



REVISTA
Decifrar

Ano 5 - Vol. 5 - N.10
Jul / Dez 2017

Responsáveis pela edição: Profa. Dra. Francisca de Lourdes Souza Louro (UEA)
Prof. Msc. Kenedi Santos Azevedo (UEA)

ISSN: 2318-2229



REVISTA
Decifrar

Revista Decifrar

Vol. 05, Nº 10 (Jul/Dez-2017)



Editora da Universidade Federal do Amazonas

Revista Decifrar

Departamento de Língua e Literatura Portuguesa
Programa de Pós-Graduação em Letras (<http://www.ppgl.ufam.edu.br>)
Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa
Site: <http://revistagepelip.com/> e www.periodicos.ufam.edu.br/Decifrar
E-mail: revistaliteratur@gmail.com

Universidade Federal do Amazonas
Reitor: Prof. Doutor Sylvio Mário Puga Ferreira
Vice-Reitor: Prof. Doutor Jacob Moysés Cohen

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Profa. Dra. Selma Suely Baçal de Oliveira

Pró-Reitoria de Extensão e Interiorização
Prof. João Ricardo Bessa Freire

Editora da Universidade Federal do Amazonas
Profa. Dra. Suely Oliveira Moraes Marquez

Faculdade de Letras – Flet
Prof. Dr. Wagner Barros Teixeira

Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL
Coordenadora: Profa. Dra. Maria Luiza de Carvalho Cruz Cardoso

Departamento de Língua e Literatura Portuguesa
Chefe: Robert Langlady Lira Rosas
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

Comissão Editorial

Ana Amélia Andrade Guerra (ESBAM)
Auricléa Oliveira das Neves (UNINORTE)
Carlos Antônio Magalhães Guedelha (UFAM)
Francisca de Lourdes Souza Louro (UEA)
Kenedi Santos Azevedo (UEA)
Maria Luiza Germano de Souza (UFAM)
Maria Sebastiana de Moraes Guedes (UFAM)
Nícia Petreceli Zucolo (UFAM)
Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM)

Conselho Editorial

Alexandre Montauray (PUC-RIO)
Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut (Universidade de Coimbra)
Antônio Guimarães da Silva Pinto (UFAM)
Edgar Pereira Reis (UFMG)
Josebel Fares (UFPA)
Juciane Cavalheiro (UEA)

Maged Talaat Mohamed Ahmed Elgebaly (Ain Shams University, Egito)
Marcos Frederico Krüger Aleixo (UEA, UFAM)
Michele Eduarda Brasil de Sá (UFRJ/UNB)
Roberto Mibielli (UFRR)
Sandro Santos Ornellas (UFBA)
Tatiana Pequeno da Silva (UFF)
Tenório Telles (VALER)
Verônica Prudente (UEA)
Vitor Hugo Fernandes Martins (UNEB)

Revista Publicada por via digital em janeiro de 2018

Revista Decifrar. Vol. 05, Nº 10. Jul/Dez. 2017 – Manaus: Edua, 2017.

Publicação Eletrônica Semestral
ISSN 2318-2229

1. Literaturas de Língua Portuguesa; 2. Literatura Brasileira; 3. Literatura Portuguesa; 4. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa; 5. Literatura Comparada.

EDUA
Editora da Universidade Federal do Amazonas
Av. Gal Rodrigo Octávio Jordão Ramos, 3.000, Campus
Universitário, Coroado I
CEP 69077-000 Manaus/AM
Telefax: +55 92 3305-4291
www.ufam.edu.br/
e-mail: edua_ufam@yahoo.com.br

Universidade Federal do Amazonas
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras
Av. Rodrigo Octavio Jordão Ramos, 3.000/Campus Universitário
CEP 69077-000 Manaus – Amazonas – Brasil
Fone/Fax: +55 92 3205-4580/3305-4581 www.ufam.edu.br
[/www.ppgl.ufam.edu.br](http://www.ppgl.ufam.edu.br)

PREFÁCIO

A Revista Decifrar nasceu com a proposta de divulgar os trabalhos dos professores e/ou estudantes de Graduação e Pós-Graduação do curso de Letras da Universidade Federal do Amazonas e demais Instituições de Ensino Superior de todo o país, interessados em apresentar resultados de suas pesquisas concluídas ou em andamento. O intuito da Revista Decifrar é disponibilizar esses trabalhos *online* para o público em geral.

Os organizadores deste dossiê temático, V. 5, N. 10 da Revista DECIFRAR (GEPELIP-UFAM), acolheram os artigos, ensaios e relatos, todos inéditos, que foram propostos para espelhar os elementos das narrativas contemporâneas produzidas no Brasil, Portugal e nos países africanos de língua oficial portuguesa, nas últimas décadas do século XX, (70, 80,90) ou início do século XXI (anos 2000 até a atualidade) que abordam a vida cotidiana em forma de crônica, conto, poesia, ou outro tipo de narrativa. Alguns textos deste volume destacam-se pela discussão de elementos de valor simbólico e de imagens em obras literárias, pela demonstração da combinação tendências estéticas (ecletismo), que une a arte erudita com a arte popular, pela análise do recurso da narrativa histórica ou urbana e pela verificação do experimentalismo formal das obras em busca de técnica inovadora (recursos gráficos, montagens, colagens, etc.). Além disso, o autor (biografia), o narrador, os personagens, os espaços e a temporalidade são ressaltados como partes das narrativas para entendê-las enquanto gênero pertencente à literatura.

Em outra seção, os organizadores abriram espaço para a publicação de trabalhos com temas diversos, voltados para o estudo da literatura, seja no campo do ensino, com a discussão de metodologias que foram experimentadas ou que podem ser empregadas no ensino da literatura no ensino básico - seja no da crítica literária; além das abordagens comparatistas entre literatura e, desta, com outros campos da cultura e da arte.

Na terceira seção deste volume, há o espaço destinado aos autores que divulgam suas criações literárias nas diferenciadas criações poéticas, inclusive em formas reduzidas: minicontos, minicrônicas e poemas.

Desta forma, os autores deste número premiam e instigam os leitores a terem uma atitude ativa para decodificar a mensagem, refletir diante do texto e da proposta de entendimento de uma obra.

-RD-

ITINERÁRIO DO CORPO DE GERALDA E INÁCIA DOS OLHOS VERDES, O EROTISMO NA PROSA POÉTICA DE ERNESTO PENAFORT

Naiva Batista Ferreira¹

RESUMO: O presente trabalho tem como enfoque a análise do erotismo como recurso literário nas prosas poéticas *Itinerário do corpo de Geralda e Inácia dos olhos verdes*, do escritor amazonense e membro do Clube da Madrugada Ernesto Penafort. Para tanto, foi necessário se debruçar sobre obras como *O erotismo*, de George Bataille, pois para ele “o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão”, é tudo aquilo que instiga e move o ser, que o faz se perder objetivamente à procura do objeto de desejo; e também em *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octávio Paz, quando este afirma que “a relação entre o erotismo e a poesia é tal que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementa [...] o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. A relação entre a linguagem erótica e a poesia é um verdadeiro jogo de sedução e cerimônia. Para compreender certas simbologias, utilizou-se ainda o Dicionário de símbolos de Jung, como também outras fontes teóricas para esclarecimento das questões que se apresentaram. Em função de tais ponderações sobre o erotismo, percorreu-se sua gênese, sua constância na vida do homem, bem como sua relação entre o poeta e a linguagem artística.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Prosa; Linguagem; Erotismo; Literatura Amazonense

RESUMEN: El presente trabajo tiene como enfoque el análisis del erotismo como recurso literario en las prosas poéticas *Itinerario del cuerpo de Geralda e Inácia de los ojos verdes*, del escritor amazonense y miembro del Club de la Madrugada Ernesto Penafort. Para ello, fue necesario reflexionar sobre obras como *El erotismo*, de George Bataille, pues para él "el erotismo es en la conciencia del hombre aquello que pone en él el ser en cuestión", es todo aquello que instiga y mueve el ser, que el " se hace perder objetivamente la búsqueda del objeto de deseo; y también en *La doble llama: amor y erotismo*, de Octavio Paz, cuando éste afirma que "la relación entre el erotismo y la poesía es tal que el primero es una poética corporal y la segunda una erótica verbal. Ambos son hechos de una oposición complementa [...] el erotismo no es mera sexualidad animal - es ceremonia, representación. La relación entre el lenguaje erótico y la poesía es un verdadero juego de seducción y ceremonia. Para comprender ciertas simbologías, se utilizó todavía el *Diccionario de símbolos* de Jung, así como otras fuentes teóricas para aclarar las cuestiones que se presentaron. En función de tales ponderaciones sobre el erotismo, se recorrió su génesis, su constancia en la vida del hombre, así como su relación entre el poeta y el lenguaje artístico.

PALABRAS CLAVE: Poesía; Prosa; Lenguaje; Erotismo; Literatura Amazonense

INTRODUÇÃO

O presente texto possui como objetivo a análise do elemento erótico como recurso literário nas prosas poéticas *Itinerário do corpo de Geralda e Inácia dos olhos verdes*, do

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFAM – Universidade Federal do Amazonas.

escritor amazonense e membro do Clube da Madrugada Ernesto Penafort. Para tal estudo, fez-se necessário voltar o olhar para obras como *O erotismo*, de George Bataille, no que concerne à ideia de que “*o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão*”, “*é o próprio desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente...*”, é tudo aquilo que instiga e move o ser, que o faz se perder objetivamente à procura do objeto de desejo. É a busca interior que faz com que o homem busque fora um objeto de desejo que para ele responde à interioridade; bem como em *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octávio Paz quando este afirma que “*a relação entre o erotismo e a poesia é tal que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traços materiais que denota ideias corpóreas; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora*”. Em função destas ponderações e para uma melhor compreensão do tema em questão, percorreu-se brevemente sobre a gênese do erotismo, sua constância e expressividade na vida do homem, bem como sua relação entre o sujeito poeta e o manejo com a linguagem artística.

1. O EROTISMO

Para Georges Bataille, “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem que procura constantemente fora um objeto de desejo”. Esse objeto de desejo é que vai responder a essa necessidade sentida por ele. É sabido que a escolha humana difere da animal porque o homem se move pela necessidade interior, que é infinitamente complexa, atributo de que a animal é desprovida. A diferença entre o erotismo humano e a sexualidade animal se dá justamente porque apenas o homem põe a sua vida interior em questão. Em relação ao animal, a sexualidade provoca um desequilíbrio que lhe ameaça a vida, no entanto ele não possui consciência disso. “O erotismo é a atividade sexual do homem na medida em que ela difere dos animais.”, afirma Bataille. Para o homem a atividade sexual só vai ser erótica se diferir daquela que é meramente animal.

A História já nos disse que o trabalho distinguiu o homem dos animais e, *pari passu*, esses homens se impuseram os interditos - restrições de comportamento - que determinavam suas ações no trabalho, na consciência da morte, da sexualidade contida, entre outros. Acredita-se que a atividade sexual humana tenha nascido nos homens na mesma época em que eles se impuseram as interdições. Esses interditos que regulavam e limitavam a sexualidade possibilitaram aos homens compreender a sua finitude e migrar de uma sexualidade livre para

uma sexualidade pautada na vergonha, de onde nasce o erotismo. Logo, o ser humano está sempre ligado ao conjunto dessas mudanças que determinam seu comportamento até hoje.

No erotismo o ser se perde objetivamente, mas se identifica com o objeto. Dessa perda voluntária é que brota o erotismo. As alterações do nosso corpo que respondem aos estímulos provocam nossa interioridade, ficamos reféns dos elementos de sedução do nosso corpo sexuado. Uma experiência pessoal exige uma postura igual ou contrária ao comportamento no interdito ou da transgressão. Ou seguimos o padrão do interdito, obedecendo ao que foi estabelecido como regra ou rompemos com elas, enveredando pelo caminho da transgressão. Importante dizer que na transgressão não temos um mero retorno ao instinto animal. A transgressão suspende o interdito, mas não o anula. Como diz Bataille, "... a transgressão difere da "volta da natureza": ela suspende o interdito sem suprimi-lo. Aí esconde-se o suporte do erotismo e se encontra, ao mesmo tempo, o suporte das religiões." (BATAILLE, 1987, p. 29-33).

2. UM PERCURSO CHAMADO GERALDA

Na prosa "*Itinerário do corpo de Geralda*", do escritor amazonense Ernesto Penafort, que integra o livro "*Do verbo azul*", editado pelo Governo do Estado do Amazonas, em 1988, o elemento erótico já se evidencia a partir do título do texto com as palavras 'Itinerário' e 'corpo', sugerindo que o corpo de Geralda é o lugar a ser percorrido. E como bem nos lembra George Bataille, o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem que faz com que ele procure constantemente fora um objeto de desejo que responde à interioridade do desejo. A escolha humana, diferentemente do animal, apela para a mobilidade interior, infinitamente complexa que é típica do homem. (BATAILLE, 1987, p. 27) E assim o faz o sujeito poético nesta prosa. Ele busca em Geralda a interioridade de seus desejos. A forma como ele a descreve baseia-se unicamente em seu aspecto físico, num corpo que é visto sempre pela perspectiva deste sujeito, determinando assim uma espécie de coisificação da mulher que é o objeto de seu desejo. Geralda é sempre descrita pelos aspectos da beleza que seu corpo apresenta. Há uma descrição unilateral de um corpo que não tem voz, mas que domina o sujeito, o que nos remete novamente a fala de Bataille, quando este afirma que o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão. (BATAILLE, 1987, p. 27) Geralda é símbolo de desequilíbrio e de ameaça na vida do sujeito poético. Vejamos então como isto acontece no texto.

