ao encontro da noiva. Diante do Shabat que vamos receber” (SIDUR, p. 18)

A direção da prece é uma linha vertical que tenta chegar aos céus dizendo ao Eterno que tudo está preparado para que Ele possa entrar na casa. No entanto, a forma como Ida o faz não é de canto e serenidade, mas de grito e imprecação. É possível dizer que esta linha de sentido permanece horizontal, ou seja, concentrada no seu próprio eu. Desta forma, Ida não consegue controlar o eu, o que é imprescindível para o Shabat: “Seis dias na semana procuramos dominar o mundo, no sétimo dia nós tentamos dominar o eu” (HESCHEL, 2009, p. 25). As aflições do mundo moderno, as perdas dos familiares no holocausto, o mundo não foi dominado durante a semana e o eu não foi dominado durante o sétimo dia.

Estamos diante de uma personagem que carrega uma tradição que tem como base a história das matriarcas Sara e Rebeca, mas que em seu tempo aproximadamente seis milhões de judeus estão morrendo no holocausto, e destes, seu marido e filho fazem parte. Ida traz consigo uma história de muitos anos e por trás dos relatos históricos está implícito o sofrimento humano.

Segundo, Erich Auerbarch, a literatura judaica, diferentemente da grega, sempre tentou relatar a história, e desta não apagou algumas humilhações pelas quais o povo hebreu passou. Assim, ela é menos estética e mais histórica. Preocupa-se mais com os eventos do que com detalhes que embelezam. Desta forma, ocupa-se mais com o tempo do que com o espaço.

Ida, personagem de Rawet, é a história de uma imigrante que se sente isolada e jogada no mundo. Nela está a história de um povo que mais uma vez se espalhou pelos países. Mais uma vez um povo sem espaço no mundo. Mas com o tempo nas suas vidas. A prece de Ida é a tentativa de retorno ao dia da criação, mas uma tentativa que falhou, pois o peso do mundo moderno não deixou que seu eu apagasse. Assim, as velas apagam. O mundo de trevas prevalece.

O mundo moderno é conhecido por ter saído do teocentrismo para o antropocentrismo. Desta forma, o mundo moderno é o mundo do eu. Kant pensa em uma ética horizontal deixando de lado a vertical, pois para ele é através da razão humana, do eu que se chega ao iluminismo e, por conseguinte, a uma ética universal. No entanto, o próprio filósofo afirma que o homem em sua época ainda não tinha



conseguido chegar a maioria, ou seja, não alcançara o nível de maturidade intelectual suficiente para manter-se moral sem a religião. E Kant, nem presenciou as guerras mundiais. O mundo do antropocentrismo não é de tantas luzes.

A personagem de Rawet ao não cumprir as leis do Shabat assume que não conseguiu dominar seu próprio eu. No entanto, isto é consequência de não ter conseguido dominar o mundo durante a semana, pois o mandamento que ordena guardar o sábado é o mesmo a estabelecer que em seis dias todo o trabalho deve ser feito: “Lembra-te do dia de sábado, para o santificar. Seis dias trabalharás e farás toda a tua obra”. (Êxodo 20.8,9)

É impossível realizar todo o trabalho durante a semana. No entanto, o que o mandamento traz com isso é que todas as preocupações devem ser esquecidas. E foi justamente isto que Ida não conseguiu. O mundo moderno, o mundo antropocêntrico e até mesmo egocêntrico, é tão pesado que é quase impossível esquecê-lo, e as marcas que ele finca são impregnadas no eu.

Assim, o apagar das velas é a permanência na escuridão do mundo moderno e esta condição é uma vida sem Deus.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto *A Prece*, de Samuel Rawet, termina com Ida tombando a cabeça em completo silêncio sobre a mesa branca. A tradição judaica comenta que os anjos possuem seis asas, uma para cada dia da semana, com as quais eles entoam seus cânticos, porém, permanecem silentes no Shabat, porque é neste dia que entoam um hino a Deus. É possível que o silêncio seja a mais bela música que os anjos cantam. No entanto, o silêncio de Ida não soa na mesma melodia e harmonia, pois o mundo moderno a sufoca a ponto de deixar-lhe apenas um soluço.

Vivendo em uma era de extremos, usando as palavras de Hobsbawn, o que resta a Ida é o silêncio, não como o dos anjos celestiais, mas do anjo em sentido hebraico *malach*, que traduzido literalmente significa mensageiro. Ida é uma mensageira do mundo moderno, um anjo sem asas, e a sua mensagem é um soluço seguido de um silêncio. Estes são os hinos do homem moderno que de tanto olhar para si já não consegue enxergar Deus, pois apagaram as luzes que o convidavam para a casa.



## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AUERBACH, Eric. **Mimesis** – A Representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2.ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- CHABAD.ORG. **As velas de Shabat**. Texto da coleção “Nossa Herança” Editora Chabad. <http://www.pt.chabad.org/> 2014. Disponível em:  
[http://www.pt.chabad.org/library/article\\_cdo/aid/657796/jewish/As-velas-de-Shabat.htm](http://www.pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/657796/jewish/As-velas-de-Shabat.htm).
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GROSS, Rabi Shalom Yehuda. **Santificando o Shabat** – como descrito no Talmud, Midrash, Zohar e autoridades haláchicas. Tradução de Boris Knop. Disponível no endereço eletrônico <http://israel613.com/books/SHABBAT-PRT.pdf>.
- HESCHEL, Abraham Joshua. **O Schabat** – Seu significado para o homem moderno. Tradução de Fany Kon e J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HOBSBAWN, Eric. **A Era dos Extremos** – O Breve Século XX. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KANT, Immanuel. Resposta a pergunta o que é esclarecimento? Tradução de Luiz Paulo Rouanet. Disponível no sítio:  
[http://ensinarfilosofia.com.br/\\_\\_pdfs/e\\_livros/47.pdf](http://ensinarfilosofia.com.br/__pdfs/e_livros/47.pdf)
- RAWET, Samuel. **Samuel Rawet** – Contos e Novelas Reunidos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- SCHLESINGER, Michel. A Tradição Viva dos Rituais. In: **O Sagrado na História do Judaísmo**. São Paulo: Duetto, 2010.
- SIDUR. Produzido e organizado pela Comunidade Judaico-Adventista de Manaus/Am.



## MINICONTO, MICROCONTO, NANOCONTO, CONTOS SÃO?

Zemaria Pinto (PPGL-UFAM-AAL)

### RESUMO

605

Definir conto enquanto forma literária sempre foi assunto controverso. Podemos extrair, entretanto, uma linha geral, que, apesar de admitir contestação, ainda é aceita: concisão, economia, uso de diálogo, ponto de vista específico... Com o tempo, o conto mudou – ou melhor, está em permanente mutação. Para uma dessas vertentes, de nomenclatura indefinida – miniconto, microconto, nanoconto –, as definições convencionais já não se encaixam: é preciso redefinir a forma, adequando-a ao novo modo de escrever, independentemente dos modismos. Assim, pretendemos colocar o assunto em discussão, propondo uma teoria do conto que defina claramente os limites, se os há, do miniconto, do microconto e do nanoconto, bem como a inter-relação natural entre eles.

**Palavras-Chave:** Conto, miniconto, microconto, nanoconto, Teoria da Literatura

### ABSTRACT

Defining tale as a literary form was always a controversial subject. However, we can extract, as a general idea, that, although admitting contestation, is still accepted: conciseness, economy, use of dialogs, specific point of view... As time went on, tales changed – better saying it's in permanente changing. For sides one of these sides, which nomenclature is uncertain: minitale, microtale, nanotale, the conventional definitions haven't already fitted: it's necessary to redefine the way, matching it to the new way of writing, independently of fads. So, our intentions is to put this subject in discussion, suggesting a tale theory that defines clearly the boundaries, if they exist, of minitale, microtale and nanotale, as well as the natural interrelationship between them.

**Keywords:** Tale, minitale, microtale, nanotale, Literary Theory

### INTRODUÇÃO

A definição mais simplória de conto é “narrativa de curta extensão”. Não há métrica, entretanto, para calcular essa dimensão espacial e classificá-la como mais ou menos curta. Os clássicos – e aqui estou com a cabeça no século XIX – escreviam contos de 40, 50, 60 páginas. Machado de Assis, confundindo gênero com forma, escreveu na “Advertência” a *Papéis Avulsos*, livro que abre com “O alienista”, que “quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil”. Ironizando, Mário de Andrade achou de escrever que conto era tudo aquilo que ele, autor, chamasse de conto: tem gente bo(b)a que o leva a sério ainda hoje (PINTO, 2011a, p. 7-9).

O conto clássico confunde-se muitas vezes com a novela, que tem pelo menos



duas acepções contraditórias, o que acaba enrolando o romance no quiproquó. Mas uma definição simples e universalmente aceita é: fábula bem definida, poucos personagens, tempo e ação muito concentrados, passados num só ambiente (PINTO, 2011b, p. 82-83).

O nosso escopo de trabalho é definir o que é, afinal, miniconto, microconto e nanoconto, nomenclaturas que andam soltas por aí, sem o necessário lastro teórico. Necessário para quem? Para o leitor é que não. Este não precisa de teorias, precisa, sim, de obras que o agradem. E pela repercussão, e por alguma idiosincrasia que ainda não identificamos, os contos minis, micros e nanos têm sido bastante apreciados. Há séculos.

### 1. INTENSÃO, TENSÃO, INTENSIDADE

Os minis, micros e nanocontos são identificados ordinariamente pela sua, digamos, curtíssima extensão, mas, como não temos o instrumental para medir com precisão o tamanho ou a área de cada um, deixemos de lado o problema da extensão. Mas não nos esqueçamos de que o miniconto, o microconto e o nanoconto podem variar entre uma página em branco e um texto pouco maior que isto – a página em branco. E aqui nos deparamos com o nosso conceito-chave: *intensão* – força, vigor, veemência, energia, aumento de tensão, tensionamento; numa palavra: *intensidade*. No embate *extensão X intensão*, portanto, nossa torcida está com esta.

Desçamos um pouco mais nessa gruta escura. Aos poucos, nossos olhos se acostumarão com a pouca luz. **Intensão** é o ato de intensar, tornar algo mais intenso, senti-lo em toda a sua força e vigor. A **intensidade** vem a ser a qualidade do que é intenso. Ainda que não saibamos o que temos pela frente, a intensidade será a sua medida. A *intensão* é também, por metonímia, o aumento de **tensão** – estado do que é ou está tenso. Invertendo as variáveis da equação, podemos afirmar que tenso é todo corpo sob tensão, e que esta varia de acordo com a intensidade dirigida ao corpo sob observação. Sintetizando: *tensão* é uma força que age sobre um corpo, por unidade de área – de parte do corpo ao todo dele –, provocando-lhe alterações. Por exemplo: um soco na cara. O sujeito 1 usa a força do seu punho (que, na verdade é parte de um sistema: o seu corpo), para, com intensidade, atingir o sujeito 2, deformando-o na área atingida.

A *intensão* é a carga de *tensão* – medida pela intensidade – que o sujeito 1 usou para atingir o rosto do sujeito 2. Tomando emprestado um conceito elementar da física, quanto maior a intensidade maior o fluxo de energia na área de abrangência. E para



concluir nossa incursão pela metáfora da porrada, nunca é demais lembrar Cortázar, referindo-se ao conto moderno, para quem o romance ganha por pontos; o conto por nocaute. Valia para o boxe, vale para o MMA, acrescentando-se ao nocaute a finalização, de preferência com um mata-leão.

Voltando ao nosso objeto de estudo, temos a extensão do conto como a área a ser atingida. Portanto, quanto menor a extensão, mais fácil será obter a intensidade para o conto ter, verdadeiramente, intensão. Ou, de maneira inversa, quanto maior a extensão, maior deve ser o tensionamento, o esforço, para o conto ser considerado intenso. Em um caso e outro, tensão é a palavra de toque.