Inicialmente o poeta apresenta Geralda pelo ventre, suscitando a ideia de que a partir do ventre dela iniciam-se as alegrias e preocupações dele - homem que está refém do corpo dela: "Geralda começa pelo ventre. E o início de Geralda é o princípio de minhas insuladas alegrias e

desvairadas preocupações.” (PENAFORT, 1988, p.197) Perceba que o sujeito poético faz uso da palavra ‘ventre’, ligada ao universo feminino e símbolo da reprodução e prenúncio de uma nova vida, marcada pela relação sexual entre um homem e uma mulher, análogo à imagem universal da caverna, local de transformações e de renascimento. O ventre de Geralda pode simbolizar ainda o regresso à origem do poeta, significando um renascimento espiritual que ele almeja.

Note ainda que ele usa os adjetivos ‘insuladas’, dando a ideia de algo que está isolado, separado para caracterizar suas alegrias e, ‘desvairadas’ para qualificar suas preocupações, revelando ao leitor estar fora de seu juízo normal, que suas preocupações não foram corretamente analisadas e podem gerar atos inconsequentes e sem noções.

Conta ele que apenas uma vez em vinte anos de “constantes encontros” ela desapareceu, causando-lhe por uma semana aflições, preocupações e alucinações. O regresso de Geralda, todavia não traz felicidade ao poeta, uma vez que este se incomoda com o semblante dela que está pleno de “sorriso novo e um sonho diferente”, o que faz com ele se dilua novamente em delírios perenes. É o desequilíbrio, segundo Bataille, em que o próprio ser se põe conscientemente em questão, fazendo com que o ser se perca objetivamente ao passo que se identifica com o objeto que se perde. (BATAILLE, 1987, p. 29)

O sujeito poético avança descrevendo os cabelos de Geralda, antes negros; agora, em virtude da idade – ela possui 35 anos – e da perda da filha, azulesceram:

Depois do ventre de Geralda, há que se notar os seus cabelos. Antes apenas negros, azulesceram devido aos seus trinta e cinco anos de idade e um choque emocional – a perda da única filha – ocorrido aos vinte e seis. Mas existe uma fórmula – somente agora revelada porque estou decididamente convencido de sua eficácia – para admirar os seus cabelos em estado de maior azulescência. Antes de mais nada é preciso que haja luar. Depois, vem a necessidade de uma praia. Pode ser praia de rio, pode ser praia de mar. (PENAFORT, 1988, p.197)

Os cabelos de Geralda “azulescem” em contato com o luar na praia, quando ele a admira nos encontros rotineiros. Há aqui uma referência à temática do azul, trabalhada por Penafort em outras obras, que sugere esperança/mudança diante do sofrimento e da opressão. Temática esta que, no momento, não nos interessa demorar. No texto em questão a azulescência dos cabelos de Geralda pode sugerir uma esperança de dias melhores para ela, após o sofrimento passado com a perda da filha e quiçá da vida que leva. Livre de artifícios, os cabelos azuis de Geralda têm a capacidade de atribuir a ela a unicidade. Somente ela pode ostentá-los:

Cabelos amarelos, verdes irisados de cores – e até mesmo azuis – existem em qualquer canto da terra; seja em Tegucigalpa, Dar-Es-Salam ou Adis-Abeba.

Mas esse, os cabelos outros, conseguiram suas cores somente à custa dos artifícios dos salões de beleza. Cabelos azuis, só Geralda detém o privilégio de ostentá-los. (PENAFORT, 1988, p. 198)

É possível perceber que os cabelos de Geralda é símbolo de seu poder e também tem relação com a potência sexual e sensual que ela possui junto aos homens. Perrot afirma que “não se dá por acaso a existência de um código na cultura judaico-cristão que rege a aparição das mulheres. Em certas ocasiões, os cabelos precisam ser escondidos, “pois condensam a sedução” (PERROT, 2008, p.50).

Os cabelos, antes de mais nada são uma questão de pilosidade. O pelo está duplamente colado ao íntimo: por sua penetração interna, por sua proximidade com o sexo. Suas raízes penetram no corpo, no “Eu-pele”, retomando a expressão de Didier Anzieu, essa fina película que limita interior e exterior. O pelo recobre o sexo. (PERROT, 2008, p. 51)

As descrições seguem e chegam até os joelhos. Segundo o sujeito poético eles são responsáveis pelo andar determinado e instintivo de Geralda. No entanto, adverte ele, apenas quando se está deitado é que se tem o melhor ângulo para vê-los, pois ele revela que quando se encontra por baixo, a proximidade física entre o corpo dele e de Geralda possibilita a melhor visão dos joelhos dela. E, conseqüentemente, em seguida a esta visão vem-lhe o alumbramento, a revelação da proximidade dele com o sexo de Geralda. Esse momento é tão precioso para ele que o compara com um sonho em que teme acordar: “Para vê-los de melhor ângulo, é necessário que se esteja deitado; depois, o alumbramento. Todo cuidado é pouco ao acordar.” Ao referir-se ao sonho, o poeta nos faz penetrar no mundo da análise junguiana. Lembremos que para Jung, “a função geral dos sonhos é tentar estabelecer a nossa balança psicológica pela produção de um material onírico que reconstitui, de maneira útil, o equilíbrio psíquico total”. (JUNG, 1964, p.49) Explica-se o porquê de o poeta temer despertar, uma vez que sonhando ele encontra compensação por alguma suposta fraqueza em sua personalidade e, ao mesmo tempo, se acautela das ameaças que a vida possa lhe apresentar.

E, finalmente, o poeta chega ao busto de Geralda. O busto que é tão belo quando ela dorme que se pode adivinhar-lhe todos os sonhos e pensamentos irrevelados, fato que justifica a razão do perigo que Geralda representa para ele:

Eis uma incursão deverasmente perigosa: o busto de Geralda. Belo é vê-lo quando ela dorme. Por ele, adivinhamos-lhe todos os seus sonhos e pensamentos irrevelados – eis a razão do perigo.
Por fim, Geralda. Geralda. Geralda!... (PENAFORT, 1988, p. 198)

Ao vê-la dormindo, com o busto em vai e vem, o sujeito poético deixa escapar o medo que sente dos sonhos e pensamentos de Geralda. Note que o uso da palavra ‘deverasmente’ intensifica o adjetivo ‘perigosa’, marcando assim uma situação de alto risco pela qual ele se permite passar. Instaure-se o jogo do erotismo e de seus movimentos. Apodera-se dele o receio de que ela ‘esteja em outro’, que se rompa a continuidade e não se cumpra a permanência do momento. Para Bataille, o erotismo se estrutura em movimentos que se opõem: a busca de continuidade dos seres humanos, a tentativa de permanência além de um momento fugaz, oposta ao caráter mortal dos indivíduos, a impossibilidade de superar a morte. (BATAILLE, 1987, p. 15-18) O poeta teme que o sentimento de descontinuidade que ele tem por si mesmo deixe de ser uma possível continuidade em Geralda. Uma vez que na sexualidade, “os outros não deixam de oferecer uma possibilidade de continuidade, não param de ameaçar, de propor a colocação de um grampo nas vestes sem costuras da continuidade individual. (BATAILLE, 1987, p 96) Geralda representa essa possibilidade de continuidade para ele, justificando assim a razão de seus delírios contínuos e da perda de si mesmo, mas também a ameaça, como observamos nos períodos finais do texto, quando ele clama pelo nome de Geralda sugerindo o próprio ápice do ato sexual, o seu enleio e entrega total, marcados pelo trabalho com a pontuação no uso do ponto, da exclamação e das reticências: “Por fim, Geralda. Geralda. Geralda!...”. Têm-se neste trecho representado mais claramente o estabelecimento entre o erotismo e o trabalho com a poesia defendido por Octávio Paz, quando afirma que:

A relação entre o erotismo e a poesia é tal que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traços materiais que denota ideias corpóreas; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. (PAZ, 1994, p.12)

A relação entre a linguagem erótica e a poesia é um verdadeiro jogo de sedução e cerimônia como podemos observar nessa prosa poética. O jogo de retórica entre o poeta e a linguagem é possibilitado pelo erotismo cuja vantagem se dá através de sua ação sobre as palavras, resultando num verdadeiro jogo de sedução. O ato erótico e poético é movido pela imaginação que transfigura o sexo em cerimônia e rito uma vez que não é mera sexualidade animal; bem como a linguagem em ritmo e metáfora porque a imagem proporcionada pelo jogo erótico/poético une realidades opostas, algo novo que está além da realidade estabelecida.

3. NAVEGANDO POR INÁCIA

Em “*Inácia dos olhos verdes*”, a imagem apresentada a partir do título é de uma jovem chamada Inácia. O nome Inácia já traz consigo um referencial erótico, pois tem origem no latim significando alguém ardente, ferosa. Ademais, ela é uma mulher possuidora de olhos verdes, o que nos faz pensar estar ele passeando pela psicanálise freudiana, a qual concebe os olhos como espelhos da alma. É através dos olhos de Inácia, mulher ardente, que o poeta a adentra e a percebe enquanto ser. Segundo Herder Lexicon, em seu “*Dicionário de símbolos*”, os olhos simbolizam a visão espiritual, mas é também como “espelho da alma” – instrumento de expressão psico-espiritual. Sempre se atribui às representações de olhos um efeito mágico e protetor. (LEXICON, 2013, p. 148) Os olhos de Inácia traduzem a sua alma, o seu estado interior e espiritual.

O erótico se evidencia ainda quando o sujeito poético se reporta aos atributos corpóreos dela. Ela é o alvo do desejo dele como percebemos já no primeiro período da prosa: “Inácia dos olhos verdes e com gosto de jambo de Santa Catarina”. Vê-se que os sentidos visão/gosto apresentam-se para sugerir ao leitor a imagem de uma jovem morena de olhos verdes que contrastam com o tom da pele e de contornos arredondados, símile ao jambo, proporcionando ao leitor, num jogo sinestésico, a sensação da beleza e do sabor de uma mulher voluptuosa. Como afirma George Bataille, os sentidos fazem com que percebamos signos objetivos, distintos da atividade que eles determinarão, são signos anunciadores que têm um valor erótico intenso. (BATAILLE, 1987, p. 122) Inácia é uma mulher bela, desejável e ardente. Ela protagoniza, portanto, o objeto erótico do sujeito poético. É descrita como um navio que não tem cor, nem origem definida, mas é por ela que o poeta navega “possíveis vontades”, através de seu corpo indescoberto. E aqui, a imagem do navio nos sugere rota traçada, caminho que se pode percorrer e pelo qual ele busca se perder. É por ela que ele arde de desejo e se entrega:

“Segunda-feira, embaixo do sol da tarde, eu te esperarei na praia como quem aguardasse um navio. E tu é um navio, Inácia! Um navio de qualquer cor, vindo de qualquer porto. E nele eu navego possíveis vontades pelo teu corpo indescoberto. Mas tu nunca serás nua como aquele exausto manequim sem braços da loja de Copacabana, que de tanto estendê-los para os homens, acabara por perdê-los.” (PENAFORT, 1988, p 199)

Segundo o filósofo Gaston Bachelard em sua obra “*A água e os sonhos- Ensaio sobre a imaginação da matéria*”, a simbologia dos barcos ficou impregnada pela temática da

morte na qual "[...] a função de um simples barqueiro, quando encontra seu lugar numa obra literária, é quase fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte", que na mitologia grega era o barqueiro de Hades, carregador das almas dos mortos sobre as águas do rio Estige e Aqueronte, divisores dos mundos dos vivos e dos mundos dos mortos. Era exigido pelo barqueiro uma moeda que era colocada dentro ou sobre a boca dos cadáveres pelo trajeto de acordo com a tradição funerária. Segundo a lenda da barca da morte, o barco conduz a alma dos mortos e atravessa a fronteira da vida e da morte. É o meio pelo qual é possível chegar a outro mundo. (BACHELARD, 1998, p. 79- 82) Inácia, através do prazer que proporciona ao poeta, cumpre a função de ponte entre a vida e a morte. É ela que o transporta para outro mundo. Um mundo que ele não teme porque eles são um só ser. A imagem do navio Inácia com o sujeito poético constituem a unidade onírica no texto, como bem explicita o filósofo: “Muitas vezes também os navios naufragados "voltam", prova de que, de certa forma, o barco forma um todo com as almas.” (BACHELARD, 1998, p. 80)

Para o poeta, Inácia representa um viés entre a vida e a morte, onde esta proporciona mais contentamento do que aquela, uma vez que "o barco pode ser o símbolo da partida; mais profundamente, é o sinal da clausura. O gosto pelo navio é sempre a alegria do enclausuramento perfeito" (BARTHES, 1975, p. 57).

Nesse jogo de busca e sentimento de incompletude, a imagem da nudez feminina é a própria imagem do erotismo. Para Bataille, se uma mulher se desnuda, revela o objeto do desejo de um homem, um objeto distinto, individualmente proposto à apreciação.

A nudez, oposta ao estado normal, tem certamente o sentido de uma negação. A mulher nua está próxima do momento de fusão, que ela anuncia. Mas o objeto que ela é, ainda que o signo de seu contrário, da negação do objeto, é ainda um objeto. É a nudez de ser definido, mesmo se essa nudez anuncia o instante em que seu orgulho passará ao indistinto da convulsão erótica. Em primeiro lugar, é a beleza possível e o charme individual dessa nudez que se revelam. É, numa palavra, a diferença objetiva, o valor de um objeto comparável a outros. (BATAILLE, 1988, p 123)

A nudez de Inácia, além de motivar os desejos dele, revela significados. Para ele, ela nunca se desnudará por completo, nunca revelará para os homens sua alma. Entretanto, traz consigo duas origens, uma “de fogo” e outra “de sangue”. A primeira revela sua busca pelo prazer, pela realização de seus desejos, pelos quais ela se deixa sucumbir; a segunda, a perda da virgindade em idade tão tenra, o sangue representando o rompimento do hímen precocemente, do seu sofrimento de ter desde cedo homens que a possuíram como mero objeto sexual. A partir deste momento, fica evidente então os serviços que Inácia presta. Sim, ela é

uma jovem que se permite muitos homens. Mas, apesar disso, para o sujeito poético ela sempre será a Inácia de olhos verdes e com gosto de jambo de Santa Catarina que, à noite, no banco da praia e à luz de uma possível lua, ele consegue se ver nos olhos dela, mesmo estando de óculos preto e cabelos duros de sal. Inácia é tão prazerosa que o poeta a imagina levando esperança aos guerrilheiros do Paraguai, sugerindo-nos a ideia de que o prazer proporcionado por ela é tão bom que poderia ser compartilhado com os companheiros de ideologia que estão à procura de um alento:

À noite, no banco da praia e à luz de uma possível lua, os teus olhos ficaram amarelos, mas ainda assim eu me vi dentro deles de óculos pretos e cabelos duros de sal. Estivesse o banco nos charcos do Paraguai, os teus olhos abrigariam esperanças com barbas compridas e fuzis por sob as árvores. (PENAFORT, 1988, p 199)

Neste excerto pode-se inferir que o poeta faz uma referência ao fato de Penafort, como membro do *Clube da Madrugada* - movimento que se inspirou na segunda fase modernista e que tinha como sonho construir a democracia e primar pela paz entre as nações, através da arte - compartilhar dos mesmos ideais dos guerrilheiros do Paraguai, caracterizados com ‘barbas compridas’ e com os ‘fuzis por sob as árvores’.

Importante notar ainda que o poeta menciona, neste parágrafo, o fato dos olhos de Inácia ficarem amarelos. Entretanto tal fenômeno só vai ser esclarecido no parágrafo seguinte. A cor amarela simboliza a decepção de Inácia diante da recusa dele em ir à missa com ela. Inácia percebe que, assim como os outros, ele também não a acha digna de ser vista com ele, por isso oscila entre o riso e o espanto. Principalmente numa igreja, lugar sagrado. Ela representa a transgressão, o impuro, a quebra do interdito, portanto deve ficar à margem da sociedade conservadora. Ela é um objeto sexual que deve ficar escondido. “*Não, Inácia, às cinco horas da tarde eu não posso ir à missa contigo, mas você pode rezar por dias melhores e tirar do rosto esse aspecto de ponte – indeciso entre o sorriso e o espanto.*” (PENAFORT, 1988, p. 199) O que resta a ela é rezar por “dias melhores”, fingir que não percebeu o significado da recusa e tirar do rosto o “aspecto de ponte”.

O ofício de Inácia é a prostituição e nela a mulher está fadada à transgressão, portanto alheia às benesses concedidas às “mulheres de bem”. “Na prostituição, a mulher se consagrava à transgressão. O aspecto sagrado, isto é, o aspecto do interdito da atividade sexual, não deixava de aparecer: sua vida inteira era dedicada à violação do interdito. (BATAILLE, 1987, p. 125)

Interessante artifício desta prosa é o fato do sujeito poético ir construindo a imagem de Inácia como sendo de uma mulher madura e a desconstruir no final, ao revelar a idade, o momento e o lugar em que ela ‘nasce’.

Inácia nascida em São Miguel do Oeste numa esquina de abril. Inácia que desejou ter nascido já com trinta anos, cansada que está de ainda não ter crescido bastante e olhar de mais alto os sapatos cor de gelo. Mas Inácia ainda verde nos seus dezessete anos com gosto de jambo. Uma existência inteira a consumir em sucessivas visitas às pedras da praia. Inácia também de alma verde. Inácia dos olhos verdes. (PENAFORT, 1988, p. 199)

Inácia, uma jovem de 17 anos, nutre o desejo de ser mais velha para poder desfrutar de sua maturidade: “Inácia que desejou ter nascido já com trinta anos, cansada que está de ainda não ter crescido bastante e olhar de mais alto os sapatos cor de gelo.”, é apenas uma garota, que em sua curta existência, já visitou inúmeras vezes as pedras da praia, local onde supostamente acontecem seus encontros. Aqui a imagem dos sapatos cor de gelo de Inácia remete ao rito de passagem para uma outra instância de vida, feito Cinderela, personagem do escritor Hans Christian Andersen, que através de seus sapatinhos de vidro desfruta do lado bom de sua humilde vida e encontra um final feliz para sua história.

Entretanto, assim como os olhos, ela tem a alma verde que simboliza a condição da imaturidade, de alguém que apesar de todas as agruras vividas ainda é broto a desabrochar.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto em “*Itinerário do corpo de Geralda*” quanto em “*Inácia dos olhos verdes*” é evidente a preferência pela escolha da imagem erótica como recurso de linguagem no processo de criação literária. O poeta ao criar as imagens de Geralda e Inácia mostra-nos o mundo, quem vive nele e como vive. A imagem poética revela o ser - o sujeito poético, pois através delas se reproduzem realidades plurais, tanto as vivenciadas por ele como por Geralda e Inácia. São as imagens criadas delas que constroem o texto, que possibilitam o seu sentido, como bem nos assegura Paz:

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade

objetiva, válida por si mesma: são obras. [...] Neste caso, o poeta faz mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza que o poeta diga que a água é cristal [...]. (PAZ, 2015, p. 45)

Geralda e Inácia fazem parte do mundo do poeta, são frutos de suas experiências e refletem sua visão de mundo. Elas são protagonistas de um mundo que o poeta quer denunciar a existência, são vítimas da prostituição, assunto tabu, que clama por um olhar mais atento da sociedade moralista que vê a mulher prostituta como um objeto sem valor. Geralda e Inácia são imagens, elementos que produzem metaforicamente o grito do poeta frente àquilo que o inquieta.

Através das imagens eróticas de Geralda e Inácia, Penafort torna consistente as ideias de Octávio Paz, quando diz que a imagem possui a capacidade de reconciliar elementos contrários, fato que não pode ser explicado pelas palavras, mas sim pelas imagens. Tal recurso é capaz de quebrar o estado de mudez que toma conta de nós, quando tentamos exprimir nossas experiências que nos constituem enquanto seres humanos.

Bem lembra Paz a respeito do fazer poético, ao afirmar que: “O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. Poesia é entrar no ser. (PAZ, 2015, p. 50).

A poesia é poderosa. Penafort foi poeta consciente disso e a usou com maestria. A poesia possibilita ao homem o estado de sair de si e, ao mesmo tempo, voltar para seu estado original. A condição do poeta é a mais fascinante, pois permite a ele penetrar o ser e outros mundos.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BATAILLE, George. **O erotismo**: tradução Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: DIFEL, 19750

JUNG, Carl G. **O homem e seus Símbolos**: tradução Mari Lúcia Pinho. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 5ª edição, 1964.

LEXIKON, Helder. **Dicionário de Símbolos**. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix. 15ª edição, 2013.

PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo** – tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2009

PENAFORT, Ernesto. **Do verbo azul**. Manaus, SCA: Edições Governo do Amazonas, 1988.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2008

CARACTERÍSTICAS DO RISO NA CONTÍSTICA DE LUIZ VILELA

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues¹
Gizelly Caroline França Guimarães²

RESUMO: Pretende-se nesse artigo analisar o conto *Calor* de Luiz Vilela presentes em seu livro *A Cabeça* (2002), a partir das características do riso teorizadas por Henri Bergson, apresentadas na obra *O Riso* (1987). Propõem-se compreender a temática social apresentada no texto vileliano, o aliciamento de crianças e adolescentes em seu âmbito familiar. Desse modo, por meio do uso de chistes, piadas, metáforas, trocadilhos, o autor nos leva ao risível, um riso que nos reporta a uma reflexão da sociedade na qual vivemos. Desse modo, pretende-se contribuir com a comunidade acadêmica, por meio das nuances trazidas na presente análise.

PALAVRAS-CHAVES: Comicidade; Riso; Crítica Social.

ABSTRACT: This article aims to analyze the tale of Luiz Vilela present in his book *A Cabeça* (2002), based on the laughter characteristics theorized by Henri Bergson, presented in *O Riso* (1987). It is proposed to understand the social theme presented in the Vilelian text, the grooming of children and adolescents within their family. In this way, through the use of jokes, jokes, metaphors, puns, the author leads us to laughable, a laugh that brings us to a reflection of the society in which we live. In this way, we intend to contribute with the academic community, through the nuances brought in the present analysis.

KEYWORDS: Comedy; Laughter; Social Criticism.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por objetivo analisar a comicidade em seus diversos aspectos presentes no conto “Calor”, de Luiz Vilela, no livro *A Cabeça*, publicado em 2002. Desta forma, irá se ater aos conceitos do riso segundo o autor Henri Bergson, relacionados principalmente à insensibilidade apresentada diante do risível. O problema que se apresenta é perceber as características do riso no conto de Luiz Vilela, pois o mesmo traz nuances da comicidade nas suas diversas obras.

A estreia literária de Luiz Vilela deu-se em 1967 com o livro de contos *Tremor de Terra*, tornando-se conhecido em todo o Brasil quando este foi reeditado por uma editora do Rio de Janeiro, que lhe rendeu reconhecimento da crítica, inclusive o de “revelação literária do ano”.

¹ Professora assistente de literatura na Universidade Federal do Amazonas. Mestra em Letras, Estudos Literários, pela Universidade Federal do Amazonas (2013). Graduada em Letras, Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Amazonas (2011).

² Especialista em Gestão Pública e Políticas e Gestão em Serviço Social. Estudante de Letras – Literatura e Língua Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas (2º período). Graduada em Serviço Social pela Universidade Federal do Amazonas (2012).

Publicou ainda os livros de conto *No Bar* (1968), *Tarde da Noite*, (1970), *O Fim de Tudo* (1973), vencedor do Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, como o melhor livro de contos, *Contos Escolhidos* (1978), antologia de contos, entre outras lançadas nos anos seguintes, como *Contos, Uma Seleção de Contos*, e os *Melhores Contos de Luiz Vilela, Lindas Pernas*; e *Você Verá* (2013), coletânea de contos; e os livros de romance *Os Novos* (1971); *O Inferno é Aqui Mesmo*, *Entre Amigos* (1982); *Graça* (1989); *Perdição* (2011); e as novelas *Te Amo Sobre Todas as Coisas* (1994); *O Choro no Travesseiro*; e *Você Verá* (2013), entre outros.

Discutir-se-á os conceitos do riso em Bergson a partir de *O Riso*, no que tange à caracterização do ato de rir. Segundo este teórico, o riso apresenta características peculiares, tais como insensibilidade, mecanicidade dos atos, de gestos e do caráter, assim como a distração, entre outras questões relacionadas ao cômico, que serão expostas posteriormente.

Em relação à insensibilidade perante o ato risível, Bergson afirma: “(...) Isso não significa negar, (...), que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição ou emudecer essa piedade. (1987, p. 12). A partir desta e outras características do riso pode-se analisar a comicidade em Luiz Vilela.

A contística de Luiz Vilela leva-nos à percepção e análise crítica da realidade por meio do cômico. Apresenta-se, assim, a sociedade frente a um espelho diante de si mesma. Neste artigo, serão abordadas temáticas cotidianas, presentes no conto “Calor”. A partir disso, iremos analisar os aspectos do riso conceituados por Bergson, e assim, trataremos criticamente a temática social a que este conto nos remete.

Optou-se por organizar esta pesquisa em duas partes: na primeira, abordar-se-ão os conceitos do debate sobre o ato do riso nas perspectivas de Bergson. Posteriormente, realizar-se-á a análise do conto “Calor”, referentes aos personagens, à linguagem, ao tempo, ao espaço entre outros; assim como, abordar aspectos do riso presentes no conto referido à luz dos teóricos supramencionados.

1. AS CARACTERÍSTICAS DO RISO EM BERGSON

Na obra *O Riso*, Bergson nos remete ao fato de que não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano, pois “já se definiu o homem como um animal que ri. Poderia também ter sido definido como um animal que faz rir” (BERGSON, 1987, p. 12). O autor refere-se também a outro fator presente no ato do riso, a insensibilidade. Sem essa característica não há presença do riso, não se apresenta, portanto, a capacidade de comover-se diante do ato risível.

Sobre como nos portamos diante do cômico, José Thomaz Brum afirma que “identificar-se com os deslizes (ou com a dor) do outro nos afasta daquele estado que Bergson definiu muito bem como uma anestesia momentânea do coração” (2008, p. 56). Segue este dizendo que “é necessária uma insensibilidade, uma frieza cruel para que o riso dê o seu espetáculo” (BRUM, 2008, p. 56-57). Logo, o riso tem como maior inimigo, a compaixão, seu limite natural.