## 2. EXPERIÊNCIAS, OBSERVAÇÕES

O meu primeiro estranhamento com narrativas curtíssimas, foi com Kafka, num livrinho das Edições de Ouro, de 45 anos atrás: *Contos – A colônia penal e outros*, que trazia clássicos como “A metamorfose”, “A sentença”, “Informações para uma academia”, “Um artista da fome” e “Na colônia penal” – de fato, capa e miolo discordavam. Lá estava o magnífico “Diante da lei”, com suas duas pagininhas, que eu encontraria anos depois como o centro irradiador de *O processo*. Lá estavam também textos de uma página e outros que podiam ser contados em linhas, como este “O desejo de ser pele-vermelha”:

Se alguém pudesse ser um pele-vermelha, sempre alerta, cavalgando sobre um cavalo veloz, através do vento, constantemente sacudido sobre a terra estremecida, até atirar as esporas, porque não fazem falta esporas, até atirar as rédeas, porque não fazem falta rédeas, e apenas visse diante de si que o campo era uma pradaria rasa, teriam desaparecido as crinas e a cabeça do cavalo. (p. 76)

Falei de minha experiência pessoal, não da história do conto curto. O que são as fábulas de Esopo, se não contos curtíssimos? Há 2.600 anos, Esopo era capaz de relâmpagos como este:

Uma gata, tendo entrado na oficina de um ferreiro, pôs-se a lamber uma lima que ali se encontrava. Aconteceu que, esfregando a língua, saiu muito sangue. Ficou feliz, imaginando que tirava alguma coisa do ferro, até que, finalmente, perdeu a língua. (p. 51)





Em Kafka temos uma imagem que vai se desconstruindo na mesma velocidade do cavalo do pele-vermelha, até se tornar mera paisagem, do ponto de vista do cavaleiro. Mas, sob a perspectiva do leitor, o quadro que se apresentava antes é outro: cavalo e cavaleiro se metamorfoseiam, tornando-se um só: sem esporas, sem rédeas e sem poder ver a própria cabeça. As referências endógenas à obra de Kafka são óbvias: *A metamorfose* e *América* – naquela, a transmutação do indivíduo em algo aquém-humano; nesta, o pele-vermelha como alegoria da liberdade de ir e vir. Naquela peça de pouco mais de 50 palavras estaria a gênese desses trabalhos? Se não, pelo menos a manifestação de ideias em estado de latência.

A fábula de Esopo não deixa nenhuma dúvida quanto ao seu objetivo didático, mas nem por isso é menos inventiva, tantos são os símbolos e paradoxos espalhados em tão pouca extensão: gata, representando o estereótipo feminino; lima, um instrumento de desgaste lento, de tortura, talvez; sangue proporcionando felicidade, como se fosse o alimento desejado; e o improvável choque da perda total. Como estamos sob o protocolo da fábula, entretanto, mesmo o improvável é verossímilante.

Em ambos os casos, a intensão se faz sentir a partir do tensionamento gradativo da narrativa, até a culminância, que se dá na última imagem – desaparecidas as crinas e a cabeça do cavalo, em um, e a perda da língua, no outro – quando a intensidade atinge o seu limite máximo.

### 3. QUANDO A INTENSÃO SE SOBREPÕE À EXTENSÃO

Tenho em mãos um daqueles caça-níqueis, sempre questionáveis, pois guardam a maldita mania das listas, algo tão pessoal quanto o sabonete de uso diário: *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Na primeira década, os textos têm, no mínimo 6 páginas. Esse padrão vai encolhendo com o passar do tempo: a partir dos anos 1970, passam a ser parte da paisagem os contos de duas páginas. Não temos ainda, entretanto, nada que chegue perto do nosso objeto, mas é um indicativo de que a quantidade de páginas deixava de ser um padrão determinante da qualidade. A história convencional, com princípio, meio e fim – do qual “Viagem aos seios de Duília”, de Aníbal Machado, situado num vago “anos 40/50”, nas suas 18 páginas, é exemplar – passa por um processo de aceleração: a nova forma de narrar é construída de várias elipses sobre uma grande elipse, que é a fábula principal. Ao leitor, cabe montar, se do seu interesse, uma



trama que faça sentido – ou não, pois as informações de que ele dispõe devem ser suficientes para ter em mãos uma trama completa.

Vejamos um exemplar de conto onde a intensão se sobrepõe à extensão:

O doente com leucemia:

– Sabe, doutor, o que dói mais? Não é a doença. Não é a dor. Não é a morte em dois meses.

– ...

– É a saudade que desde já sinto da minha putinha.

(2000, p. 103)

609

Outro, da mesma fonte:

– Nunca tomei um copo d’água sem dar metade pra ela, que no fim me traiu. (2000, p. 116)

Mais um, metalinguístico:

Dia das mães! Quantos crimes literários, ai, mãe, são cometidos em teu nome! (2002, p. 51)

Os três textos são de Dalton Trevisan. No primeiro, temos uma *love story*, com direito a leucemia e tudo. O tratamento aparentemente degradante é, na verdade, carinhoso, padrão Trevisan. O segundo texto deve ter um bolero ou um tango como fundo musical: trata-se de uma história passionnal, com um possível fim trágico – e aquela frase pode ser a explicação da tragédia. Não precisamos saber mais nada para fazer essas inferências, com a vantagem de que a releitura não nos toma tempo.

O terceiro texto é uma reflexão sobre a enxurrada de bobagens escritas – e publicadas – por ocasião do dia das mães. Todos os anos. E aqui entramos numa outra possibilidade de expressão dessa espécie de conto: a reflexão – mordaz, ferina, esculhambativa.

#### **4. O MÁXIMO DE INTENSIDADE, NO MÍNIMO DE ÁREA**

Se na subida desta montanha estivéssemos sendo guiados por Ariel, era chegada a hora de “o outro” nos dar a mão, pois começamos a descida. O conto literário, artefato de intenções estéticas, tem, ao longo dos tempos, a ele atreladas, três espécies bem definidas: o apólogo, a fábula e a parábola. De caráter didático ou moralizante, elas se distinguem entre si pela natureza das personagens: no apólogo, objetos inanimados; na fábula, animais irracionais; e na parábola, seres humanos (PINTO, 2011b, p. 82). O que, então, distinguiria o miniconto do microconto e estes do nanoconto?



Livres dos grilhões da extensão, vamos insistir na ideia de maior e menor intensidade. Tomemos dois exemplos extraídos do livro *Caderno do escritor*, do amazonense Adrino Aragão.

Há uma dor ácida de profunda solidão por toda a quitinete, desde que ela me deixou. Acordo (acordo?) no meio da noite, não sei que rumo tomar: você não sabe o que é o amor de um velho apaixonado. (p. 18)

Aragão é hoje destacado cultor do microconto, como ele prefere nomear, tendo merecido sóbrio estudo do Prof. Joaquim Branco – sua tese de pós-doutorado apresentada à UFRJ, em 2010 – que o classifica, com certo pudor acadêmico, como minimalista. Como regra geral em todo o *Caderno do escritor*, os títulos são as palavras iniciais dos contos, não ajudando em nada na elucidação do conteúdo. E o que temos no conto acima? Um texto onde a tensão é explicitada em algumas palavras combinadas: “dor ácida”, “profunda solidão”, “desde que ela me deixou”, “não sei que rumo tomar”, até o remate em anticlímax, próximo ao cômico, de onde concluímos que a intensidade não foi suficiente para causar desconforto no leitor. Aqui cabe, com perfeição, a nomenclatura microconto. Mas por que não miniconto? Qual a diferença entre um e outro? Voltamos ao assunto mais adiante. Vejamos agora um outro conto de Aragão, do mesmo livro:

Espelho meu, disse-me: qual desses dois sou eu? (p. 56)

Uma frase em uma linha, duas orações e nove palavras. Em cada uma das orações, Adrino recupera alguns séculos de tradições literárias. “Espelho meu” é a clássica fala da madrasta de Branca de Neve, narrativa originária da tradição oral alemã, provavelmente da Idade Média, e compilada pelos irmãos Grimm na primeira metade do século XIX. A segunda frase – “qual desses dois sou eu?” – é a expressão profunda da figura literária chamada “duplo”, expressa, para melhor entendimento, pela fórmula “eu = outro”. Ao defrontar-se com o espelho e fazer a pergunta, o narrador-personagem remete-nos a Jorge Luis Borges, uma influência confessa na obra de Adrino Aragão. Mas isso é pouco. Há mais de dois mil e duzentos anos, o romano Plauto já brincava com essa figura em *Anfitrião* (PINTO, 2013, p. 197-198).

Quanta informação, quanto tensionamento, quanta energia colocada em uma única frase! Isso é o nanoconto: o máximo de intensidade, no mínimo de área, provocando uma deformação desta: o texto adquire um sentido muito mais amplo que a primeira leitura – literal, denotativa – faz crer. Isso me lembra Octavio Paz e uma aproximação que eu queria evitar: a do nanoconto com o haicai. Nada de “o nanoconto



está para o conto como o haicai está para a poesia”, por favor! Sobre o haicai, Paz escreveu: “é uma pequena cápsula carregada de poesia capaz de fazer saltar a realidade aparente” (1980, p. 10). O nanoconto é uma cápsula carregada de energia – em forma de ideias, informações, críticas, reflexões e até poesia – capaz de fazer saltar leituras e significados múltiplos.

## 5. MICROCONTO

Neste ponto, volto a me perguntar qual a diferença entre mini e microconto e, sinceramente, não encontro resposta. Num paralelo com o cinema, as denominações curta, média e longa-metragem são definidas pela duração do filme: até 15 minutos; acima de 15 até 70 minutos e acima de 70 minutos. Nos Estados Unidos, não existe o conceito de média-metragem: até 40 minutos é curta; acima, é longa-metragem. Vou me permitir usar um texto meu, “Maria”, para ilustrar o que quero demonstrar.

Maria era pequena de estatura e grande de lábios. Os lábios de Maria eram maiores que seu corpo. Quando andávamos de mãos dadas pelo centro da velha cidade, era como se tivesse em minhas mãos aquela boca, que me atormentava as madrugadas. Mas eu era apenas um brinquedo de Maria, o seu menino, a sua inocente companhia nas missões interestelares nos arredores da Matriz. Um dia, encontrei Maria feita mulher, o corpo pequenino cheio de sutis reentrâncias – e a boca. Pedi-lhe um beijo. Ela negaceou com graça, girando em semicírculo sobre o eixo de suas pernas curtas e grossas. Naquela noite sonhei-me sendo devorado por Maria. Não, pela boca de Maria. A boca mais linda que eu jamais beijei.

(Lábios que beijei 14)

A narrativa está centrada em uma recordação – Maria – que puxa outras lembranças episódicas, com traços entre expressionistas e surrealistas, mas com uma conclusão carregada de melancolia e saudosismo, sem *punch*. É um conto, sem dúvida, e se quisermos adotar uma categoria intermédia, seria um microconto – não pela sua extensão, mas, pela sua concisão, pelo seu jogo de elipses.

E se eu pensar no Kafka de “Diante da lei”, com suas duas pagininhas? É um conto, com princípio, meio e fim – estrutura clássica. Conclusão: não há lugar para o miniconto – a menos que adotemos o critério da extensão, número de linhas etc., o que está fora de cogitação.

Definamos o microconto: narrativa densa, concisa, elíptica, mas com uma conclusão convencional, não impactante.



## 6. NANOCONTO

A denominação nanoconto me foi sugerida pelo professor Allison Leão. Postamos vários nanocontos, dele e meus, no *blog Palavra do Fingidor*, e até umas “Notas para uma teoria do nanoconto”, que não reproduzo aqui porque tudo era apenas uma brincadeira, que foi crescendo, crescendo... E aqui estou eu, tentando explicar o que é, afinal, o nanoconto. Os exemplos extraídos de Kafka, Esopo, Trevisan e Aragão, citados anteriormente, adequam-se perfeitamente à ideia que temos do nanoconto. Vejamos dois exemplos do que criamos lá atrás, sem fazer relações históricas, de pura farra:

terminada a festa, o filho pródigo avisa:  
– pai, isto não é uma visita.