Outro aspecto do riso é a mecanicidade. Trata-se dos comportamentos repetitivos, mecanizados por meio dos costumes, dos hábitos e do caráter, desempenhados sem que os indivíduos se deem conta. Isso leva à comicidade do ato para quem os observa. Deste modo, Borborema em sua análise sobre Bergson assevera que “imitamos justamente a parte automática das pessoas, o fragmento mecânico instalado em suas vidas” (2012, p.28). No dizer de Bergson, “só começamos a ser imitáveis quando deixamos de ser nós mesmos. Isto é, só se pode imitar dos nossos gestos o que eles têm de mecanicamente uniforme e, por isso mesmo, de estranho à nossa personalidade viva”(BERGSON, 1987, p.24).

Neste caso, as atitudes tomadas inconscientemente mediante o ato mecânico e que, por extensão, tornam-se risíveis, não permitem uma reflexão imediata daquele que observa, “como se a alma se estivesse deixado fascinar, hipnotizar, pela materialidade de uma ação simples” (BERGSON, 1987, p.21-22). A isso Bergson denomina distração, e que pode ser relacionada à mecanicidade, posto que a repetição das ações dá-se de forma inconsciente, tornando-se assim algo mecânico. Podemos ainda incluir o comentário de Borborema, para quem “o gesto é dessa maneira, essencial na comédia, visto que faz com que percebamos o automatismo, instalado nas pessoas” (2012, p.41).

No que tange a comicidade em relação ao caráter, Bergson adverte que o não importa se um caráter é julgado como bom ou ruim “Podemos, pois, admitir que via de regra são mesmo os defeitos alheios que nos fazem rir – cabendo acrescentar, sem dúvida, que esses defeitos nos fazem rir em razão de sua insociabilidade mais do que por sua imoralidade. Restaria então saber que defeitos podem torna-se cômicos, e em que casos os julgamos demasiado sérios para nos rirmos deles” (1987, p.74). Sendo assim, a atenção se volta mais para a insociabilidade da personagem do que para a questão moral que se apresenta, por meio dessa característica ocorre o ato risível.

Bergson diferencia humor de ironia, identificando-os como nuances da sátira, no entanto distingue-os pelo fato da ironia ser de natureza oratória, à medida que o humor deteria um teor científico. O humor, por sua vez, resultaria do deslocamento do campo moral para o científico (Bergson, 2004, p. 95-6). Por esse motivo o caráter equívoco do cômico não pertence de todo à arte nem de todo à vida (p. 101).

Assim, percebe-se o riso enquanto a arte de embalar nossa sensibilidade e de preparar-lhe sonhos, assim como se faz a um indivíduo hipnotizado. E há uma arte que desencoraja nossa empatia no instante em que ela possa evidenciar-se, de forma que a situação, mesmo com teor de seriedade, já não consistirá enquanto algo sério. Essa característica consiste em dominar esta última arte, já que o poeta cômico aplica de forma inconsciente, e compreende em isolar, no ambiente integrado pela alma da personagem, o sentimento que lhe é atribuído, e em fazer dele, por assim dizer, um estado parasita dotado de existência independente. Concentra-se assim, nossa atenção nos atos, ela a dirige mais para os gestos. O gesto assim definido difere profundamente da ação. Ação é desejada, em todo caso consciente; o gesto escapa, é automático (cf. Bergson, 2004, p. 105-7).

Em resumo, sucede-se como se o poder de rir de si mesmo requeresse que os sujeitos ironizassem a todo o momento seus papéis sociais. Riso como gesto e hábito; riso que não mais se dissolve a toda e qualquer determinação, nem seria capaz de inverter princípios normativos em prol da vida como fluxo contínuo de formas. Daí que a subjetividade irônica tenha, ao menos, um momento de verdade, já que ela enunciaria a verdade de um processo que só pode desembocar em cinismo.

O riso sempre será o riso de um grupo, simultaneamente esconde outro intento, o de coparticipação com outros observadores do ato risível. Para que possamos assimilá-lo é preciso “determinar sua função útil, que é uma função social. Essa será – convém dizer desde já – a ideia diretiva de todas as nossas investigações. O riso deve corresponder a certas exigências da vida comum. O riso deve ter uma significação social” (Bergson, 2004, p. 6).

Nesse sentido, um dos pressupostos para a ocorrência do riso é a precisão de um contexto cômico: por um lado, alguém ou algo que provoque a situação risível e, por outro lado, alguém que tenha presenciado o ato risível. Sendo assim, o riso é sempre de um grupo. “Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu ambiente natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. O riso deve ter uma significação social” (BERGSON, 2007, p.6).

Nessa perspectiva, por ser o riso um fenômeno social, sua tarefa, segundo Bergson, é de corrigir as falhas humanas de quem não se adequa às exigências sociais. Ressaltando-se que toda sociedade possui suas regras específicas de convivência e convém ao homem adaptar-se a estas, se ocorrer, por parte de alguém, um enrijecimento para a vida social, essa pessoa pode tornar-se objeto de riso. Assim, o riso é uma espécie de trote social.

Ressalta-se ainda, outra forma na qual se pode perceber o efeito do riso: a comicidade de palavras, sendo esta vista por Bergson enquanto um artifício verificável por meio de

contradições, metáforas, inversão e repetição de palavras. Sobre isso Bergson esclarece “captamos uma metáfora, uma frase, um raciocínio, e os voltamos contra quem os faz ou poderia fazê-los, de maneira que tenha dito o que não queria dizer e que venha a cair na própria armadilha da linguagem” (1987, p.59)

Na posse desses conceitos, passemos a análise da contística de Luiz Vilela, mais precisamente do conto “Calor”, no livro *A Cabeça*, publicado em 2002, por meio da utilização de chistes, piadas, metáforas, o texto vileliano apresenta um teor de criticidade à sociedade, assim como, ao homem contemporâneo, sendo este levado ao ato do riso por meio dos recursos mencionados, mesmo diante de situações tratadas com seriedade. Assim, o conto de Luiz Vilela nos leva a refletir acerca de questões profundas do cotidiano, especificamente, o aliciamento de crianças e adolescentes presentes ainda em nossa realidade social.

2. ANÁLISE DO CONTO “CALOR”, DE LUIZ VILELA À LUZ DE BERGSON

“Calor” tem como protagonistas Tio Leo e sua sobrinha Daniela “alegre e bonitinha aos quinze anos” (VILELA, 2002, p. 24). A começar por uma análise do título do conto, somos conduzidos a uma ambiguidade entre o desejo sexual de um dos protagonistas e o clima quente do ambiente na qual estão inseridas as personagens, como no trecho inicial: “Calor, muito calor ainda – o sol batendo na parede do quarto – mas ele agora sentia-se melhor. / – Você aqui é como uma brisa...” (VILELA, 2002, p. 24). A cena se passa em um hospital onde Leo encontra-se internado após ter passado por procedimento cirúrgico, e recebe a visita de Daniela. É perceptível na primeira fala de Leo um certo tom sedutor dirigido a menina, conforme ainda os excertos abaixo em que este fala sobre a visita de uma outra pessoa antes da dela : Mais cedo eu tive a visita de uma amiga – ele contou, a cama com a cabeceira erguida: – mas ela é tão feia, tão feia que o meu quadro de saúde até piorou [...] Só posso te contar isso: que ela é tão feia, que eu quase piores; quase tive de tomar uma injeção” (VILELA, 2002, p. 24). Com base nos trechos é possível afirmar a seriedade do tema abordado no conto de Luiz Vilela, acerca do aliciamento da adolescente Daniela, porém este autor é capaz de nos levar ao cômico, tornando-nos insensíveis diante do absurdo, isto é, absurdo tornado risível, quando seu personagem provoca-nos o riso ao utilizar-se de uma piada para seduzir uma menina. Logo, isto que nos faz rir revela uma problemática social recorrente em nossa sociedade, a ponto de nos questionarmos se isso é passível de acontecimento na realidade, sendo nossa resposta positiva. Pensemos! Em nossa sociedade há muitos casos de abusos sexuais de menores por familiares. Mas como trazer à tona os conceitos do risível ao texto vileliano, se esse tema urge no conto, posto que não nos parece

nada engraçado e ao mesmo tempo rimos dele? Quem nos responde é Bergson: “só é essencialmente risível o que se faz automaticamente. Num defeito, até mesmo numa qualidade, a comicidade está no fato de que a personagem faz, à sua revelia, o gesto involuntário e diz a palavra inconsciente. Todo desvio é cômico” (1987, p. 77). Numa sociedade em que a cultura do estupro é algo recorrente, fruto este do patriarcalismo e machismo, o contista faz uso de elementos da comédia para sensibilizar seus leitores quanto a esses atos do lugar em que vive, pois o fato de Tio Leo aliciar sua sobrinha, sem a mesma se dar conta da situação a que está sujeita, caracteriza-se enquanto um automatismo já instalado na sociedade, refletido nos personagens, em que a mulher é constantemente assediada e abusada e seus algozes não são punidos.

Vejamos a seguinte cena:

– Mas a operação correu bem...
 – Correu; correu tudo bem, felizmente.
 – E o corte, foi grande?
 – O corte? Uns... Alguns centímetros. Você quer ver? Você está pensando em ser médica...
 –É, eu estou pensando...
 Ele, de peito nu, afastou o lençol; depois empurrou um pouco a cueca e...
 – Ôp! – cobriu rápido; –o passarinho querendo fugir.
 Ela riu (VILELA, 2002, p. 24-25).

Temos aqui a presença do riso através da distração do espectador “como se a alma se estivesse deixado fascinar, hipnotizar, pela materialidade de uma ação simples” (BERGSON, 1987, p. 21-22). O espectador esquece-se por pouco tempo da gravidade do assunto da história para rir do trocadilho que o personagem faz ao deixar seu órgão genital a mostra para que a menina veja.

Adiante vemos:

–Aqui, – ele mostrou: – o corte vai daqui até aqui...
 Ela ficou olhando – as tiras de esparadrapo sobre a gaze, a pele vermelha de merthiolate.
 – É grande, não é? – ele disse.
 Ela balançou a cabeça concordando. Voltou, então a sentar-se(VILELA, 2002, p. 25).

E mais uma vez estamos diante da malícia do personagem através de uma ambiguidade criada com a expressão “é grande, não é?”, que promove-nos o riso e ao mesmo tempo revela o aliciamento da personagem, a qual demonstra-se vulnerável diante do assédio:

– Fui te mostrar uma coisa – ele disse, – e você acabou vendo outra...
 [...]
 –Bom – ele disse: - se você quiser ver de novo...
 Eu não! – ela disse, olhando assustada para o corredor.
 [...]

–Eu acho que isso é uma coisa bonita, uma coisa entre um homem e uma mulher; entre um adulto e uma jovem; uma coisa entre um tio e uma sobrinha que se querem (VILELA, 2002, p. 25-26).

Leo faz com que a menina sinta-se confusa em relação à afetividade que sente por ele, e ela demonstra certa aflição de que alguém possa presenciar a cena e então culpabilizá-la, quando na verdade uma adolescente aos quinze anos de idade, jamais deveria ser responsabilizada pelo ato, porque não é capaz de entender as implicações que esse ato acarreta. E, no caso em que temos uma sedução disfarçada de afeto, isso é perfeitamente aplicável. Sobre a questão da culpabilização da vítima, o conto vai evidenciar na fala da personagem Daniela, ao se referir a uma tia que a critica quanto ao uso de suas roupas, veja-se: “– Já Tia Zilda... Tia Zilda é aquela fera. Ela vive no meu pé. Agora ela deu pra implicar com os meus shortinhos: por que essa menina não anda pelada de uma vez?...” (VILELA, 2002, p. 27). E na fala do Tio: “– Agora, você andar pelada... Sinceramente: se de shortinho já é isso que a gente vê, pelada...”(VILELA, 2002, p. 27). O fato de Daniela está vestida de shortinho é considerado pela Tia Zilda e pelo Tio Leo como motivo para ser assediada, mais um reflexo do machismo encrustado na sociedade em que a mulher é vista apenas como objeto sexual e subjugada a atender os desejos sexuais masculinos. É para isso que o autor do conto chama a atenção, e é contra isso que devemos nos posicionar contrários, a esse automatismo e gestos mecanizados que reproduzimos e reverberamos.

Podemos, ainda, descrever a presença do cômico por meio do uso de trocadilhos, como quando Daniela pergunta se o tio gostou do seu tênis, e o mesmo pergunta se ela gostou do seu pênis:

– Ela curvou-se para amarrar melhor o cadarço. Depois ergueu o pé, mostrando para ele:
 –Que tal? Gostou do meu tênis?
 –Gostei. E você, gostou do meu pênis?
 [...]
 –Eu não ia perder a oportunidade de fazer esse trocadilho...(VILELA, 2002, p. 27).

Ou ainda a comicidade da ambiguidade e metáfora gerada pela expressão “dar uma palmada”:- Você hoje... você está precisando de umas palmadas, viu? /- Dá, dá as palmadas; suas palmadas seriam como... seriam como uma chuva de pulmas em meu corpo. (VILELA, 2002, p. 27-28). No que se refere à comicidade de palavras, Bergson afirma “Obtém-se um efeito cômico quando se toma uma expressão no sentido próprio, enquanto empregada no sentido figurado. Ou ainda: Desde que nossa atenção se concentre na materialização de uma metáfora, a ideia expressa torna-se cômica” (1987, p. 62).