(pedra mística 8)

Joca, eu estou partida. Ao meio. Rachada. Ainda não acredito que você fez isso comigo. Depois de 10 anos, Joca? Como você pode ser tão filho da puta?

(Drops de pimenta 55)

O primeiro nanoconto é de Allison Leão. O intertexto claro é a parábola bíblica do filho pródigo. O inusitado, no texto de Allison, é que o pai não percebera o sentido do retorno do filho, que precisa avisá-lo de que “aquilo” não é uma simples visita. Uma ironia que subverte o sentido do texto-fonte.

O segundo nanoconto é de minha autoria, faz parte de um livro de contos, ou melhor, de nanocontos, chamado *Drops de pimenta*, inédito em papel, apesar de premiado em 2003 no projeto “Valores da terra”, da Prefeitura de Manaus, que jamais cumpriu o prometido, a edição do livro. Mas essa é uma outra história. De terror.

A informação que temos, pelo que se depreende do texto: a expressão é de uma mulher, desesperada pela ação de um sujeito chamado Joca. Sua fala fragmentada reflete seu espírito despedaçado. Um caso passionai, sem dúvida, embora não saibamos nada de concreto; uma traição, talvez. As palavras são significativas: “estou partida” separada de “ao meio”, para enfatizar o vocábulo seguinte – “rachada”; manifestação de descrença; ênfase no tempo – de convivência?; e finalmente a pergunta fatal, fazendo um juízo de valor.

Em ambos os casos, a intensidade do que não foi dito, circunscrito nas elipses, enseja uma outra leitura ou leituras do meramente textual.

Adriano Aragão sintetiza essa nossa dúvida em um microconto:

– matou por amor! eis aí um conto em apenas três palavras.



- poderia também ser “viveu por amor”, não poderia?
- talvez até pudesse; mas aí o conto não seria conto, por lhe faltar algo mais, que eu não saberia explicar.
- ué!?! (2006, p. 121)

Este conto, “apenas três palavras”, problematiza toda a nossa discussão: “matou por amor” traz em seu cerne a carga da tragédia, a intensidade transformadora; “viveu por amor” não tem *pathos*, não tem a energia necessária para transformar o textual em algo além das aparências.

613

O nanoconto, que já dissemos mordaz e ferino, pode ser também uma caricatura – uma imagem distorcida, como este, de Allison Leão:

vinte quilos depois, acabou com o casamento. o diabo é a aliança emperrada no dedo gordinho.

(romance possível romance xi)

Ou visionário, como este, do mesmo autor, que leva a reflexões muito atuais sobre sustentabilidade, armas nucleares, guerras:

na planície radioativa, uma barata sai pelo olho do último crânio humano. limpa uma antena na outra. e segue.

(skabrática 8)

O nanoconto pode encerrar uma carga poética, tensionando o textual – mais uma vez, peço vênia para mostrar um texto meu:

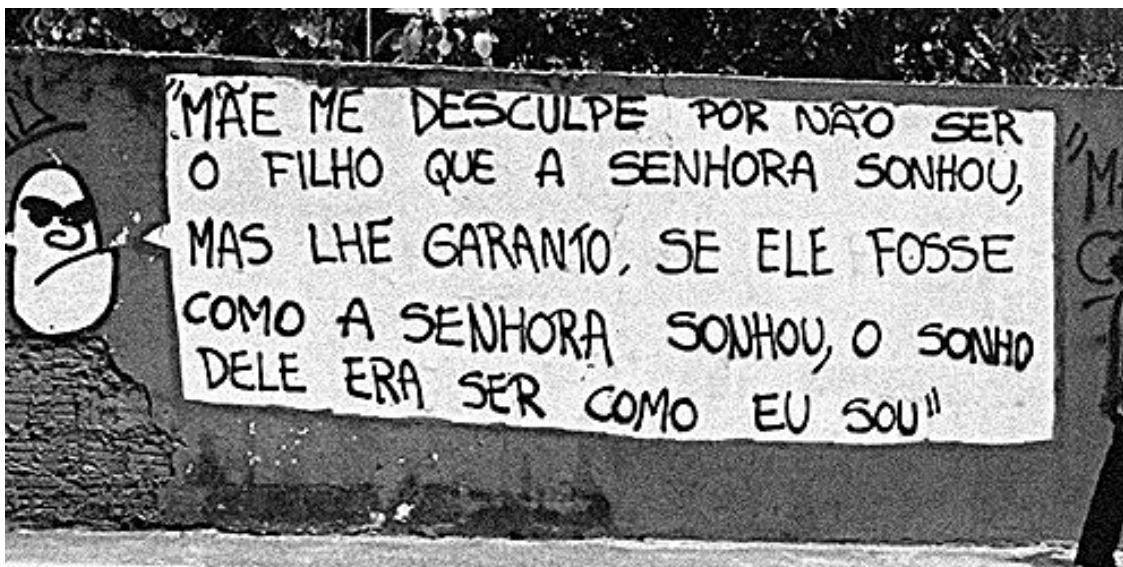
João não gostava de domingos. Criança, o dia se estendia até após o almoço, quando todos se recolhiam, esperando, morbidamente, pela segunda-feira. Mais tarde, adolescente, o domingo começava e terminava junto com o *Fantástico*. Só fora diferente enquanto Maria estivera por perto: domingo era dia de festa, acordar com a madrugada e dormir bem tarde. Agora, que Maria foi embora, João contempla o infinito, ouvindo o barulho do sol deslocando-se no céu da tarde de domingo.

(Domingo à tarde)

Observe-se que o texto é montado sobre elipses, com o tempo mostrado em quadros de um filme que é avançado numa velocidade superior à de uma exibição ordinária, até o desfecho poético, ilustrando o absurdo tédio dos domingos, na perspectiva do narrador.

Por fim, o nanoconto pode ser encontrado na rua, pintado em um muro, anônimo:

Mãe, me desculpe por não ser o filho que a senhora sonhou, mas lhe garanto, se ele fosse como a senhora sonhou, o sonho dele era ser como eu sou.



Este texto, de autoria desconhecida, que eu achei pichado em um muro do bairro onde moro, ilustra o que é o nanoconto: um texto paradoxal, elíptico, poético, denso, intenso. Há uma história que caberia por certo em um romance, atrás dessas 30 palavras. Mas o que temos aqui é um garoto cheio de si, reconhecendo que falhou, na perspectiva de sua mãe, mas que ele, irônico, seguirá em frente, sem culpas ou desculpas.

Sem outra alternativa, concluo que a diferença entre o microconto e o nanoconto está na carga de tensão que este tem a mais que aquele, seja do ponto de vista dramático, cômico-caricatural ou poético. Mas se não temos como medir a intensidade, confiemos no discernimento do leitor. Será que ele tem interesse em ser o vetor dessa discussão?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nanômetro é a unidade de comprimento equivalente à bilionésima parte de um metro, ou seja, corresponde a  $10^9$ . O micrômetro tem três zeros a menos:  $10^6$ . Não existe uma unidade correspondente a milímetro. Já há nomenclatura para outras unidades bem menores que o nanômetro, mas a nanotecnologia é uma realidade indiscutível, presente no nosso cotidiano. Do ponto de vista prático, a associação que fizemos da literatura com a ciência justifica-se por este viés.

Quando leio hoje um Tchekhov, um Poe, um Maupassant ou um Machado, penso nas transformações que esses autores promoveram em sua época – e no quanto ainda é agradável lê-los. As narrativas que classificamos como microcontos e nanocontos, mesmo existindo há milênios, só agora, como reflexo, talvez, de um tempo



de cada vez menor disponibilidade – quando no século XIX a utopia era pela maior disponibilidade de tempo para todos –, começam realmente a tomar foros se espécie independente, como os citados apólogo, fábula e parábola.

Ao cabo, tudo é conto – tenha três palavras ou 60 páginas.

A discussão não se esgota, pois o melhor da conclusão é dizer que não há conclusão, e que tudo está em movimento, sobre a terra e sob o céu – inclusive o pensamento.

## REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Adrino. *Caderno do escritor*. Cataguases: Jaraqui, 2012.

\_\_\_\_\_. *Conto, não-conto & outras inquietações*. Brasília: Da anta casa editora, 2006.

BRANCO, Joaquim. *O conto à meia-luz: o minimalismo e a obra de Adrino Aragão*. Cataguases: Funcec, 2010.

ESOPO. *Fábulas completas*. Tradução: Neide Smolka. São Paulo: Moderna, 1994.

KAFKA, Franz. *Contos – A colônia penal e outros*. Tradução: Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969.

LEÃO, Allison. *Pedra mística 8*. Página consultada em 24.05.2014, às 15h30min. <http://palavradofingidor.blogspot.com.br/2009/08/pedra-mistica-8-terminada-festa-o-filho.html>

\_\_\_\_\_. *Romance possível romance XI*. Página consultada em 24.05.2014, às 17h45min. <http://palavradofingidor.blogspot.com.br/2009/05/romance-possivel-romance-xi-vinte.html>

\_\_\_\_\_. *Skabrática 8*. Página consultada em 24.05.2014, às 17h45min. <http://palavradofingidor.blogspot.com.br/2009/07/skabratice-8-na-planicie-radioativa-uma.html>

MACHADO, Aníbal. Viagem aos seios de Duília. In: MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 107-124.

MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

PAZ, Octavio. Introdução. In: *O livro dos hai-kais*. Tradução: Olga Savary. São Paulo: Massao Ohno / Roswitha Kempf, 1980.

PINTO, Zemaria. Adrino Aragão: a grandeza do minimalismo na literatura. In: *Revista da Academia Amazonense de Letras*. Nº 33, Manaus: AAL, 2013. p. 193-199.

\_\_\_\_\_. *Domingo à tarde*. Página consultada em 24.05.2014, às 17h45min. <http://palavradofingidor.blogspot.com.br/2009/06/domingo-tarde-joao-sebastiao-joao-nao.html>





\_\_\_\_\_. *Drops de pimenta* 55. Página consultada em 24.05.2014, às 15h30min.

<http://palavradofingidor.blogspot.com.br/2010/03/drops-de-pimenta-55.html>

\_\_\_\_\_. *Lábios que beijei* 14. Página consultada em 24.05.2014, às 14h45min.

<http://palavradofingidor.blogspot.com.br/2014/03/labios-que-beijei-14.html>

\_\_\_\_\_. *O conto no Amazonas*. Manaus: Valer, 2011a.

\_\_\_\_\_. *O texto nu* – Teoria da Literatura: gênese, conceitos, aplicação. 2ª ed. Manaus: Valer, 2011b.

TREVISAN, Dalton. *99 corruíras nanicas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

\_\_\_\_\_. *111 ais*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

# BANNERS

Brenda Trindade, Isabella Martins e Lileana Mourão Franco de Sá

Dayna Assis e Rita Barbosa de Oliveira

Izabely Barbosa Farias e Cássia Maria B. do Nascimento

Márcio Fernandes

Micaelly Jerônimo Rocha e Rita Barbosa de Oliveira

Páscoa Maria Duarte e Rita Barbosa de Oliveira

Rossemberg da Silva Freitas e Cássia Maria B. do Nascimento

Suzane Kamilly Moreira Patricio e Cássia Maria B. do Nascimento



# Simpósio Nacional do Gepelip: INTERCULTURALIDADE NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

## o estropiado – O fantástico em Benjamin Sanches

Brenda Trindade<sup>1</sup> e Isabella Martins<sup>2</sup>; Dr.<sup>a</sup> Lileana Mourão de Sá<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal do Amazonas – UFAM, brenda\_grazi15@hotmail.com

<sup>2</sup>Universidade Federal do Amazonas – UFAM, bella\_mmarques@hotmail.com

<sup>3</sup>Universidade Federal do Amazonas – UFAM, lmfansa@uol.com.br

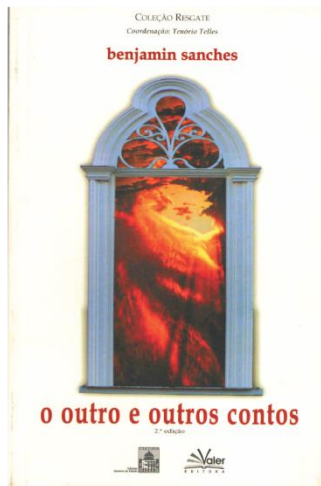
### RESUMO

Este trabalho propõe-se a analisar o espaço fantástico do escritor amazonense Benjamin Sanches. O contista nascido em Manaus, Amazonas (1915-1978) e participante do Clube da Madrugada, escreveu apenas dois livros: um de poemas, *Argila* (1957), e o outro e outros contos (1963), inaugurando uma poética amazonense impregnada de traços humanísticos, grotescos e fantásticos.

Pretende-se extrair de seu conto o estropiado, do livro *o outro e outros contos*, os elementos que tornam dessa narração um conto fantástico como a reviravolta que o personagem (e o leitor) sente quando o cotidiano é encurralado por um acontecimento extraordinário. Um evento magnífico que não pode ser explicado ou desvendado, que proporciona a hesitação aos leitores e aos personagens sempre em um espaço sombrio que evoca a sensação de solidão e de um futuro acontecimento sobrenatural, segundo os pressupostos de Todorov.

**Palavras-chave:** Sanches, fantástico, o estropiado

### INTRODUÇÃO



Os contos de Sanches de modo geral apresentam como plano de fundo situações cotidianas, sua obra de Sanches, embora tenha se resumido em um livro de contos, é rica e detalhada. Sua originalidade começa pela edição de seu livro, no qual a diagramação fica toda à direita e as letras maiúsculas não são usadas no começo das frases.

Por si só, essa característica já causa incômodo e curiosidade e conforme se vai lendo, outras características são tão marcantes que a estética fica apenas como mais uma. Seus contos trazem a loucura, a morte, o mistério, a dúvida – elemento chave –, suas personagens apresentam questões de teor psicológico, muitas são sem nomes, umas são brutas e fortes enquanto outras parecem doentes e até mortas.

Sanches participou do *Clube da Madrugada*, um movimento artístico e literário da década de 50, que tinha como o objetivo modernizar as artes e os estudos literários no Amazonas. Seus participantes mostravam preocupação em construir uma obra ligada com as manifestações artísticas existentes no Brasil.

### MATERIAL E MÉTODOS

O objeto de estudo deste trabalho originou-se graças ao conhecimento acerca de Benjamin Sanches, autor de grande complexidade em sua composição literária, porém de pouca notoriedade no espaço cultural amazonense. A elaboração e desenvolvimento do trabalho fora possível a partir da leitura da obra *o outro e outros contos* (1963), debate e análise sobre seus contos, leitura de trabalhos referentes ao autor, pesquisas na área da Literatura Fantástica tomando notas vinculadas ao conto *o estropiado*.

### RESULTADOS E DISCUSSÃO

O primeiro ponto que desperta a atenção em *o outro e outros contos* é sua estilística. O autor, com tendência modernista, escreve de maneira peculiar usando sempre letras minúsculas e o texto alinhado à direita, causando, na primeira impressão, uma curiosa estranheza.

Quando se refere especificamente ao conto “o estropiado”, Sanches coloca em questionamento o nosso entendimento do que é a racionalidade. O espaço, que é muitas vezes urbano e sem identificação precisa com o Amazonas, não se aplica a esse específico conto.

A história narra a vida de Jerônimo que, ao contrário dos outros pescadores locais que usam redes e anzóis, ele utiliza uma técnica mais ariscada para conseguir seu peixe: utiliza-se de bombas para ter menos trabalho.

Dessa maneira o conto fantástico se inicia com o “matador de peixes” em seu trabalho pelos rios do Amazonas. É um homem sem paciência, ríspido, que não se indispõe com o sofrimento, nem mesmo quando perde membros no trabalho “(...) afirmara com jactância que apesar de ter perdido as mãos, não abandonaria a pesca fácil da bomba” (*o outro e outros contos*, 1998, p.26).

TODOROV (2010) diz “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Introdução à literatura fantástica, p. 31). Saímos de um acontecimento supostamente normal, cotidiano, pra nos deparar com um Jerônimo sem cabeça, transformando-se em um ser grotesco. O leitor hesita ao ler, Jerônimo estaria mesmo morto? Essa hesitação, essa surpresa, é uma das principais características de um texto fantástico.

### CONCLUSÃO

Com base no estudo realizado percebeu-se que o conto o estropiado é considerado uma narrativa fantástica, pois Sanches nos faz questionar o que é a racionalidade e há uma persistente hesitação diante de certos fatos. O cotidiano transforma-se repentinamente: em um momento vivenciamos um dia comum na vida da personagem, e logo depois nos deparamos com um acontecimento inexplicável.

Tal evento é o coração de uma narrativa fantástica, não há como explicá-la, não existe maneira de decodificá-la. Na obra, além desses elementos, percebermos que o ambiente propicia o surgimento de eventos sobrenaturais como a noite, a neblina e o lugar deserto. Sua leitura é incômoda, mas em um sentido peculiarmente instigante.

### REFERÊNCIAS

- AGUIAR, José Vicente de Souza. Manaus: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2002.
- GRAÇA, Antônio Paulo. Os mistérios de Benjamin Sanches In: SANCHES, Benjamin. *o outro e outros contos*. Organização: Tenório Telles. 2. Ed. rev. Manaus: Editora Valer, 1998.
- PIMENTEL, Vânia. Narrativas do além-real. Manaus: Editora Valer, 2002.
- SANCHES, Benjamin. *o outro e outros contos*. 2a ed. Manaus: Editora Valer, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2010.



# Simpósio Nacional do Gepelip: INTERCULTURALIDADE NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

## LITERATURA E MITO: O ciclo da vida na poesia de Ana Marques Gastão

Dayana ASSIS<sup>1</sup>; Rita B. de Oliveira<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal do Amazonas - UFAM, dayana.dias.assis@gmail.com;

<sup>2</sup>Universidade Federal do Amazonas - UFAM, ritapsocorro@gmail.com

### RESUMO

Propomo-nos a investigar a obra *A definição da noite*, de Ana Marques Gastão, publicada em 2003, na qual a poetisa remete à riqueza das experiências que caracterizam a vida de cada um nas relações com a família, os amigos ou consigo mesmo, tomando o nascimento como representação do início da vida, da mesma forma que toma a morte como demarcação de um fim e oferecendo a oportunidade de observar as diferenças que marcam cada etapa pela qual se transita ao longo da vida. Para abordar a concatenação entre a reinvenção poética do mito nos poemas do supramencionado livro, empregamos a teoria do mito discutida por Mircea Eliade, na qual o autor afirma que a condição humana e a mitologia sempre estiveram concatenadas, sendo o mito uma resposta à tentativa arcaica e perene de responder às questões sobre a origem do mundo, da vida, seus elementos e fenômenos. Essa ideia será complementada pela de Ernst Cassirer de que as metáforas linguística e mítica nascem ambas do mesmo esforço de concentração da percepção sensorial, peculiar a toda informação. Essa pesquisa está vinculada à linha de pesquisa Poesia em língua portuguesa do GEPELIP- Grupo de Estudos e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa, credenciado no Diretório de Pesquisa do CNPQ pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Amazonas.

**Palavras-chave:** Mito, Poesia, Ciclo da vida.

### INTRODUÇÃO

A condição humana e a mitologia sempre estiveram concatenadas, o mito é uma resposta à tentativa arcaica e perene de responder às questões sobre a origem do mundo, da vida, de seus elementos e fenômenos. Desde o início dos tempos teve essa função: expressar a indagação do ser humano sobre o universo e sobre o próprio ser.

Na linguagem comum, mítico queria dizer falso. Mito significava mentira. Na visão antropológica, mito significa verdade, contrapondo-se ao original grego. Mircea Eliade, um dos principais mitólogos do século XX, declara contundentemente: "nas sociedades arcaicas, o mito representa uma história verdadeira possuindo um caráter sagrado, exemplar e significativo". (1978: 7).

O ciclo da vida também remete à ideia de circularidade e às concepções de regularidade e repetição. Um ciclo pressupõe que determinados acontecimentos ocorram, de tempos em tempos, seguindo uma dinâmica pré-estabelecida. Olhando a vida humana como um ciclo, pensa-se naquilo que é comum a todos. Quando se enfatiza a dimensão biológica, resume-se suas etapas em três momentos: nascimento, vida e morte. Ou infância, juventude e velhice. Etapas que marcam o transcurso do tempo vivido.

Nessas sociedades, a narrativa mítica desempenha uma função dentro da estrutura social, afastando-se do sentido de simples fabulação encantatória.

Por outro lado, na poesia, o mito tem sido constantemente objeto de reinvenção artística para contribuir com a inquietação do homem sobre o sentido de sua existência. Ana Marques Gastão assim o faz em sua obra.

Poeta notável, crítica literária e redatora cultural do Diário de Notícias, Ana Marques Gastão nasceu em 1962, em Lisboa. Em *A definição da noite* (2003), o elemento da escuridão funciona como conector para a construção de um único sentido para a noite: a obscuridade, o desconhecido, sugerido por uma poesia intensa, dramática e dolorida, que trata com ferocidade o sofrimento da condição humana a partir do tema da vida e morte.

### MATERIAL E MÉTODOS

A pesquisa aqui exposta é bibliográfica, qualitativa e analítica, tendo como *corpus* a antologia poética *A definição da noite*, de Ana Marques Gastão. Sendo esta composta pelas seguintes obras: *Tempo de morrer/ Tempo para viver* (1998); *Terra sem mãe* (2001); *O silêncio de deus* (2001); *Nocturnos* (2002); *Inéditos* (2003).

### RESULTADOS E DISCUSSÃO

Nessa obra podemos verificar que a poetisa aborda o ciclo poético da vida: nascimento e morte, tecendo sua escrita com conceitos de finito e infinito, do pertencente e do extinto, pois, para ela, o homem é fundamentalmente o começo e o fim, o nascer e o morrer, experimentando a paixão, enlaçada por circunstâncias, por vezes, burla uma imensa dor com a qual o leitor partilha, mesmo quando leva ao limite do impossível a queda, a perda, a desorientação aflita de quem procura seu esteio, o chão que lhe falta. Perdição, como confessa estar, expressando sua luta contra a morte, a certa altura num desértico jardim da memória, onde a tristeza é já uma árvore disforme, ela transfigura-se, ultrapassando-se à morte. Nos poemas desse livro, a morte da mãe é leva ao desespero da falta até reduzir-se ao afeto à Terra estéril como uma mulher. Também, revela que deus se ausentou, que ele não muda a nossa sorte. É um deus mudo e sem paz. O silêncio de deus leva o homem à escuridão, ao desconhecido. A escuridão intensifica-se em nocturnos provocando a solidão absoluta. A noite é impiedosa, pois guarda com ela o peso ou o valor de estar só, sendo o silêncio a reação de quem sofre. Por fim, ela tenta definir a noite. Contudo, a poetisa prefere não esclarecer a noite, mas sim desmembrar sua memória como um sinal de vida que se extingue na passagem do dia. O suporte teórico baseia-se nas obras de *Aspectos do mito* de Mircea Eliade, e *Linguagem e mito*, de Ernst Cassirer.

### Terra sem mãe

Eu, que descrevo  
esta morte  
com lágrimas,  
desço ao pai do frio  
o da música extremada  
sem sustento o dilúvio.

Erquem-se os animais  
num imenso gemido  
sua dor é verde  
e o escultor do medo  
já só esculpe o silêncio.  
(GASTÃO, 2003, P. 33)

### CONCLUSÃO

Os mitos podem retratar acontecimentos das coisas do mundo real, que vieram à existência por obra do divino ou do sobrenatural, por ser uma narrativa que descreve as erupções do sagrado. No mundo, o mito serve de modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas.

A poesia lírica é, por excelência, o campo mais fecundo do imaginário e é onde se pode observar mais nitidamente o caráter metafórico da linguagem e a sua relação com a consciência mítica.