Isso nos revelam sério tratado de maneira cômica, que confirma nossas ideias acerca da insensibilidade do riso na contística de Luiz Vilela à luz de Bergson, que conclui:

Em resumo, vimos que pouco importa um caráter ser bom ou mau: se é insociável, poderá vir a ser cômico. Vemos agora que também não importa a gravidade do caso: grave ou leve, poderá nos causar riso desde que se ache um modo de não nos comover. Insociabilidade do personagem, insensibilidade do espectador, em suma, as duas condições essenciais. (BERGSON, 1987, p. 77).

Vilela utiliza-se de uma linguagem cotidiana por meio de trocadilhos, piadas, metáforas, para aproximar o leitor dos personagens, causando assim, o efeito risível a que se propõe. Além disso, percebemos que o diálogo entre Leo e Daniela encontra-se permeado por um tom de humor, de descontração. Há presença também de contradições que geram o riso, como o fato de Leo encontrar-se enfermo e, mesmo assim, evidencia seus desejos sexuais naquele momento.

Através do riso, o conto nos leva a uma reflexão sociológica, tornando-se necessário desconstruir o machismo que vigora nos nossos dias, além de alertar seus leitores contra os casos de abuso sexual de menores e de mulheres de uma maneira geral. É interessante notarmos que há quinze anos atrás Luiz Vilela já alertava para esse problema e passados quase vinte anos desde a publicação de seu livro *A Cabeça*, o debate ainda permanece tão necessário.

Nesse sentido, evidencia-se na fala da personagem Daniela o abuso sexual de uma adolescente no seu próprio âmbito familiar: - Meu corpo pode não mais de criança, mas ainda eu sou uma criança, entende? Eu sou muito inexperiente; eu não sei nada da vida, nada... (VILELA, 2002, p. 31). Seria essa menina culpada de algo, mesmo tendo fechado a porta do quarto e “consentido” o aliciamento como sugere o desfeito do conto?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comicidade no conto “Calor” que analisamos a luz de Bergson, remete-nos a características do riso, tais como a insensibilidade, mecanicidade, distração e a comicidade de caráter e de palavras. Aproveitamos esses aspectos para analisar as características do cômico no conto de Luiz Vilela, que expõe em sua obra as características do riso, despertando nos leitores ideias variadas de comicidade, levando-nos a refletir de forma crítica sobre a sociedade na qual vivemos.

Desse modo, a partir da análise do referido teórico, podemos perceber os atos do riso presente no conto de Luiz Vilela, no que tange ao uso de linguagem cotidiana, contradições, ironias, trocadilhos, metáforas, assim como as características mencionadas anteriormente. O intuito de Vilela seria causar-nos o efeito do riso, para então darmos conta da seriedade que se

requer, e assim, percebemos a mecanicidade dos atos por meio de hábitos, costumes, relacionados a temáticas recorrentes na sociedade contemporânea.

Ressalta-se ainda que as nuances do riso nos leva, de certa forma, a nos vermos diante de um espelho, como se nos reconhecêssemos diante do fato apresentado. Assim, estamos rindo de nós mesmos, seria como uma caricatura da sociedade de forma crítica. Para Bergson,

a comédia é intermediária entre a arte e a vida. Ela não pode ser despreendida como a arte pura. A o organizar o riso, ela aceita a vida social como um meio natural; chega mesmo a acompanhar uma das impulsões da vida social. E a essa altura volta as costas à arte, que é uma ruptura com a sociedade e um retorno à simples da natureza (BERGSON, 1987, p. 88).

Desse modo, reportamo-nos mais a insociabilidade, à mecanicidade, à distração do risível, que a seu aspecto moral. No conto, ficou perceptível a violência sexual do Tio Leo para com sua sobrinha Daniela, caracterizando-se pela sedução, atos obscenos, assédio, por meio das conversas com teor sexual.

Percebe-se por meio dos diálogos presentes no conto analisado um caráter crítico relacionado à condição da mulher na sociedade em que vivemos, por meio de sua análise social, reportando-se aos elementos da comicidade já mencionados. Diante disso, a leitura e a análise do conto levaram-nos a uma apreensão da forma de agir mecanicamente, sem a percepção dos efeitos de nossas ações, e a maneira de nosso posicionamento diante do ato risível, assim, sem a presença da sensibilidade e da compaixão, nos tornamos insensíveis frente ao outro. Desse modo, por meio dos efeitos do riso, não se nota preliminarmente a questão moral presente de forma sutil, assim não exercermos a alteridade para com a personagem Daniela.

Nesse sentido, entende-se que para se compreender a percepção do cômico em suas diferentes perspectivas é imprescindível voltarmos para análise da cultura da época em questão, pois o ato do riso está ligado também aos parâmetros estabelecidos pelos aspectos socioculturais de uma determinada sociedade, e por meio deste, compreenderemos tal sociedade, em suas especificidades. Por meio desta obra pode-se conduzir para uma reflexão com intuito de compreender a realidade na qual se está inserido, seria assim, reflexo da estrutura social vigente. E a partir disso, apontar direcionamentos para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, V. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. FGV, 1999.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Ed.: Guanabara. 2ª Ed, 1987.
- BORBOREMA, Michele Oliveira de. **A comicidade e o ato livre em Bergson**. Dissertação de Mestrado. UNB: Brasília, 2012.
- BRUM, José Thomaz. **O riso e a jubilação**. In: KANGUSSU, Imaculada; PIMENTA, Olímpio; SÚSSEKIND, Pedro; FREITAS, Romero. (Orgs.). **O cômico e o trágico**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- FERREIRA, Yvonélio Nery. **Percursos do silêncio: as narrativas de Luiz Vilela**. Tese de Doutorado. Florianópolis, SC, 2015.
- FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Tradução Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA., 2007.
- GREGGIO, A. J. **O riso e a ironia: a leitura da história em O nome da rosa**. Araraquara, 2007. Dissertação (mestrado) – FCL da Universidade Estadual Paulista.
- MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 250).
- MAIA, M. H. P. **As formas da paródia em O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago**. Araraquara, 1999. Dissertação (mestrado) – FCL da Universidade Estadual Paulista.
- MARTINS, M. **O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos**. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- PROPP, V. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- PAIVA, M. H. N. **Contribuição para uma estilística da ironia**. Lisboa: Publicações do Centro de Estudos Filosóficos, 1991.
- RODRIGUES, S. C. **Um diálogo no espelho**. Revista Tempo Brasileiro (Rio de Janeiro), n.62, p.114-27, jul.-set. 1980.
- ROSENFELD, A. **Texto/contexto**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROUANET, S. P. **Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHNAIDERMAN, B. **Paródia e mundo do riso**. Tempo Brasileiro (Rio de Janeiro), n.62, p.89-- 96, jul.-- set. 1980.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação**. t.1. Trad., apresent., notas e índices Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VILELA, Luiz. **Tremor de Terra**. Ática: Belo Horizonte, 1967.

_____. **No Bar**. Bloch: Curitiba, 1968.

_____. **Tarde da Noite**. Ática: Belo Horizonte, 1970.

_____. **Os Novos**. Gernasa: São Paulo, 1971.

_____. **O Fim de Tudo**. Record: São Paulo, 1973.

_____. **Contos Escolhidos**. Mercado Aberto: São Paulo, 1978.

_____. **Contos**. Record: São Paulo, 1979.

_____. **Lindas Pernas**. Livraria Cultura: São Paulo, 1979.

_____. **O Inferno é Aqui Mesmo**. Ática: São Paulo, 1979.

_____. **Entre Amigos**. Ática: Belo Horizonte, 1983.

_____. **Contos**. Mercado Aberto: Campinas, 1986.

_____. **Graça**. Liberdade: São Paulo, 1989.

_____. **Te Amo sobre Todas as Coisas**. Rocco: Curitiba, 1994.

_____. **O Choro no Travesseiro**. Atual: Ponta Grossa, 1995.

_____. **Os Melhores Contos de Luiz Vilela**. Global Gaia: São Paulo, 2001.

_____. **A cabeça**. Cosac &Naify: São Paulo, 2002.

_____. **Uma Seleção de Contos**. Companhia Nacional: São Paulo, 2005.

_____. **Perdição**. Record: Ponta Grossa, 2011.

_____. **Você Verá**. Record: São Paulo, 2013.

EPIFANIA: DA EXISTÊNCIA À ESSÊNCIA

Rayesley Ricarte Costa¹ – UFAM
Suelen Tavares Alemão² – UFAM
Nícia Petreceli Zucolo³ – UFAM

RESUMO: De caráter analítico e bibliográfico, este trabalho visa a investigar em que se aproximam os contos “Laranja de sobremesa”, de Astrid Cabral, escritora amazonense, e “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector, no que diz respeito aos cenários, às epifanias e ao existencialismo. Objetiva-se ainda o trato da literatura como fonte de reflexões como objeto de arte, que pode modificar a existência a partir da interação entre o leitor e obra de arte, neste caso, a Literatura. Para tanto, serão considerados os estudos de Jean-Paul Sartre (1970), Érick Teodósio do Nascimento (2016), dentre outros, para dar sustentação a nossa abordagem.

PALAVRAS-CHAVE: Epifania; Existencialismo; Astrid; Clarice; Literatura.

ABSTRACT: By an analytical and bibliographical meaning, this work aims to investigate in which perspectives are approached the short stories "Orange for dessert", written by Astrid Cabral, writer from Amazonas, and "The egg and the chicken", written by Clarice Lispector, that talks about the scenes, epiphanies and existentialism. There is also the aim to treat literature as a source of reflections as an art object, which can modify existence from the interaction between the reader and the work of art that is, in this case, the Literature. Therefore, it will be considered the studies of Jean-Paul Sartre (1970), Érick Teodósio do Nascimento (2016), among others, to support our approach.

KEYWORDS: Epiphany. Existentialism. Astrid. Clarice. Literature.

¹ Graduando do 8º período do curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Bolsista-UFAM do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC.

² Graduanda do 8º período do curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas. Bolsista-FAPEAM – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – do Programa de Apoio à Iniciação Científica – PAIC.

³ Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo – USP. Professora de Literaturas do Curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras – FLet – da Universidade Federal do Amazonas – UFAM.

INTRODUÇÃO

A Literatura esteve, há muito, dissociada do ensino de Língua Portuguesa. Exemplo disto são os cadernos dos estudantes divididos em: Gramática, Produção Textual e Literatura. Por outro lado, discute-se o ensino da Literatura que, em se tratando da produzida no Amazonas, parece à parte da Literatura Brasileira. Produzimos, desta feita, uma Literatura Amazonense, invisível à produzida nos estados que foram palco da construção das artes, o que, num primeiro momento, nos leva a crer que a literatura produzida por cá não está alinhada à produção “universal”, perspectiva que faz com que nomes fiquem sob o grosso pó do tempo.

Nesse sentido, em *Contos de Sagração: Benjamin Sanches e a experimentação estético-formal*, Nícia Petreceli Zucolo (2011) questionará que, ao se considerar a literatura brasileira, ficam de fora os estados periféricos ao eixo Rio-São Paulo, o que, segundo a autora, acarreta injustiças, por serem deixadas de lado obras que têm caráter inovador para as letras, tais quais as produzidas no “centro de efervescência cultural do país” (p. 17).

Talvez essa questão justifique o fato de que, para este estudo, tenhamos selecionado dois textos – um, de Astrid Cabral e, o outro, de Clarice Lispector – que, aparentemente, são díspares entre si, por estarem em eixos opostos, mas que, em análise, muito têm que ver quanto ao conteúdo e à forma.

Algumas linhas para “conhecermos” as autoras dos textos de que trataremos ao avançarmos o estudo, fazem-se necessárias.

De um lado, Astrid Cabral. Poeta, ficcionista e tradutora. Suas obras têm grande relevância para literatura brasileira contemporânea. Embora sua produção tenha sido publicada em diferentes estados brasileiros, bem como tenha sido traduzida para outros idiomas, fazem-se necessário, ainda, estudos que visem a investigar as contribuições de sua escrita para com a literatura, ao se fixar no campo literário em 1963, com o livro *Alameda*, onde está inserido o texto “Laranja de sobremesa”, um dos objetos de estudo deste artigo.

Por outro lado, Clarice Lispector, posta a fortuna crítica em torno de suas obras literárias, abala “os alicerces da linguagem de ficção” com o romance de estreia *Perto do coração selvagem*, em 1943, segundo Teresa Montero (2010). Isto porque sua escrita provoca os alicerces do mundo e as funduras da alma, onde se concretizam as relações humanas. Terreno em que a literatura possibilita “o contato com o outro através da palavra escrita” (p. 13), a palavra escrita singular de Lispector. Do romance à narrativa curta, a genialidade de Clarice não se altera, como veremos em o “O ovo e a galinha”, que constitui o livro *A legião estrangeira*, de 1964.

Propõe-se com este tudo uma aproximação do texto de Astrid Cabral e Clarice Lipesctor, sob o olhar da epifania, voltada à literatura, discutida por Érick do Nascimento, em sua dissertação de mestrado, e sob o olhar do existencialismo, proposto por Jean Paul-Sartre, filósofo francês. Objetiva-se ainda lançar o olhar sobre a Literatura como proponente de momento epifânico, dada a sua força de modificar a existência, após o contato com a realidade transposta, à luz da verossimilhança, bem como à relatividade da realidade, para o texto literário.