A poesia é uma tentativa de tradução daquilo que é comum a todos a partir de experiências específicas e coletivas. Assim, traz o ponto de vista de seus criadores, os poetas. Neste contexto, entende-se a voz poética de Ana Marques Gastão. Embora suas criações correspondam, a princípio, à sua memória individual, por intermédio dela, também, verifica-se a vida social, as crenças, os costumes do tempo abarcado por experiências.

### REFERÊNCIAS

- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1985.  
ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. São Paulo: Edições 70, 1986.  
GASTÃO, Ana Marques. *A definição da noite*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003

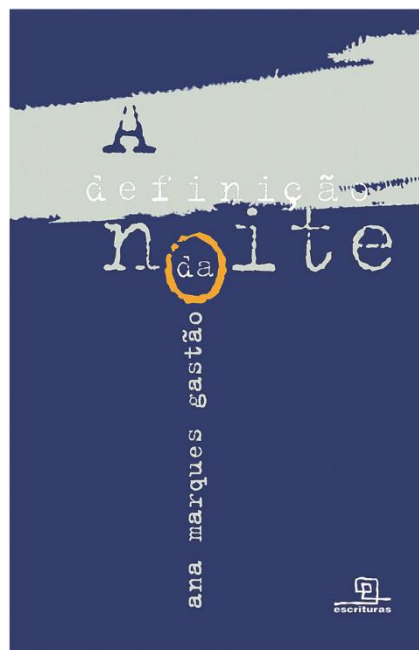


Figura 1 – Capa de Vera Andrade da 1ª edição do livro *A definição da Noite*. (Escaneada pela autora deste banner.)



# Simpósio Nacional do Gepelip: INTERCULTURALIDADE NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

## LITERATURA E FORMAÇÃO DA INTELIGÊNCIA DE HUMANA: uma análise da presença ou ausência da Literatura em escolas Manaus

Izabely Barbosa FARIAS<sup>1</sup>; Cassia Maria Bezerra do NASCIMENTO<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal do Amazonas - UFAM, e-mail: isabelybarbosa01@gmail.com

<sup>2</sup>Universidade Federal do Amazonas - UFAM, cassiambnascimento@gmail.com.



### RESUMO

Este trabalho corresponde ao projeto de pesquisa que objetiva investigar sobre o ensino da Literatura nas escolas do município de Manaus. A ideia do projeto tomou corpo na Atividade Curricular de Extensão "Literatura e Complexidade", realizada em uma escola da rede pública de Manaus, em questionamentos como: Por que a Literatura só surge como disciplina no currículo do ensino médio? Por que tratar livros de Literatura com a alcunha de paradidático? Por que as orientações expostas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) não são vivenciadas na realidade escolar? Por que há tantos livros nas bibliotecas das escolas que não são manuseados, lidos ou utilizados por professores e estudantes? Há projetos de leitura em andamento? O que pode ser feito para garantir o Direito à Literatura nas escolas? Tais questionamentos nos levaram a propor um estudo com fundamentação teórica que trata a Literatura como formadora da inteligência humana, como nos estudos de Antonio Cândido, Nelly Novaes Coelho, Edgar Morin e Jean Piaget. Serão essenciais à pesquisa essa leitura crítica e análise dos indicadores do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) para monitorar a evolução das metas do Plano Nacional de Educação (PNE): PCN, Sistema de Avaliação da Educação Básica (SAEB), Prova Brasil, Exame Nacional de Ensino Médio (ENEM). Faremos também observação nas escolas, sobre as ações e ausências de ensino da Literatura no município de Manaus. Para delimitação do corpus desta etapa, usaremos conhecimento relacionado a Métodos Estatísticos, a fim de garantir maior confiabilidade nos resultados obtidos.

**Palavras-chave:** Literatura; Ensino; Direito à Literatura; Complexidade



### INTRODUÇÃO

Por meio do PACE, Atividade Curricular de Extensão "Literatura e Complexidade" surgiu o embrião desta pesquisa. Na atividade foram realizadas leituras dos Parâmetros Curriculares Nacionais (1- e 2- ciclo, 3-e 4- ciclo e 5- e 6- ciclo), de *A construção da Inteligência*, de Jean Piaget, e diversas obras sobre Literatura no que abrange sua função formadora e sua importância na sociedade; e realizou-se a prática na Escola Estadual Vicente Schetini com uma turma de 7º ano do Ensino Fundamental. Surgiu daí a necessidade de responder aos questionamentos como:

1. Por que a Literatura só surge como disciplina no currículo do ensino médio?
2. Há projetos de leitura em andamento?
3. O que pode ser feito para garantir o Direito à Literatura nas escolas?

Para tanto, recorremos a Jean Piaget e Edgar Morin para nortear nossos argumentos, visto que, seus estudos, respectivamente, esboçam sobre a construção da inteligência desde a infância a vida adulta e a complexidade da literatura, logo utilizaremos os estágios do desenvolvimento humano, mostrando a rede de conhecimento que a literatura proporciona ao ser humano em seu processo de construção da inteligência, portanto desconstruindo o tradicionalismo que permeia em grande parte das escolas de Manaus.

Tais questionamentos nos levaram a propor um estudo com fundamentação teórica que trata a Literatura como formadora da inteligência humana, como nos estudos de Antonio Cândido, Nelly Novaes Coelho, Edgar Morin e Jean Piaget. Serão essenciais à pesquisa essa leitura crítica e análise dos indicadores do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) para monitorar a evolução das metas do Plano Nacional de Educação (PNE): PCN, Sistema de Avaliação da Educação Básica (SAEB), Prova Brasil, Exame Nacional de Ensino Médio (ENEM). Faremos também observação nas escolas, sobre as ações e ausências de ensino da Literatura no município de Manaus. Para delimitação do corpus desta etapa, usaremos conhecimento relacionado a Métodos Estatísticos, a fim de garantir maior confiabilidade nos resultados obtidos.



### MATERIAL E MÉTODOS

A pesquisa parte de Revisão Bibliográfica para construção de fundamentação sobre a Literatura como formadora da inteligência humana. Serão leituras neste processo os estudos de Antonio Cândido, Nelly Novaes Coelho, Edgar Morin e Jean Piaget; e leitura crítica e análise dos indicadores do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) para monitorar a evolução das metas do Plano Nacional de Educação (PNE): PCN, Sistema de Avaliação da Educação Básica (SAEB), Prova Brasil, Exame Nacional de Ensino Médio (ENEM).

Faremos leitura crítica de acerca de Literatura e Complexidade e Construção da inteligência humana que nos permitam analisar, por meio da teoria da complexidade e construção da inteligência humana, o ensino da Literatura nas escolas; para, então, analisar os resultados sobre leitura e ensino de Literatura no município de Manaus por meio dos indicadores do INEP. Ao fim, faremos também *pesquisa de campo*, com observação nas escolas, sobre as ações e ausências de ensino da Literatura no município de Manaus. Para delimitação do *corpus* desta etapa, usaremos conhecimento relacionado a Métodos Estatísticos.



### RESULTADOS E DISCUSSÃO

Até então, o estudo se desenvolveu no levantamento acerca das orientações dos PCN. Conforme estes parâmetros vigentes desde 1997, o bem ensinar nas escolas é parte do que se postulava nos séculos XIX e XX ainda possuem raízes fincadas no ensino brasileiro. A respeito disto os PCN, no que corresponde ao terceiro e quarto ciclo, relata:

Na década de 60 e início da de 70 as propostas de reformulação do ensino de Língua Portuguesa indicavam, fundamentalmente, mudanças no modo de ensinar, pouco considerando os conteúdos de ensino. Acreditava-se que valorizar a criatividade seria condição suficiente para desenvolver a eficiência da comunicação e expressão do aluno. Além disso, tais propostas se restringiam aos setores médios da sociedade, sem se dar conta das consequências profundas que a incorporação dos filhos das camadas pobres implicava.



Figura 1 – 4 MostSra de Textos Interdisciplinares  
Fonte: PACE Literatura e Complexidade

Logo, vemos que deve-se existir nas instituições de ensino a preocupação com o aprendizado em sala de aula, havendo a necessidade de valorizar as competências sociais e culturais que o aluno leva a priori para escola. Itens que o professor também têm que valorizar para a partir delas trabalhar a aplicação dos conteúdos visando a construção da inteligência do aluno.

Por isso, ansiando melhorias na educação e buscando resultados imediatos o governo federal por meio do Ministério da Educação, lançou em 2007 o PDE (Plano de Desenvolvimento da Educação) visando, através da Prova Brasil, medir o IDEB (Índice de Desenvolvimento da Educação Básica) a fim de avaliar o rendimento das escolas da rede pública e criar planos e metas para que a educação brasileira o alcançasse o nível do ensino das instituições de primeiro mundo. Entretanto, após criar tantos projetos de ensino, nosso país ainda persiste no tecnicismo, apresentando resultados alarmantes no quesito da educação mundial. Segundo a consultoria da *Economist Intelligence Unit*, o Brasil ocupa a penúltima colocação em ranking sobre a qualidade da educação, já pelas últimas pesquisas da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) o Brasil ocupa 88ª posição no que diz respeito ao índice de desenvolvimento da educação e está entre os 53 países que ainda não atingiram e nem estão perto de atingir os objetivos observam-se por meio de tais dados os índices alarmantes que nosso país possui em Educação.



### CONCLUSÃO

Reconhecemos que o ensino no Brasil, tanto em escolas públicas quanto particulares, ainda prega um tradicionalismo que aprisiona a capacidade cognitiva do aluno a métodos ultrapassados, apesar das reformas na educação ocasionadas pela LDB, 1997 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional) e pelos PCN, 1997 (Parâmetros Curriculares Nacionais). Respectivamente, temos que o primeiro impõe a estrutura e o funcionamento do sistema escolar brasileiro. Neste documento vemos que a Educação não é somente um dever da família, mas também do Estado, tendo por finalidade o desenvolvimento do educando, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho. Sucessivamente, os PCN ratificam esta informação relatando que o papel fundamental da educação no desenvolvimento das pessoas e inclusive das sociedades aponta para a necessidade de construir uma instituição de ensino voltada primeiramente para formação de cidadãos.

Logo, vemos que primordialmente temos a formação de cidadãos para uma sociedade, permitindo ao educando o acesso e a construção de conhecimentos socialmente elaborados e reconhecidos como necessários ao exercício da cidadania

Por isso, esperamos, com este projeto, retornar às escolas com os resultados e contribuir, de algum modo com projetos existentes, novos projetos, ou formação ou prática docente.



### REFERÊNCIAS

- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa /Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1998.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e Sociedade – 9. Ed. – Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- COELHO, Nelly Novaes. Literatura Infantil: teoria, análise, didática – 1. Ed. – São Paulo: Moderna, 2000.
- MORIN, Edgar. Introdução ao Pensamento Complexo. Tradução Eliane Lisboa. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- PIAGET, Jean. A Psicologia da Inteligência; tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- PIAGET, Jean. Seis Estudos de Psicologia; tradução Maria Alice Magalhães D' Amorim – 25. Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.



# Simpósio Nacional do Gepelip: INTERCULTURALIDADE NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA



## REVISTA ORPHEU 1: História

Márcio FERNANDES<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal do Amazonas - UFAM, marcioppfernandes@gmail.com;



### RESUMO

Segundo os historiadores da literatura portuguesa Antonio José Saraiva e Óscar Lopes, no começo da Primeira Guerra Mundial, Fernando Pessoa, Mário Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Santa Rita Pintor produzem, em conjunto, significativa renovação artística. O meio de divulgação dessa arte foi uma revista na qual eram apresentados textos de caráter irreverente, iconoclasta, que expressavam gosto pela ciências ocultas, a metapsicologia, a astrologia e o esoterismo, ao lado de outros textos que ainda não haviam se desprendido da estrutura e do tema próximos do cânone literário. Neste banner pretende-se narrar a história do planejamento e publicação da Revista Orpheu 1, da primeira geração do Modernismo em Portugal, empregando como ponto de partida os textos organizados por Maria Aliete Galhoz para a introdução à Revista Orpheu 2, reeditada em 1984, e a introdução de Arnaldo Saraiva para a Revista Orpheu 3, editada no citado ano.

**Palavras-chave:** História da literatura portuguesa; geração de Orpheu; Revista Orpheu; modernismo.

### INTRODUÇÃO

A história da Revista Orpheu inicia-se em 1915, em um momento de grandes mudanças históricas para Portugal e para a Europa. Marco inicial do Modernismo em Portugal, Orpheu foi a personificação do idealismo de personalidades como: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, José de Almada Negreiro, Álvaro de Campos, José Pacheco, Amadeu Souza Cardoso e Santa Rita Pintor. Seu surgimento e a maneira de aliar textos com a pintura, causaram grande impacto na crítica da época. Junto com isso, e guiada pelo sensacionismo, filosofia artística teorizada por Fernando Pessoa, pregava a liberdade e aceitação de todos os movimentos artísticos, do clássico às novas tendências. A revista trimestral teve dois números publicados em 1915 e devido a alguns problemas, em especial o financeiro, seu terceiro número só veio a ser lançado muito tempo depois. A história, a irreverência, os textos artísticos e o idealismo “dos de Orpheu”, como eram conhecidos seus artistas, entraram para a história literária portuguesa como um dos grandes marcos do Modernismo. O espírito de Orpheu perdura, tornando real as palavras de Fernando Pessoa quando se referia ao que Orpheu tinha sido em comemoração ao vigésimo quinto aniversário da sua publicação pela revista SW, sudoeste: “Orpheu acabou. Orpheu continua” (PESSOA, 1935).

### MATERIAL E MÉTODOS



Figura 1 – Revista Orpheu I, II, III.  
(Fonte: <http://pt.wikipedia.org>)

❖ O material utilizado nas pesquisas foram livros e artigos encontrados em sites especializados em literatura.

#### Livros:

**ORPHEU 2.** 3ª reimpressão. Lisboa: Ática, 1984. Preparação de texto e introdução de Maria Aliete Galhoz.

**ORPHEU 3.** Lisboa: Ática, 1984. Introdução de Arnaldo Saraiva.

#### HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA.

17 ed. Porto: Porto Editora, 2001. SARAIVA, António J. & LOPES, Óscar.

#### Sites:

<http://www.lusosofia.net> - SOUSA, Rui. **OS BASTIDORES DE ORPHEU: Visões dos do grupo a respeito do seu tempo e seu projeto.** Lisboa: CLEPUL, 2011.

<http://www.filologia.org.br> - GOMES, Rafael Santana: **TRANSITOS ESTÉTICOS NA FICÇÃO SÁ – CARNEIRIANA: Orpheu, da poesia à prosa e vice-versa.**

❖ O método utilizado foi o bibliográfico e através dele chegou-se a conclusão que Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiro empregaram processos de produção que transformaram a expressão de arte daquele período. Algumas de suas contribuições para a Orpheu foram:

**Fernando Pessoa** – Considerado o mais intelectual dos de Orpheu, sua arte é mais próxima do simbolismo. Para Orpheu escreveu: *O Marinheiro, Chuva Oblíqua, Gládio e Além-Deus* (poemas).

**Mário de Sá-Carneiro** – Suas contribuições para Orpheu foram: *Para os Indícios de Ouro* (poemas), *Poemas sem Suporte* e *Poemas de Paris*.

**Almada Negreiro** – O mais novo dos artistas da Revista Orpheu. Suas contribuições foram: *Frizos* (prosas), *A Scena do Odio*,

### RESULTADOS E DISCUSSÃO



Figura 2 – Fernando Pessoa.  
(Fonte: <http://pt.wikipedia.org>)



Figura 2 – Almada Negreiro.  
(Fonte: <http://pt.wikipedia.org>)



Figura 3 – Mário de Sá-Carneiro.  
(Fonte: <http://pt.wikipedia.org>)



Figura 4 – Santa Rita Pastore.  
(Fonte: <http://pt.wikipedia.org>)

▪ Foi criada em 1915 dentro da ebulição de ideias que marcaram a primeira década de 1900 e o início da I Guerra Mundial.

▪ Teve como essência o Sensacionismo, filosofia artística, que admitia toda e qualquer expressão de arte, desde a mais simples linguagem de uma quadra popular, até aquelas que são expressas em linguagem mais complexas que se encontram nas páginas de Orpheu.

### CONCLUSÃO

A Revista Orpheu foi uma das primeiras manifestações do Modernismo em Portugal e traz o espírito do que esse movimento representava como liberdade de criação em textos que reuniam a pluralidade de expressões artísticas. Resgatar a sua memória é contribuir para que a revista Orpheu e seus colaboradores possam ser garantidos no local dos grandes vultos da literatura Universal.

### REFERÊNCIAS



# Simpósio Nacional do Gepelip: INTERCULTURALIDADE NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA



## A mulher nos poemas de Olinda Beja

Micaelly Jeronimo ROCHA<sup>1</sup>; Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Aluna do 7º período no curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa; Discente voluntária do PIBIC e do Projeto Fio de Linho da Palavra - Universidade Federal do Amazonas - UFAM, micaelly\_26@hotmail.com;

<sup>2</sup> Orientadora pelo Projeto Fio de Linho da Palavra; Dr.<sup>a</sup> em Letras, Professora Adjunta do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Amazonas – UFAM, ritapsocorro@gmail.com.

### RESUMO

Apresentamos a configuração poética da mulher nos livros *Aromas de Cajamanga* (2009) e *Água Crioula* (2007), de Olinda Beja. Símbolo de sofrimento e persistência, a população santomense é marcada por conflitos históricos em busca de se libertar da escravidão sociopolítica. Incluídas nessa questão, as mulheres são evocadas na poesia bejana como portadoras de força e beleza que combinam as atividades de representantes políticas com as de donas de casa, mestras e mães no mundo dominado por homens. Esse estudo está vinculado ao GEPELIP - Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa, credenciado no Diretório de Pesquisa do CNPq pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Amazonas.

**Palavras-chave:** Olinda Beja; cultura; mulher; São Tomé e Príncipe

### INTRODUÇÃO

Olinda Beja nasceu em Guadalupe, cidade de São Tomé e Príncipe, em 1946, escritora de poemas em língua portuguesa, inspirada por escritores são-tomenses consagrados como Alda Espírito Santo, Olinda retrata em suas obras os manifestos populares, a linguagem típica e os costumes que deveriam ser resgatados. Olinda é um retrato de como a escrita feminina vence a subalternidade de uma sociedade onde os homens são maioria. Em seus poemas a mulher é retratada com sutileza e vigor, símbolo de lutas e conquistas, sendo esta sua principal característica. A seguir analisaremos os poemas “Crioula” e “Ana de Castro” cuja as marcas bejanas se sobressaem em uma demonstração de entrega ao povo são tomense e em especial à mulher.

### MATERIAL E MÉTODOS

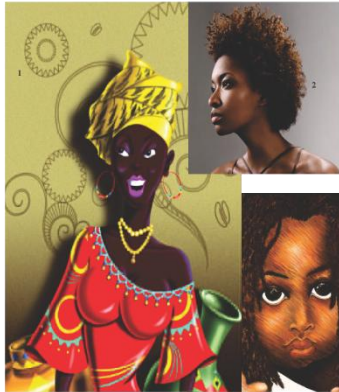


Imagem 1 – Negra de turbante amarelo - karimahlateefahsap.blogspot.com  
Imagem 2 – Blackpower - www.mulhernegraecia.com.br  
Imagem 3 - menina negra desenho - contextohistoricos.blogspot.com

#### CRIOULA

A noite veio e perfumou teu ventre  
rasgando as entranhas  
beijando as artérias

resolveu ficar  
nos dedos das acácias  
na espuma do mar  
nos olhos da sereia  
ignota e pura.

A noite veio e espargiu raios de luar  
nos cabelos do vento  
no corpo dém-dém  
e sorriu  
sorriu à vida crioula  
que sem querer  
deixou em ti

BEJA, Olinda. In. *Aromas de Cajamanga*, p. 76., São Paulo, Escrituras, 2009.

#### ANA DE CHAVES

Perfumam teus cabelos a Baía  
que teu nome de mulher deixou famosa. Ao longe  
a silhueta dos navios rasga tua alma negra e desagua  
no mar revolto da tua imensa inquietude.

altivos teus dedos roçam a água azul-turquesa  
enquanto os lábios saboreiam a cupidéz  
de amor sobressaltado. Um sopro de vento  
pronuncia te nome no chão entreaberto  
nas falésias adormecidas  
nas luzes que te enfeitam e se eclipsam  
como o raiar da manhã. Paisagem  
longínqua de uma paixão antiga.

BEJA, Olinda. In. *Água Crioula*, p. 47., Coimbra, Pê de Página Editores, 2007.

### RESULTADOS E DISCUSSÃO

A poesia bejana, trás à tona muitas faces femininas que vão desde a mulher cuja sensualidade desabrocha como flor graciosa a que é símbolo de lutas, nos versos a seguir analisaremos dois poemas que nos mostram um pouco da sutilidade com que Olinda descreve estas guerreiras de pele morena. No poema “Crioula”, que encontra-se no livro *Aromas de Cajamanga* (2009), Beja exhibe uma mulher forte, que é capaz de renovar-se a cada dia, assim como a floresta, que é capaz de alimentar, transcender e doar-se em nome da sobrevivência do outro mantendo-se delicada e sutil, encarando os problemas com um sorriso que contagia a todos que a cercam, trazendo esperança e beleza. Na segunda ode “ Ana de Chaves”, *Água Crioula* (2007), observaremos uma mulher misteriosa, já que Ana (de) Chaves é um grande mistério para os nativos da ilha, sua lenda gira em torno a existência do angolares na região, seu nome foi doado á uma das ais belas bahias da ilha, Olinda faz uma homenagem a esta guerreira, que aqui é símbolo da valorização da mulher na história desse país e do seu importante papel na construção daquela sociedade.

### CONCLUSÃO

Portanto, percebe-se nos poemas de Olinda Beja a mulher como símbolos, sejam eles sociais, culturais ou sexuais. Beja ultrapassa as barreiras culturais que exibem mulheres submissas e sem função na sociedade e mostra o oposto, demonstra que as mulheres são-tomenses, não diferente as demais mulheres do mundo, têm valores que vão muito além do cotidiano e são capazes de renovar-se, trazer luz e conquistar seu espaço através de lutas e vitórias.

### REFERÊNCIAS

BEJA, Olinda. *Água Crioula*; Lisboa :Pê de Página Editores, 2007

\_\_\_\_\_. *Aromas de Cajamanga*; São Paulo: Escrituras Editora, 2009. – Coleção Ponte Velha.  
BONNICI, Thomas. *O Pós-Colonialismo e a Literatura: Estratégias de Leitura*. Maringá: EDUEM, 2000.  
MATA, Inocência. *Polifonias Peninsulares: Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.  
TAVARES, Hênio Último da Cunha – *Teoria Literária*; Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.



# Simpósio Nacional do Gepelip: INTERCULTURALIDADE NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

## Tradição oral e “poesia cibernética”

Páscoa Maria Pereira DUARTE<sup>1</sup>; Prof<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de OLIVEIRA<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Graduanda, Universidade Federal do Amazonas - UFAM, pascoa.maria@bol.com.br;

<sup>2</sup>Orientadora, Universidade Federal do Amazonas – UFAM, ritapsocorro@gmail.com.

### RESUMO

Este estudo tem por objetivo verificar quais as mudanças possibilitadas pelos recursos cibernéticos modernos na literatura, em particular na poesia. A partir dos teóricos Pierre Lévy e Paul Zumthor, faz-se uma comparação entre a tradição oral poética e a poesia performática atual, frisando o que as novas tecnologias permitem, modificam no fazer e/ou no desfrutar poético. O interesse pela pesquisa sobre cibercultura na literatura surgiu pela hipótese de que a poesia, a partir do final do século XX, utiliza esses recursos sem, no entanto, perder sua substância inerente desde seu nascimento.