DITO E POR DIZER: ENTRELAÇAMENTO DA EPIFANIA E DO EXISTENCIALISMO

Trataremos, nesta seção, sobre a epifania, em suas variadas definições, e o existencialismo proposto por Jean-Paul Sartre. Em se tratando da primeira, “o significado original da palavra ‘epifania’ advém do grego, transliterada como ‘epiphaneia’, e pode significar aparição ou manifestação” (NASCIMENTO, 2016, p. 33). O termo é frequentemente associado a episódios bíblicos, tais como as aparições de anjos, as revelações por meio de sonhos, bem como a própria vinda de Jesus Cristo à terra. Érick Teodósio do Nascimento, em sua dissertação de mestrado *A ascensão da epifania em contos modernos e contemporâneos*, esclarece que, “em passagens bíblicas, é possível visualizar como a epifania apresenta-se como forma de consolidar, transformar e modificar aquele que a vivi.” (NASCIMENTO, 2016, p. 33). Nesse sentido, o anjo que aparece à Maria, para falar-lhe da vinda do seu filho, o filho de Deus, é um dos exemplos de revelação que pode trazer às pessoas envolvidas momentos de reflexão e, a partir disso, pelo menos na ocorrência bíblica, a modificação da sua existência.

Para além do terreno religioso, o termo “epifania” direciona-se a outros campos, e chega à Arte, também, como um momento de manifestação, mas manifestação da consciência frente ao objeto de arte. Temos, então, que a concepção de arte associa-se à literatura, de maneira que a relação entre o sujeito e a arte, pode proporcionar um momento epifânico, ou não. Logo, infere-se que nem todo objeto é criado para arte, mas “tudo pode gerar um momento contemplativo e reflexivo, a depender de quem vê o objeto ou a situação.” (NASCIMENTO, 2016, p. 36).

O momento contemplativo desencadeará várias recordações, de modo a fazer com que o sujeito reflita e traga um novo significado a sua vida, porém, não podemos pensar que essa situação é esperada ou planejada. A epifania acontecerá a partir da preparação do outro, de quem está disposto a enxergar o objeto e a contempla-lo, de modo que “a partir do momento em que o apreciador desse objeto é impactado involuntariamente, ele percebe que sua vida não precisa ser

a mesma, e ocorre a epifania.” (NASCIMENTO, 2016, p. 38). Tem-se, em torno disso, a apreciação seguida de uma meditação e, por fim, o impacto da mudança, mas, vale dizer que o objeto gerador de ponderação num ser não necessariamente desencadeará num outro, posto que “a percepção das coisas e dos acontecimentos nunca pode ser feita da mesma maneira por pessoas diferentes e/ou em momentos diferentes. O que foi Epifânico para um não necessariamente o será para outro, pois as experiências de ambos são sempre diferentes.” (NASCIMENTO, 2016, p. 38). Desta forma, um sujeito que experienciou um momento epifânico com um objeto e, depois de tempos, entra em contato com o mesmo objeto, pode não ter o mesmo momento contemplativo, isto porque as experiências em sua vida fizeram-no outra pessoa.

Em virtude dos fatos mencionados, a epifania na arte aproxima-se da que é possível no cotidiano ao mesmo tempo em que se diferencia. A beleza e sensibilidade de algo que é criado para ser arte, não tira de um objeto trivial a importância da sua existência, que pode desencadear várias memórias e acontecimentos, possibilitando ao sujeito tomar rumos e decisões diferentes. O que se sabe é que a epifania vem como uma revelação a partir da arte ou qualquer objeto do cotidiano, trazendo uma ponderação e uma provável mudança de atitude.

Tendo em vista esses aspectos Epifânicos, que trazem uma mudança a seu apreciador, voltemo-nos a outro fator importante: o existencialismo. Para esse termo têm duas vertentes, a de confissão católica, ou seja, “Deus produz o homem segundo determinadas técnicas e em função de determinada concepção, [...] desse modo, o homem individual materializa certo conceito que existe na inteligência divina” (SARTRE, 1970, p. 4) Esse homem está determinado a funções e ações escolhidas por um deus; o que lhe acontecer ou o estado em que se encontra está para ele como uma peça que não pode ser trocada, sua confecção o limita a uma única função, fazendo-o permanecer da maneira como veio ao mundo.

A segunda vertente é proposta pelos ateus. Eles acreditam, segundo Sartre (1970), que “se Deus não existe, há pelo menos um ser no qual a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito; este ser é o homem, ou, como diz Heidegger, a realidade humana.” (p. 4). Logo, o homem existe e depois se cria; essa definição também é utilizada pelo pensamento católico. O homem se concebe e como o quer se revela para sua existência, tudo que faz de si mesmo e todas as suas escolhas é o direcionamento para o seu existir, dando começo a sua essência. “De início, o homem é um projeto que se vive a si mesmo subjetivamente ao invés de musgo, podridão ou couve-flor; nada existe antes desse projeto; não há nenhuma inteligibilidade no céu, e o homem será apenas o que ele projetou ser.” (SARTRE, 1970, p. 4). Não é somente o que ele quis ser, uma consciência da sua decisão, mas as suas escolhas que o direcionaram a uma consequência na qual a culpa de qualquer erro ou

acerto cairá somente sobre si mesmo, mas “quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável pela sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens.” (SARTRE, 1970, p. 5). Nossas escolhas e imagens projetadas são maneiras de demonstrar como idealizamos o outro e como queremos que esse proceda, nossas decisões quase sempre estão para o bem, a não ser quando há desvio de caráter. Desse modo, somos responsáveis por nós mesmos e por todos, de forma que criamos determinada imagem do homem por nós mesmo escolhido; “por outras palavras: escolhendo-me, escolho o homem” (SARTRE, 1970, p. 5). Estamos condenados a nossa liberdade, somos responsáveis por nossas escolhas e pelas consequências que essas nos trarão, não só a nós, mas ao nosso próximo, pois somos responsáveis, também, por todos os homens.

Levando-se em conta todos os aspectos mencionados da definição de “Epifania” e “Existencialismo” temos uma aproximação dessas teorias, para um a revelação ou aparição que advém do objeto. Sendo ele criado para ser arte ou não, traz para quem o aprecia uma reflexão e uma provável mudança de estado, e para os outros, a responsabilidade que recai sobre o homem da sua própria existência. O que temos é a revelação e a escolha a partir da contemplação do objeto que leva o homem a mudar ou permanecer no estado em que se encontra, não podendo culpar mais ninguém além de si mesmo.

PARÁFRASE E ANÁLISE DO CONTO “LARANJA DE SOBREMESA”, DE ASTRID CABRAL

O conto “Laranja de sobremesa”, de Astrid Cabral, tem como cenário a cozinha, na qual estão a laranja, o prato, a mesa e os talheres. Não há em nenhum momento a presença de uma pessoa praticando a ação; as ações configuram-se sempre em torno dos seres inanimados. Por meio de um narrador onisciente, visualiza-se uma cena cotidiana que, aos olhos de muitos, pode ser compreendida como banal.

A narrativa segue descrevendo essa laranja, e a harmonia em que se encontram os objetos ao seu redor, como se fosse a preparação de um ritual, mas muito incongruente e incerto.

Aquele momento de harmonia, de beleza simples, era inconsistente e precário. Um gesto bastava para desmanchá-lo, banal que fosse. E passaria despercebido como as coisas diárias de que se tece a vida. Nenhuma emoção, pois não há tempo para elas quando se tem a embotada certeza de que o amanhã nos colocará diante do mesmo quadro: a laranja de sobremesa (CABRAL, 1998, p. 49).

Aduz-se, em torno disso, que a construção desse cenário, ou melhor, que a beleza visualizada pelo narrador está associada à preparação de si, posto que é uma cena cotidiana, com a qual se tem contato repetidas vezes, não desencadeando qualquer emoção, isto porque se

sabe que mais cedo ou mais tarde posto estará o mesmo cenário, o que configura a naturalização dos acontecimentos, sejam eles mínimos ou máximos. No entanto, a preparação de si, mesmo que inconsciente, possibilitou a contemplação da beleza do que antes era natural.

A inércia, a da laranja, traz a submissão ao que lhe espera, pois o que está preste a acontecer passa despercebido por já ser natural, se pensada a quantidade das laranjas nos mercados, a produção em grande escala, a disputa de espaço na hora do plantio; todas essas situações não deixam as circunstâncias parecerem inusitadas ou assustadoras, assim como as da vida.

A laranja que, imóvel, aguarda seu destino no prato sobre a mesa, não será comida outra vez, embora tenha sido comprada à dúzia, colhida ao cento. Todos se esqueceram disso, tanto transbordam nas quitandas os paneiros e tão altas as pirâmides e pilhas nos mercados e nas feiras (CABRAL, 1998, p. 50).

Diante da situação em que a laranja se encontra, não há muita coisa a ser feita, senão ofertar o que tem de melhor e mais saboroso. A ação do sacrifício começa, e a faca muito afiada e veloz em pouco tempo desnuda a laranja, deixando-a em um branco opaco e indiferente; sua casca é aproveitada para um chá. Depois, vagorosamente, fica na sua plenitude, nua. E sendo espetada pelo garfo, é entregue ao seu destino, de modo que rejeitado fica o bagaço. As sementes que sobraram irão formar o ciclo novamente, e todo o sacrifício será esquecido e jogado para segundo plano no grau de importância.

Faz-se ver, nesse sentido, que as relações que se estabelecem entre os objetos inanimados muito têm que ver com as relações humanas, uma vez que o doar-se ao outro, certamente, é despir-se, desnudar-se de si para servir de coberta ao outro. Essa perspectiva nos leva a crer no que propõe Sartre ao dizer que estamos, em suma, condenados a ser livres, pois nossas ações, embora estejam ligadas às vontades próprias, provocam eco na existência de outro sujeito.

Para além deste fato, pensa-se também em torno da configuração dos objetos, posto que são dadas a eles características humanas. Isto porque se constituem como alegoria a existência humana, no que diz respeito ao convívio em sociedade, evidenciando as ações dum sobre o outro e suas respectivas consequências.

Podemos, então, alegoricamente, nos colocar como as laranjas, aos montes, que não são percebidas. Ou que, como ser humano, não tem empatia para com o semelhante, desprezando a dor deste, vendo-o em sacrifício.

Comprendemos que a laranja mesmo na sua “morte” transborda o seu aroma, sua cor e seu cheiro, caracterizando e mostrando “a pragmaticidade de um objeto” (NASCIMENTO,

2016, p. 35). Vale dizer também que “aquilo que o faz prosaico e cotidiano, não necessariamente diminui seu potencial estético, podendo ser visto como algo belo e que cause uma epifania.” (NASCIMENTO, 2016, p. 35). Por mais simples que possam parecer os objetos na cena anterior descrita, eles podem ser proporcionadores de um momento Epifânico, acarretando a necessidade de reflexão, isto porque o instante epifânico é involuntário. “‘Em Arte como procedimento’, artigo de 1917, Chklóvski apresenta essa sensação como possibilidade de ser gerada por qualquer objeto do cotidiano, ainda que ele não tenha sido concebido para esse fim” (NASCIMENTO, 2016, p. 36). Nesse sentido, todas as pessoas poderão ter um momento de epifania, talvez não com o mesmo objeto e muito menos a sua escolha, mas tudo pode conceber um ápice para admirar e meditar, a depender de quem está pronto para ver e sentir esse objeto.

Logo, estamos sujeitos à mudança ou não, pois segundo Sartre o homem é responsável por suas atitudes e o que lhe é atribuído está como uma consequência das suas escolhas. “[...] o homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não se criou a si mesmo, e como, no entanto, é livre, uma vez que foi lançado no mundo, é responsável por tudo que faz.” (SARTRE, 1970, p. 7). O homem está condenado a sua própria liberdade, de forma que está no mundo para tomar suas escolhas, direcionar sua vida, permanecer ou não na sua condição; não podendo culpar a ninguém além de si mesmo pelo ambiente em que se encontra e como permanece.

Sartre não acredita que há algo superior a orientar e designar um caminho ao homem, e por não ter alguém que será responsável pelos ganhos e perdas, então tudo é permitido, dando ao homem o desamparo por não ter nada a que se apegar, “com efeito, se a existência precede a essência, nada poderá jamais ser explicado por referência a uma natureza humana dada e definitiva; ou seja, não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade.” (SARTRE, 1970, p. 7). Noutras palavras, o homem primeiro existe para depois desenvolver sua essência, ele não nasce pronto, se constrói, não vem ao mundo com uma vida predeterminada, ele é livre e por ser livre pode mudar a todo instante o seu estado, permanecendo na condição atual somente por escolha.

Contudo, temos em “Laranja de sobremesa” a criação de um ambiente um tanto comum ao nosso dia a dia que, por vezes, a depender da nossa disposição e preparação, pode nos segurar o olhar e nos permitir ver naquele objeto um desencadear de acontecimentos, que nos fazem refletir e, talvez, mudar a condição na qual nos encontramos, pois a consequência da nossa liberdade está em nossas escolhas; somos livres e estamos condenados a essa liberdade, nada e nem ninguém poderá ser responsabilizado por nossas escolhas.

PARÁFRASE E ANÁLISE DE “O OVO E A GALINHA”, DE CLARICE LISPECTOR

Escrever sobre Clarice, certamente, não é uma tarefa fácil, posta a genialidade de sua escrita. Em relação ao conto que nos propomos a analisar, a responsabilidade parece-nos redobrada, uma vez que a própria Clarice, ao apresentar o texto no Congresso de Bruxaria na Colômbia, em 1975, confessou “É misterioso até para mim”, de acordo com Claire Williams, no texto de introdução ao conto. Ademais, verificamos que pouco se produziu em torno do conto.