**Palavras-chave:** poesia; tradição oral; cibercultura.

### INTRODUÇÃO

Nota-se uma tendência entre os poetas de unir música, dança e interpretação à forma escrita da poesia o que indica uma retomada da tradição oral dos antigos povos. O poema épico clássico, por exemplo, era “cantado”, em um entendimento amplo do termo, e geralmente acompanhado por instrumentos musicais e dança.



Figura 1 – Aedos e Rapsodos. (Fonte:

[http://aedoserapsodos.wix.com/aedoserapsodos#!\\_\\_aedos-e-rapsodos/aedos](http://aedoserapsodos.wix.com/aedoserapsodos#!__aedos-e-rapsodos/aedos)).

A poesia performática atual retoma, portanto, a tradição oral, todavia com as luzes e nuances de novas tecnologias.

### MATERIAL E MÉTODOS

A pesquisa proposta tem por bases teóricas de um lado Paul Zumthor, de outro Pierre Lévy. O primeiro ocupa-se primorosamente dos temas poesia, voz, oralidade, performance, leitura, tradição. O segundo, estudioso da cibercultura, teoriza sobre as tecnologias da informação, suas possibilidades e impactos sociais. A escolha desses autores decorre da união das temáticas que ambos possibilitam, no sentido de que um oferece suporte para abordar o fazer poético performático e o outro para situar este fazer no âmbito da cibercultura.

### RESULTADOS E DISCUSSÃO

Primeiramente, há uma discussão a respeito do que é literatura. De acordo com Paul Zumthor (2010), para o etnólogo, o folclorista e o historiador da literatura é como se poesia oral fosse *outra coisa*, e a escrita seria uma das marcas do texto literário. Isto é, a literatura oral costuma ser vista entre alguns estudiosos como “subclasse da popular” ou “primitiva”. Não entra no mérito desta pesquisa aprofundar essa questão, o essencial quanto a isto é saber que em diferentes povos a literatura iniciou-se por versos, e mais, cantados, feitos e transmitidos na oralidade.

Na Grécia Antiga, um dos exemplos mais conhecidos dessa literatura oral são os aedos e rapsodos. Os primeiros compunham e cantavam poemas épicos, Homero foi um deles. Os rapsodos cantavam poemas já conhecidos, eram admirados pela memória e boa oratória; havia um grupo que dizia ser descendente de Homero e ocupavam-se em transmitir a obra deste, intitulavam-se “homéridas”. Além do canto, faziam parte da performance instrumentos musicais e danças. (SILVA, 2014).



Figura 2 – Homero.

(Fonte: <http://dz0807-mestresdahistoria.blogspot.com.br/2011/04/homero-criador-da-mitologia-grega.html>)

Outro exemplo ocidental é a literatura medieval de Portugal. Tem-se uma produção poética difundida primordialmente pela oralidade, apesar de já começarem os registros escritos. Entre os artistas da época estão:

- ✓Trovadores - notadamente pessoas ilustres, membros da corte, criavam cantigas e costumavam entregar para os segreís e menestréis executarem;
- ✓Menestréis - compositor, músico, cantor;
- ✓Segreís - normalmente, fidalgos que também faziam cantigas e as disseminavam de corte em corte
- ✓Jograis - artistas ambulantes que cantavam, tocavam principalmente, a viola e o alaúde, não criavam as composições.

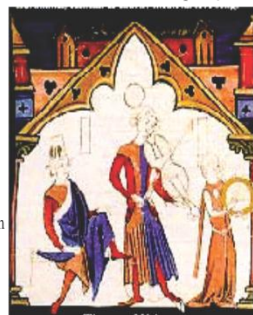


Figura 3 – Cancioneiro da Ajuda: Jogral com viola de arco, rapariga com pandeiro. (Fonte: <http://cvc.instituto-camoes.pt/literatura/origenslit.htm>)

Hoje, este fazer poesia oralmente tem sido retomado. Um dos autores mais conhecidos é o brasileiro Arnaldo Antunes, dentre muitas faces, poeta. Dialoga poesia, música, desenho, fotografia, dança, buscando o inusitado em suas composições poéticas, usa a performance e a tecnologia eletrônica para orquestrar essas diferentes formas em sua essência harmônicas.



Figura 4 – Performance *Nome*.

(Fonte: [http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec\\_artes\\_obras.php?id\\_type=6](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=6))

As “novas tecnologias” trouxeram mudanças, entre elas, a gravação em discos, por exemplo, permite a “a repetição indefinida”, sem variações, aumenta-se assim a distância entre “produção e consumo”, presença física do artista é apagada. A voz está liberta dos limites espaciais. O CD e o DVD não dão espaço para resposta, pois o artista não está ali realmente. Com a internet, no entanto, os internautas podem interagir através de comentários, mensagens no Youtube, Facebook, Twitter, entre outras redes sociais. O público participa ativamente da obra.

### CONCLUSÃO

“A nova oralidade, mediatizada, não difere da antiga, a não ser por algumas de suas modalidades.” (ZUMTHOR, 2010, p. 26). As performances poéticas atuais, portanto, constituem-se ecos da poesia oral tradicional, porém, não se trata de uma simples cópia, é atividade criadora que vai além ao utilizar-se do atual ciberespaço de comunicação e responder a conjuntura social de “leitores” ávidos pelo diferente.

### REFERÊNCIAS

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

SILVA, Bruna Moraes da. O Papel do aedo e de suas obras para o estudo da sociedade grega. Disponível em <[http://www.academia.edu/3538242/O\\_PAPEL\\_DO\\_AEDO\\_E\\_DE\\_SUAS\\_OBRAS\\_PARA\\_O\\_ESTUDO\\_DA\\_SOCIEDAD\\_E\\_GREGA](http://www.academia.edu/3538242/O_PAPEL_DO_AEDO_E_DE_SUAS_OBRAS_PARA_O_ESTUDO_DA_SOCIEDAD_E_GREGA)> Acesso em 18 março 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.





# Simpósio Nacional do Gepelip: INTERCULTURALIDADE NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

## AS FACES DE LILITH E EVA EM INÊS DE CASTRO

Rossemberg da Silva FREITAS<sup>1</sup>; Cassia Maria Bezerra do Nascimento<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal do Amazonas - UFAM, rossemberg.freitas@gmail.com;

<sup>2</sup>Universidade Federal do Amazonas – UFAM, cassiamnascimento@gmail.com.

### RESUMO

A Literatura Portuguesa é um local amplo para significações, e uma personagem merece destaque dentre os nomes citados pelos poetas lusitanos: Inês de Castro, amante e amor de D. Pedro, que, mesmo depois de morta, foi adorada e aclamada como Rainha. É possível perceber que a essência da personagem é contraditória, visto que, ao se olhar de uma forma mítica, levando em consideração as faces femininas de Eva e Lilith, ambas estão em Inês. E nossa hipótese é de que, nos textos literários nos quais Inês de Castro é ilustrada, ora transparece-lhe mais Lilith, ora Eva sobressai ao caráter. O presente trabalho é parte de projeto de iniciação à pesquisa que visa compreender e investigar as faces mítica e/ou religiosa de Eva e Lilith em Inês de Castro em diferentes textos da Literatura Portuguesa. Estes aspectos serão estudados frente à teoria da Residualidade Literária e Cultural, ao Paradigma da Complexidade e ao Estudo do Mito.

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa; Inês de Castro; Lilith e Eva; Residualidade.

### INTRODUÇÃO

A vida da personagem Inês de Castro ganha destaque no universo dos poetas lusitanos, em registros feitos por Fernão Lopes, Garcia de Resende, Luis de Camões, Antonio Ferreira, Bocage e José Saramago. A amante de Dom Pedro teve uma vida passagem de prazeres e misérias, uma combinação poética, uma face ora trazida como a amante, a pecadora; ora como a amada, a sofredora.

Considerando a contradição da personagem, o presente artigo busca, assim, investigar as faces pagãs e cristãs de Inês de Castro. Para este fim, faremos análise do universo mítico e religioso. Esperamos analisar pontos em que Inês de Castro é mostrada com as características ora de Lilith ora de Eva, para identificar, deste modo, qual face é mais presente na personagem da Literatura Portuguesa.

Para tanto, esta pesquisa fundamenta-se na teoria da *Residualidade Literária e Cultural*, organizada por Roberto Pontes (1999), e portanto nos estudos de *Literatura Comparada* e na *História das Mentalidades* e nos estudos do *Mito*, de Mircea Eliade (1984).

### MATERIAL E MÉTODOS



A pesquisa se realizou com levantamento bibliográfico para revisão literária do aporte teórico e da busca, na Literatura Portuguesa, de textos que abordem a personagem Inês de Castro. As bases teóricas e o método investigativos está nos pressupostos da Residualidade Literária e Cultural, sistematizada por Roberto Pontes (1999), a qual recorre a estudos da Literatura Comparada e da História das Mentalidades, e nos estudos do *Mito*, de Mircea Eliade (1984).

Após o levantamento bibliográfico dos textos literários que abordam o episódio de Inês de Castro, e das teorias de fundamentação, para verificar, na Literatura Portuguesa, diferentes pontos de vista acerca da personagem, fez-se também a leitura bíblica e crítica sobre as personagens Lilith e Eva para identificar resíduos míticos e cristãos em Inês de Castro.

Pretende-se analisar pontos em que Inês de Castro é mostrada com as características ora de Lilith ora de Eva, para identificar, deste modo, qual face é mais presente na personagem da Literatura Portuguesa.

Ao fim, espera-se constatar que Inês de Castro é uma identidade feminina capaz de conter os aspectos míticos de Lilith sem deixar o ideal de Eva.



Figura 2: Óleo Sobre tela, Coroação de Inês (Fonte:Lima Freitas)

### RESULTADOS E DISCUSSÃO

Em uma primeira comparação entre a personagem histórico/literária Inês de Castro e as faces femininas que escolhemos para esta pesquisa, iniciamos por destacar o pecado ( a culpa e as punições), como aspecto a ser analisado, no que lhe confere característica de Lilith ou de Eva.

Em “Castro”, de Antônio Ferreira (FERREIRA in MOISÉS, 2000, pág 126, 127), estão estas duas falas do Rei:

- (1) “[...] Dona Inês, triste ventura tua.”;  
(2) “Teus pecados te matam.”.

Em (1) vê-se claramente que a culpa não é da própria Inês, mas do que a vida proporcionou a ela, ou seja, é possível observar a face de Eva que foi expulsa por causa do mundo externo. É dito que triste é a ventura de Inês, trazendo para a leitura de que fora o seu meio a causa de tal desgraça, ou até dizer que seria por causas do “destino”, fazendo com que Inês se apaixonasse por D. Pedro, por efeito, causando-lhe uma desventura.

No entanto, em (2), o pecado já é dito como ‘teu’, e este pecado é sua condenação. É possível ver que até a palavra “pecados” assume força maior juntamente com o verbo matar. Esta culpa, portanto, é nata de Inês, e, por causa disso, ela merece ser punida, sendo características de Lilith que foi condenada por pecar contra Deus e por tornar-se rebelde.

Outro aspecto é a clemência por parte de D. Inês de Castro que é notória, visto que fora assassinada a mando do pai de D. Pedro. Garcia de Resende escreve em suas “Trovas à Morte de D. Inês de Castro” a seguinte sentença: “[...] havei dó, Senhor, de mim, não me deis triste fim, pois que nunca fiz maldade” (RESENDE in MOISÉS, 2000, pág 64). Antônio Ferreira, a exemplo de Garcia de Resende, escreve: “Oh! Triste, triste! Meu Senhor, não me ouves? Sossega tua fúria, não a sigas” (FERREIRA in MOISÉS, 2000, pág 127).

O pecado é tido como inerente a Inês e a clemência ao Senhor mostra que ela não teve, verdadeiramente, culpa de ter cometido aquele delito perante o Rei. No entanto, dentro dos mitos, há aspectos que se confundem, posto que dentro de Eva há a Lilith, e dentro de Inês de Castro há as duas faces femininas, como visto e exemplificado no presente artigo: ora ela se mostra Lilith, amante, pecadora ora como Eva, materna e submissa.