Em linhas gerais, “O ovo e a galinha”, neste primeiro momento, remete-nos a mais uma cena corriqueira, do cotidiano, ao observarmos o cenário que envolve toda a narrativa: o ovo sobre a mesa da cozinha; está posto o cenário. Buscam-se, a partir disto, respostas à presença do objeto que parece desencadeador de uma série de reflexões em torno da existência dos seres, sejam eles inanimados ou não.

Por outro lado, temos de refletir também acerca do título do conto e como a relação entre o ovo e a galinha há de se estabelecer no que tange à constituição do todo. Antes, então, de nos voltarmos a essa questão, voltemo-nos a algumas ideias apresentadas por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu dicionário de símbolos, sobre a simbologia do ovo:

O ovo, considerado como aquele que contém o germe e a partir do qual se desenvolverá a manifestação, é um símbolo universal e explica-se por si mesmo. [...] Nas tradições chinesas, antes de qualquer distinção entre o céu e a terra, o próprio caos tinha a aparência de um ovo de galinha. No fim de 18 mil anos (número-símbolo de um período indefinido), o ovo-caos se abriu: os elementos pesados formaram a terra (**Yan**); os elementos leves e puros, o céu (**Yang**). [...] As ações de pôr e chocar o ovo comportam, por sua vez, diversos aspectos simbólicos que valem a pena ser observados. A galinha que choca é considerada, nas seitas de meditação budistas, como o símbolo da concentração do espírito e de seu poder espiritualmente fecundo (p. 672-675).

Verifica-se que o ovo possui diferentes simbologias, porém a maioria delas está relacionada ao princípio da existência, surgimento de povos e culturas. No conto, há o oferecimento do ovo à nação chinesa pela narradora, o que nos chega com mais sentido ao sabermos que para a tradição chinesa o caos tinha aparência de ovo de galinha e que ao se romper deu-se início a separação entre céu e terra. O sintagma “ovo de galinha” aparece no conto de Clarice para elucidar a ideia de que o “ovo” sem adjunto adnominal, que o qualifica, nada tem de interessante, é assunto efêmero, sem prolongamento: “Com o tempo, o ovo se tornou um ovo de galinha. Não o é. Mas, adotado, usa-lhe o sobrenome. – Deve-se dizer ‘o ovo de galinha’. Se se disser apenas ‘o ovo’, esgota-se o assunto, e o ovo fica nu” (LISPECTOR, 2009, p. 94).

Talvez, ao dizer “ovo de galinha”, mostra-se a dependência de um para com o outro, isto porque sós, não evoluem. A isto se soma o ato de primeiro ser depositária do ovo e de depois ser a que choca o ovo, estando eles interligados para que sejam parte da existência um do outro, como fica evidente ao decorrer do conto, mas que pode ser visualizado também no título “O ovo e a galinha”, no qual a conjunção é aditiva, dando sustentação ao que defendemos aqui.

A narrativa aponta para uma trajetória a ser percorrida, na busca por entendimento do que se constituem as coisas e quais suas finalidades, mesmo que estas já existam há muito tempo e muito já se tenha pensado sobre elas. Talvez este seja o ponto de partida da trajetória sugerida: o cotidiano ressignificado. Nascimento (2016), ao tratar sobre a epifania, esclarece que o resultado desta, em se tratando das personagens do texto literário, pode ser desagradável:

A comparação entre a vida antes e depois da epifania também não é algo agradável, visto que pode ser encarada como uma mudança tardia. A personagem, então, se encontra face a face consigo mesma, pois, no ato da epifania – íntimo, particular e solitário por definição –, ela atingirá uma autorrealização, possível somente naquele átimo de tempo. O impacto da realidade daquele instante pode ter reverberações em outras personagens também, sejam as que estiverem presentes no momento, seja aquelas que fazem parte da vida de quem experimentou a epifania (p. 40)

A epifania se dá no momento em que se contempla o ovo sobre a mesa da cozinha e dele surgem as possibilidades de se pensar a existência deste. Acertadamente, o momento epifânico não se dá pelo querer humano, mas sim pela ação de olhar para o objeto e a partir dele a reflexão; porém, depois das reflexões, fica a cargo do indivíduo que participou da experiência ressignificar sua vivência, ou não, dado o seu poder de escolha para transcender a própria existência. Para Sartre, ao apontar um dos princípios do existencialismo,

O homem é tão-somente, não apenas como ele se concebe, mas também como ele se quer; como ele se concebe após a existência, como ele se quer após esse impulso para a existência. O homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo (SARTRE, 1970, p. 4).

Logo, o homem apenas existe e o seu existir está condicionado às escolhas que fará para se reafirmar no mundo. Em se tratando do conto, a existência do ovo precede a existência da narradora e sua consciência sobre o fato é marcada ao concluir que mal vê o ovo “e já se torna ter visto um ovo há três milênios”. Mesmo que se tenha visto um ovo há três milênios, ao vê-lo de novo, pode-se dele extrair algo que antes não foi visto, isto porque o olhar de agora excede o de antes, postas as vivências.

Importante dizer que o existencialismo proposto por Sartre não propõe a individualidade, tal como os que são contrários à teoria afirmam. Pelo contrário, o homem, ao

escolher a si, escolhe ao outro também, estando, desta feita, sobre a sua responsabilidade o outro. Em “O ovo e a galinha”, pode-se perceber esta preocupação tanto consigo, ao estabelecermos ligação com a narradora, quanto com o outro, representado pelo ovo, ou pelos “agentes”, abordados na narrativa. Justifique-se em:

No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. — Só vê o ovo quem já o tiver visto. — Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. — Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. — Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. — Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. — **O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe** (LISPECTOR, 2009, p. 91 grifo nosso).

Somos os que se abstêm de destruir, e nisso se consomem. Nós, agentes disfarçados e distribuídos pelas funções menos reveladoras, **nós às vezes nos reconhecemos**. A um certo olhar, a um jeito de dar a mão, nós nos reconhecemos e a isto chamamos de amor. Então não é necessário o disfarce: embora não se fale, também não se mente, embora não se diga a verdade, também não é mais necessário dissimular [...] **amor [...] é uma condição concedida exclusivamente para aqueles que, sem ele, corromperiam o ovo com a dor pessoal** (LISPECTOR, 2009, p. 97 grifo nosso)

Tomemos, pois, o primeiro excerto, inicialmente, para dizer que o olhar sobre o ovo muito tem a dizer, no que tange a não compreensão da existência dele pela narradora, haja vista que em si ele existe, é constituído de si e se doa ao outro, necessitando, nessa perspectiva, do outro; por isso, individualmente ele não existe. Noutras palavras, olhar o ovo faz com que quem olha tome consciência de sua existência, afastando dele a invisibilidade, mesmo que em si, ele, o ovo, já exista. Vale dizer que ao tomar consciência, não significa compreendê-lo, uma vez que “Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo [...] Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim; existo, logo sei” (LISPECTOR, 2009, p. 92), parafraseando a máxima filosófica de Renè Descartes, que possibilita a seguinte interpretação: a existência precede o entendimento do ordenamento das relações humanas ou, melhor dizendo, nas palavras de Sartre, a existência precede a essência.

No segundo excerto, há o reconhecimento não só de si, mas dos demais. Reconhecemo-nos por não estarmos em si, mas para si, tal qual propõe Sartre. Nesse sentido, ao existirmos, estamos também para o outro, e a compreensão da existência do outro e de si mesmo possibilita a existência do amor, que nos fornece a capacidade de visualizar o ser humano a partir das experiências individuais e coletivas. Somos, pois, responsáveis por nós mesmos e nossas escolhas trazem consigo consequências que podem interferir na existência do outro, por isso, talvez, Sartre tenha dito que estamos condenados a ser livres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se que até o momento tratamos dos contos individualmente, postas suas especificidades. No entanto, faz-se necessário, na tentativa de concluir, aproximá-los, de modo a evidenciar como as narrativas se equiparam em relação ao projeto de escrita, se levada em consideração a epifania, que corresponde ao momento de contemplação e reflexão sobre o objeto que a proporcionou e que desencadeará mudanças, ou não, para com o indivíduo que a vivenciou, bem como o “existencialismo é um humanismo”, de Sartre, que direciona o homem à escolha, as quais o constitui.

Desta feita, verifica-se que tanto o conto “Laranja de sobremesa”, de Astrid Cabral, quanto “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector, são construídos envoltos a cenários corriqueiros, do cotidiano, que são invisíveis à existência humana. Nesse sentido, as narrativas se passam no ambiente doméstico, mais especificamente na cozinha, e delas pode-se depreender o momento de tomada de consciência frente aos objetos que ocasionam a epifania, ora já apresentada.

Além disso, podemos aduzir que as escritoras se debruçam sobre a experiência para pormenorizar o acontecimento que, em se tratando da conceituação de epifania, são instantâneos e não se prolongariam por páginas e mais páginas. Talvez, o conto, por se configurar como uma narrativa curta, pode ser compreendido como um terreno propício a manifestação da epifania, posta a sua brevidade.

Por outro lado, os textos se aproxima também no que diz respeito á problemática da existência, isto porque os narradores estão à procura de definições sobre a vida, tendo como ponto de partida os cenários que desencadeiam as reflexões necessárias à mudança frente ao estado em que se encontra o sujeito “experenciador”.

REFERÊNCIAS

CABRAL, Astrid. *Alameda*. Manaus: Editora Valer, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996

LISPECTOR, Clarice. *Clarice na Cabeceira*. Org. de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco 2009

MONTERO, Teresa. *Introdução*. In: *Clarice na cabeceira: crônicas*; organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2010

NASCIMENTO, Érick Teodósio do. *A ascensão da epifania em contos modernos e contemporâneos*. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza, 2016

SARTRE, Jean-Paul. *L' Existentialisme est um Humanisme*. Les Éditions Nagel, Paris, 1970. Disponível em: http://files.escola-de-filosofia.webnode.com/200000057-5dbaa6008c/sartre_exitencialismo_humanismo.pdf. Acesso em 04 de outubro de 2017.

ZUCOLO, Nícia Petreceli. *Contos de sagração: Benjamin Sanches e a experimentação estético-formal*. Manaus: Editora Valer, 2011

O APAGAMENTO HISTÓRICO-LITERÁRIO DE *SIMÁ*

Maison Antonio dos Anjos Batista - UEA¹

RESUMO: A conscientização de um nacionalismo exacerbado, tendo o herói nacional como representante máximo é uma das características marcantes do Romantismo e, quando falamos do Romantismo brasileiro, o romance indianista tem o índio nesse papel. Muitas obras se destacaram nessa escola a exemplo de *O Guarani* e *Iracema*, ambas de José de Alencar. Mas percebemos que algumas ficaram à margem dessa escola, legadas a serem chamadas de regionalistas. Historicamente elas ficaram esquecidas ou conhecidas por um público reduzido. O que interessa aqui é chamar a atenção para uma obra romântico-indianista que ficou à margem do processo e, conseqüentemente, "apagada" dos estudos literários. Do autor Lourenço Amazonas, *Simá: romance histórico da Amazônia*, tem como protagonista uma mameluca, e publicada no mesmo ano de *O Guarani*, mas nem perto do valor dado a este. O que se propõe é levantar pontos que fazem com que *Simá* não deva ser abandonada ao esquecimento e contribuir para os estudos literários amazônicos.

PALAVRAS-CHAVE: Simá; Literatura; História; Literatura amazonense; Romantismo.

ABSTRACTS: The awareness of an exaggerated nationalism, having the national hero as maximum representative is one of the hallmarks of Romanticism, and when we speak of Brazilian romanticism, the Indian novel has the Indian in that role. Many works have stood out in this period, like *O Guarani* and *Iracema*, both by José de Alencar. But realized that some were left on the sidelines of this period, bequeathed to be called regionalists. Historically they have been forgotten or known to a small audience. What is interest to draw attention to a romantic-Indianist work that has been left out of the process and, consequently, "forgotten" from literary studies. From the author Lourenço Amazonas, *Simá: historical novel of the Amazon*, it has as protagonist mameluca, and published in the same year of *O Guarani*, but not even close to the value given to this one. What propose is to raise points that mean that *Simá* should not be abandoned to oblivion and contribute to Amazonian literary studies.

KEYWORDS: Simá; Literature; History; Amazonense literature; Romanticism.

A RELAÇÃO HISTÓRIA E LITERATURA

A relação entre a Literatura e a História sempre foi muito próxima, não é de hoje que os historiadores sentem-se atraídos pela Literatura, até mesmo pelo fato de textos literários ficcionais serem utilizados no ensino de História. Como exemplo disso, podemos citar o que acontece nos estudos sobre a tensão política e o emancipacionismo ocorridos nas Minas Gerais no final do século XVIII, onde se recorre a Tomás Antonio Gonzaga e a Cláudio Manuel da

¹ Mestrando do curso de Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas – UEA; Professor de Língua Portuguesa da Secretaria de Educação do Estado do Amazonas – SEDUC-AM.

Costa. Na mesma mão, usar José de Alencar no que tange análise no período do Brasil Império é um recurso comum. Em âmbito mais amplo, trechos de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, serem lidos quando se pretende abrir uma discussão da França conflagrada na Segunda República.