Ao considerarmos que a mentalidade sobre a mulher, boa ou má, se repete ao longo da História, como podemos perceber na/pela Literatura, utilizamos os que pressupõe a teoria da Residualidade Literária e Cultural, de Roberto Pontes (1999), que diz que “toda cultura viva vem a ser produto de uma residualidade” (PONTES, 1999, p.155). O processo de identificação cultural traz consigo resíduos tanto míticos quanto religiosos, no que consiste o costume e os hábitos que são passados de geração em geração. Principalmente, aos ditos cristãos, há a presença da Bíblia, com as realidades que são consideradas verdade inquestionável, como é o caso de Eva, no entanto, no decorrer da história são vistos componentes residuais não tão presentes na Entidade Eva, porém sim, na personalidade sexual da mítica Lilith.

### CONCLUSÃO

A História e a Literatura trazem a personagem Inês de Castro, amante de D. Pedro, a parceira de um homem casado sobre a qual é possível reconhecer as faces de Lilith e de Eva.

Reconhecemos em Inês de Castros a personalidade sexual de Lilith, um “estereótipo” da promiscuidade da mulher. No entanto, no âmbito sentimental, tem-se desenhada Inês num molde submisso e ideal, aquela que ama seu “homem”, e o tem como companheiro de vida, não somente em relações íntimas.

Por fim, chega-se a uma relativa conclusão: há tanto Eva quanto Lilith na personagem Inês de Castro, visto que, dentro dos mitos, há aspectos que se confundem, e em Eva há a Lilith, e Inês de Castro apresenta ambas as faces femininas. Dentro e fora do pecado de Eva, há a presença de Lilith, já que ela mostra-se como a serpente que os levou ao pecado. E na personagem Inês de Castro, como visto e exemplificado no presente artigo, há as duas faces femininas, ora ela se mostra Lilith, amante, pecadora e adepta a práticas sexuais mais fundamentadas no seu cotidiano, ora como Eva, materna, que se deixa levar pelo mundo exterior, e submissa que é expulsa e morta pelo Senhor. As semelhanças são encontradas até ao se perceber algumas marcas na história e na própria fisionomia de Inês, pois, a mesma era descrita como louca e elegante, lembrando assim as várias representações em que Lilith é vista como uma mulher sensual, elegante e louca. Outro aspecto relevante é o fato de D. Afonso mandar exatamente três homens irem ao encontro de Inês para o assassinio, visto que essa é a mesma quantidade de anjos que Deus mandara para buscar Lilith

### REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA, O antigo e o novo testamento. Tradução, introdução e notas: Euclides Martins Balancin. Edição Pastoral. Ed. Paulus, São Paulo: 1990.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 1972. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*, 27ª Ed. Editora Cultrix, São Paulo.

PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasilusa*: estudo da obra de José Gomes Ferreira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto. Edições UFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

SICUTERI, Roberto. *Lilith*: a lua negra. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 3ª Ed.



# Simpósio Nacional do Gepelip: INTERCULTURALIDADE NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA



## AMOR DE MULHERES NA LITERATURA: Estado da Arte de Safo de Lesbos até os dias atuais

Suzane Kamilly Moreira, PATRÍCIO<sup>1</sup>; Cassia Maria Bezerra do Nascimento<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal do Amazonas - UFAM, e-mail: [suzy\\_kamilly@hotmail.com](mailto:suzy_kamilly@hotmail.com)

<sup>2</sup>Universidade Federal do Amazonas - UFAM, [cassiambnascimento@gmail.com](mailto:cassiambnascimento@gmail.com).



### RESUMO

Este trabalho corresponde à proposta de investigação sobre o tema Lesbianismo (homossexualidade feminina e homoerotismo) na Literatura desde Safo de Lesbos até o momento atual, por meio de levantamento do Estado da Arte na Literatura Brasileira. A primeira parte do trabalho corresponderá ao estudo sobre Safo de Lesbos, como primeira poetisa a escrever sobre a relação homoerótica, as dores, angústias, o preconceito social e a invisibilidade da mulher lésbica. Em sequência, será realizada pesquisa sobre Estado da Arte, na qual pretendemos identificar tema em textos da Literatura Brasileira e em pesquisas em andamento ou concluídas em universidades brasileiras. Pretendemos, assim, identificar obras, autores (as), pesquisadores (as) e perspectivas da presença e abordagem do tema para respondermos, afinal, como esse tema e sua Literatura são vistos pela sociedade; como se percebe a presença do amor entre mulheres nas entrelinhas dos textos; se esse tema (homossexualidade e pesquisa sobre Lesbianismo na Literatura) tem ganhado maior espaço nas pesquisas acadêmicas. A pesquisa será fundamentada na Teoria de Residualidade Literária e Cultural, de Roberto Pontes e na Literatura Comparada.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira; Lesbianismo; Estado da arte.



### INTRODUÇÃO

A palavra lesbianismo tem sua origem no nome de uma ilha na Grécia antiga, Lesbos, onde vivia uma poetisa chamada Safo. Durante os séc. VI e VII a.C., Safo tinha como tema principal de seus poemas o amor feminino e daí o nome lésbica para designar a mulher que mantém relações com outra mulher. Em nossa proposta de “Estado da Arte”, buscaremos pesquisas realizadas em diferentes épocas sobre o assunto, buscando identificar o valor social e como está esse espaço na literatura contemporânea brasileira, para um grupo social em que estão cruzadas duas categorias de identidade consideradas marginalizadas, o feminino e a homossexualidade.

A investigação nos poemas de Safo de Lesbos permitirá organizar aspectos residuais sobre o tema Lesbianismo (homossexualidade feminina e homoerotismo) na Literatura desde Safo de Lesbos até o momento atual, por meio de levantamento do Estado da Arte na Literatura Brasileira. Nossa perspectiva é de identificar, dos primeiros registros do tema até a Literatura Contemporânea, os resíduos dessa mentalidade e invisibilidade da mulher homossexual, para quem o medo da opinião social ainda predomina.

Assim, ao mesmo tempo que faremos o levantamento do Estado da Arte das pesquisas em Literatura sobre o tema, o trabalho se desenvolverá fundamentado na teoria da residualidade literária e cultural, de Roberto Pontes (2006) a qual diz que resíduo é tudo aquilo que remanesce de uma época para outra na mentalidade e nos estudos comparados. Este projeto tem o intuito de identificar resíduos acerca da mentalidade sobre a relação homoerótica, a marginalização, o preconceito social, os medos e a invisibilidade da mulher lésbica presentes na Literatura.



### MATERIAL E MÉTODOS

Para a realização dessa pesquisa, iniciamos com estudo sobre Safo de Lesbos, detectando em seus poemas as lutas, o preconceito e as questões femininas na construção da sociedade ocidental.

Em sequência, será realizada a pesquisa sobre Estado da Arte, na qual teremos o desafio de discutir e identificar o tema em produções acadêmicas. Assim teremos por método a teoria da residualidade literária e cultural, sistematizada por Roberto Pontes, pela qual buscaremos, na Literatura, estudar sobre os registros literária acerca do amor entre mulheres, mentalidade, submissão e exclusão, desde os tempos de Safo até os dias atuais; portanto também recorreremos a recursos da Literatura Comparada. E para estudos sobre a complexa alma feminina, recorreremos ao paradigma da complexidade de Edgar Morin. Espera-se, por meio das pesquisas levantadas, comparar os textos literários e para comprovação dos resíduos e complexidade da temática investigada.



Os primeiros versos a trazerem a temática do amor entre mulheres são de Safo de Lesbos. A análise de alguns poemas, do pouco que restou de sua obra, nos permite identificar a ânsia por fugir daquele sentimento considerado “sujo”, que era o amar alguém do mesmo sexo. Reconhecemos, ao mesmo tempo, a satisfação de mostrar seus desejos.

E lembre-se de quanto a quero.  
Ou já esqueceu? Pois vou lembrar-lhe  
Os nossos momentos de amor.  
[...] Da sua pele em minha pele!  
[...] Cama macia, o amor nascia  
De sua beleza, e eu matava  
A sua sede [...].  
(SAFO, 2003, p. 3)

No trecho citado em sua “Ode a mulher amada”, Safo demonstra seu envolvimento sentimental e sexual por uma de suas companheiras da Ilha de Lesbos.

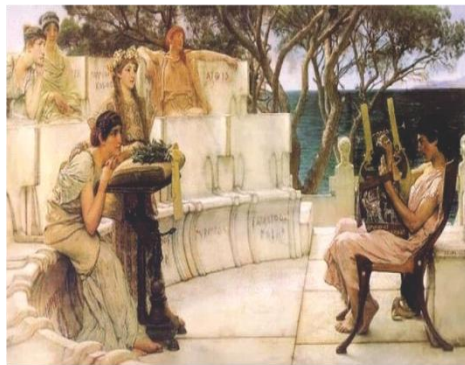


Figura 1 – Sappho and Acaeus  
Fonte: Lawrence Alma-Tadema, 1881

Desde então, permanecem na Literatura traços dessa mentalidade e invisibilidade da mulher homossexual: o medo da opinião social ainda predomina e o Lesbianismo é vivido de maneira oculta, proibida, é pecado (morte moral), que leva a mulher a sentir nojo de seus desejos.

Odete Rios é pioneira no protagonismo lésbico contemporâneo, mostrando o rol dessas mulheres “Invisíveis” e escreveu de 1948 a meados de 1980 pelo pseudônimo de “Cassandra Rios” por ter sido perseguida pela censura. Em suas obras predomina o desejo oculto:

[...] Eu tinha o cheiro dela na boca e nos dedos. Nos ombros marcas de dentes. Haviam sido mordidinhas leves que causaram prazer e que provavam agora que tudo realmente acontecera. Alisei meus ombros com emoção. Aspirei forte meu dedo. Disse baixinho o nome dela. Tessa, a gata. (RIOS, Cassandra, in BUTLER, 2003)

Algumas autoras ambientam suas narrativas em espaços urbanos que os leitores de então reconhecem, como as cidades movimentadas e espaços de entretenimento, como referências a boates, bares ou clubes. Muitos dos romances trazem personagens marginalizadas, cheias de culpa por seu desejo por pessoas do mesmo sexo, mas que resistem às pressões dos interditos e vivem seus amores, muitas vezes sofrendo violências pela transgressão.



### CONCLUSÃO

Este trabalho corresponde à pesquisa iniciada, a qual objetiva investigar, através do Estado da Arte, sobre o tema Lesbianismo na Literatura.

Conforme leituras até gora realizadas, foi possível entender que antes de Cassandra Rios outros autores já haviam abordado as relações lésbicas, mas não como principal temática. Gregório de Matos, o Boca do Inferno, fez poemas sobre as lésbicas da Bahia ainda no século XVII. No final do século XVIII Joaquim Manuel de Macedo publica *As Mulheres de Mantilha*, em que Inez e Izidora se apaixonam, mas no final se descobre que Izidora era um rapaz, travestido de mulher para fugir ao serviço militar, e no século XX buscaremos listar os escritores que trataram da temática a partir, principalmente, do levantamento de artigos científicos, livros, dissertações e teses acadêmicas sobre a literatura que trata do amor de mulheres.

Compreendendo a dimensão da temática, reconhecemos que os textos literários que trazem o amor entre mulheres e os estudos acerca dessa Literatura já devem sair da invisibilidade social e acadêmica



### REFERÊNCIAS

- ALMA-TADEMA, Lawrence. Sappho and Acaeus. 1881. Disponível em: <<http://www.wikiart.org>>. Acesso em 18 mar 2014.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FERREIRA, Norma Sandra. “As pesquisas denominadas Estado da Arte”. Educação & Sociedade, ano XXIII, n. 79, ago 2002. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/es/v23n79/10857.pdf>>. Acesso em 12 jan 2014.
- PONTES, Roberto. Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06. Fortaleza: (mimeografado), 2006.
- SAFO. *Poemas*. Ciberfil Literatura Digital. Março de 2003. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em 18 mar 2014.
- TREVISAN, João Silvério. Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade 5ª. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Record, 2002.