Tanto as narrativas históricas quanto as ficcionais compartilham elementos de construção, trocam informações e "confidências", visitando-se com muita frequência. Mas antes mesmo de lerem livros de História, as pessoas, ainda na infância, se detêm a textos dos mais diversos gêneros de ficção, como contos de fadas e histórias em quadrinhos, além de contos e romances. Os textos de ficção antecedem, então, o contato com os textos históricos.

O compromisso primeiro do texto ficcional é justamente com a imaginação, o objeto do ficcionista é o de criar, inventar, porém essa criação inventiva não se encerra na publicação da obra. Existem situações em que o ficcionista necessita tratar explicitamente de questões históricas e precisa que essas sejam percebidas com facilidade o que garante ao leitor prosseguir pelo *bosque*², levando-o a perceber mensagens ou compromissos políticos objetivos e imediatos que o autor pretende transmitir.

Sabendo que existe essa forte relação e compromisso da História com a Literatura é que se volta para as obras literárias do Norte do Brasil, pois houve um grande esquecimento dessas obras, em especial para *Simá* (1857), de Lourenço Amazonas. Na terceira edição dessa obra, Gondim afirma o seguinte:

A História da Literatura Brasileira não registra obras importantes do extremo norte do país, lançadas no século XIX. Essa omissão inicia-se com o *Simá – Romance Histórico do Alto Amazonas*, publicado em Recife, no mesmo ano em que *O Guarani*, do cearense José de Alencar, ganhava a feição de livro, em 1857. (2011, p. 7)

*Simá: Romance Histórico do Alto Amazonas*³ foi lançado em 1857, em Recife, 38 anos após a publicação da epopeia *A Muhraida* (1819). Coincidentemente no mesmo ano em que uma das obras mais marcantes do Romantismo-indianista brasileiro tomava corpo de livro, uma vez que surge primeiramente como folhetim, *O Guarani*, de José de Alencar. Por suas características, aquela se aproxima muito de outra obra desse autor, *Iracema* (1865), exatamente 8 anos após a publicação de *Simá*.

Monteiro tem um posicionamento dialógico quanto à *Simá*, uma vez que o romance

² Aqui se refere ao que o italiano Umberto Eco fala sobre narrativa ficcional em sua obra *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*.

³ Por questões de objetividade, trataremos a obra aqui neste trabalho apenas como *Simá*.

é um pouco assim prejudicado pela monotonia das páginas atravessadas de descrições desnecessárias, um intelectualismo que talvez não seja apenas vocação temperamental mas necessidade de acompanhar a onda romântica. E prejudicado ainda mais pela carência de revisão no texto, que lhe confere ares de obra tecida de rústicas malhas, uma espécie de romance de cordel pelo desalinhavo, quando na verdade o autor era um erudito (1977, p.157).

De outro modo, Monteiro acredita que Lourenço Amazonas enriqueceu propositalmente *Simá* com

baratezas de tequeteque, ajoujando a obra de pechisbeques de regatão e de brilhaturas de mala-de-turco. Mas no romance você se sente em casa, bebe açai, toma chocolate, vinho de cupuaçu com os gomos cortados a tesouras, lexemas culturais que fazem apelo à sensualidade, são formas sensoriais que estimulam uma poética do espaço (1977, p. 163).

Sabendo que o livro de Lourenço Amazonas, *Simá*, não tem representação na História literária, mas sabendo também que essa obra é importantíssima para os estudos da Literatura amazônica, principalmente pelo papel que ela ocupa no panorama amazônico, propõe-se a apresentar um estudo dessa obra para enriquecer os trabalhos de valorização dos estudos literários das obras amazônicas.

A LITERATURA AMAZONENSE

Como já afirmado, os estudos voltados para a literatura do Norte do país não teve papel de protagonista no que diz respeito à valorização das obras produzidas nessa região, quando se afunila esses estudos, a literatura amazonense recebe menos representatividade, "A Literatura 'Amazonense' pouco ou quase nada foi feito de Análise ou Crítica Literária" (LOURO, 2017, p. 33), não que não haja obras com valor estético necessário para ser dada uma devida importância, mas por uma desvalorização das obras que estão à margem dos centros culturais do país e ainda incentivo para os estudos e pesquisas voltados para essa produção artística.

Por isso a inquietação, se a História e a Literatura possuem tanta relação uma com a outra, o que justifica muitas das obras amazonense serem totalmente desconhecidas tanto do público leitor quanto dos críticos literários?

Existem sim muitas obras literárias amazonenses que possuem um grande valor. Esse valor não se resume apenas para aqueles que pertencem à região amazônica, mas a todos os estudiosos que se debruçam sobre os estudos de Crítica Literária. Essa Literatura é fortemente marcada pelos ciclos econômicos, para Monteiro é:

desnecessário repetir que não há ainda um estudo formalizado das condições econômicas locais em função direta e/ou indireta na literatura *strito sensu*, em termos de suporte temático e não absolutamente de móvel liberador de recursos promotores dessa literatura. O fato existe, está presente na raiz da história, mas salvo aquele dominador comum oferecido pela antropogeografia da borracha, o mais tem sido relegado à indiferença. (1998, p. 3)

Sendo assim, a Literatura amazonense em relação ao seu ciclo econômico pode ser vista da seguinte forma⁴: Arcadismo (barroquismo) - prevalece a exploração das drogas-do-sertão como os produtos naturais da selva; Romantismo (indianismo), com a exploração do cacau; Realismo (novo-realismo) com a exploração da borracha. Mas de um modo geral a prosa em torno de ciclos econômicos é bastante representativa na literatura brasileira. "A partir do movimento romântico, alguns romances de caráter regionalista ou sertanista já abordaram as temáticas em torno dos ciclos econômicos." (LIMA, 2009, p. 18)

No fim do período cacauzeiro surge a exploração da goma-elástica (borracha) e nessas transições a figura do regatão, responsável por intermediar o produtor e o consumidor dos centros mais desenvolvidos. Quanto a esse elemento

Tamanha importância assumiu a sua presença na região pelos abusos cometidos a par da cultura e do bem-estar promovidos e disseminados, que os primeiros romances amazonenses, especulando sobre os juízes nocivos dessa figura, fizeram-na protagonista de perturbadoras histórias. (MONTEIRO, 1998, p. 5)

Percebe-se essa figura na obra aqui escolhida para estudo, *Simá*. O regatão é representado por Régis, português, um daqueles que se candidatam a pretendentes de Simá (e também seu pai, mas nenhum deles sabe disso a não ser no fim da narrativa); e sua presença se faz mais importante quando nos detemos no capítulo dois, intitulado *O regatão*, onde vemos claramente o papel desse elemento da região. Aqui já se percebe como um dos elementos constituintes da cultura amazônica.

A OBRA

O romance é composto por 22 capítulos mais um epílogo, cada um deles com um título, a introdução já compõe parte dos capítulos, sendo numerado como capítulo um. Foi escrito por

⁴ Toma-se como base o esquema proposto por Mario Ypiranga Monteiro em *Fatos da Literatura Amazonense*, no capítulo *Edenismo e Infernismo*.

Lourenço da Silva Araújo Amazonas, nascido na Bahia em 9 de agosto de 1803, vindo a falecer no ano de 1864. Pertenceu à Marinha Imperial como capitão-tenente na Comarca do Amazonas. Publicou, em Recife, o romance histórico *Simá*.

Apesar de ser intitulado por *Simá* e essa fazer parte da narrativa, o verdadeiro protagonista é Marcos ou Severo, que é a mesma pessoa. Por ser um personagem com dois nomes ele já apresenta distintos papéis sociais dentro do romance. Marcos simboliza um sujeito histórico dividido entre o mundo europeu e o indígena. "Em *Simá*, há uma procura e uma preservação de identidade. O tuxaua que, de Marcos, passa a se chamar Severo, sintetiza a busca na própria perda de identidade, justificada pela mudança de nome." (GONDIM, 2002, p. 90)

A narrativa se desenrola quando Delphina, filha de Marcos, morre após o parto, de melancolia. Sua filha, Simá, é fruto da violência feita por Régis, regatão na região. Simá é mameluca e terá como pretendentes à sua mão Domingos, indígena, e dois portugueses, Loiola e Régis, este seu pai, sem saberem.

Na narrativa há um fim trágico quando Régis é queimado e, com ele, Simá e Marcos/Severo, fugindo do tradicional final bem resolvido dos romances da época, porém entrando no rol das narrativas que se encerram com um incêndio, cumprindo um ciclo escatológico.

Severo e Régis são vitimados pelo desabamento do teto da igreja, totalmente incendiado pelos índios rebeldes. Ambos, o colonizador e o índio destruído e sem identidade, isto é, a causa e o efeito da colonização – a permissividade e a passividade – são purificados sob os efeitos das chamas. (GONDIM, 1996, p. 88)

Além das relações amistosas entre portugueses e tapuias, sendo intermediado pelos jesuítas, apresenta-se também como um romance histórico pelo registro feito dos costumes que são representados, como as danças e os folclores que compõem aquela época.

Em *Simá* temos um romance notadamente de corrente indianista que trata da colonização portuguesa, onde se percebe claramente a perda da identidade indígena em contato com a cultura dos brancos, aqui lembrando Marcos/Severo, não diferente da própria Simá, que não apresenta características e costumes indígenas, é mais aparente apresentar-se em um espaço culturalmente branco.

Simá foi publicado trinta e oito anos após *A Muhraida* (1819), de Enrique João Wilkens e, para Monteiro:

As diferenças que ocorrem entre a epopeia *A Muhraida* e o romance histórico *Simá* são naturalmente estabelecidas pelo motivo central que gera a cadeia de sucessos heroico-passionais não obstruídos neste e o móbil do primeiro fornecido por um sonho que inspira a pregação da ecfrese. (1977, p. 151)

A INVISIBILIDADE DE *SIMÁ* ENQUANTO ROMANCE HISTÓRICO

Coincidentemente, *Simá* é publicado no mesmo ano de *O Guarani*, de José de Alencar, sendo dessa forma contemporâneo às narrativas de corrente indianista. O romance se aproxima do identitário nacionalista brasileiro, principalmente pela proximidade com outra publicação de Alencar, *Iracema* (1865), apesar de que aquela é anterior a esta.

Tenório Telles defende a ideia de que *Simá*, enquanto valor temático e histórico tem mais valor que "a virgem dos lábios de mel", de Alencar.

Simá, do ponto de vista temático e histórico, tem mais relevância que *Iracema*, embora faltasse a Lourenço Amazonas o talento literário de Alencar. A percepção do autor de *Simá* em relação a presença europeia na Amazônia é crítica e pessimista, o que difere do autor de *Iracema*, que é condescendente e tenta justificar o processo civilizatório empreendido pelos europeus no Brasil e no continente americano. (2011, p. 307)

Ainda no mesmo texto, Telles (2011) diz que *Simá* extrapola seu caráter de denúncia e torna uma metáfora da tragédia pela qual passou os nativos da Amazônia.

A afirmação feita aqui, da invisibilidade de *Simá*, se dá pelo total desconhecimento dos historiadores da literatura brasileira uma vez que ela foi impressa em Recife, naquele tempo,

tentava-se criar um passado para o Brasil e o índio apontava como elemento possuidor da brasilidade que faltava à literatura, ou mesmo como uma justificativa ante os caminhos que tomava o país frente ao processo de implantação da república e o incômodo que representava a escravidão negra. (GONDIM, 2002, p. 95)

Mesmo sabendo que Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, não pretende esgotar as obras nos estudos que faz da literatura brasileira, mas diante do panorama brasileiro à Literatura Amazonense cabe apenas um pequeno comentário sobre regionalismo.

Não haveria mãos a medir se se pretendesse aqui arrolar os autores que das várias partes do país concorreram para engrossar esse gênero de ficção. Que, aliás, assume, nos casos mais felizes, um inegável valor documental. Parte dela resiste à leitura pelo decoro verbal que logrou atingir. (BOSI, 2006, p. 426)

A partir desse ponto são citados alguns autores amazonenses, mas ligados a uma tradição modernista. O que pode deixar parecer que antes disso não havia literatura amazonense, contribuindo ainda mais para o "apagamento" da historiografia de *Simá*.

Na outra mão, José de Alencar ganha destaque muito maior que qualquer autor amazonense. Sua obra *Iracema*, que representa uma metáfora da construção do Brasil, onde é feita uma aprofundada reflexão da constituição histórica brasileira, falando além de outros aspectos, da miscigenação do branco com o índio é trabalhada e estudada com afinco dando bastante atenção aos estudos dessa obra no que tange também o sentido identidade nacional.

Mas esse conflito entre branco e índio não é exclusividade de *Iracema*. *Simá* é considerado o primeiro romance amazonense, e já traz o conflito entre o civilizado e o que pelo outro é chamado de primitivo. A diferença temporal entre as duas obras romântico-indianistas é de oito anos. Mas em compensação, o ato de ignorar a obra de Lourenço Amazonas é clara. Se nos compêndios de História Literária ela não aparece, fica mais difícil incentivar trabalhos e estudos voltados para essa obra, daí exigindo um trabalho hercúleo para que o romance não seja totalmente esquecido e apagado da História da Literatura.

Tanto em *Iracema* quanto em *Simá* o relato da formação brasileira é presente, a ideia do brasileiro; onde o resultado se dá a partir da relação do europeu com o nativo, o indígena. Nas duas obras a forma como "o ser brasileiro surge" se dá de forma violenta, típica de colonização brasileira. Na obra aqui estudada, *Simá*, é fruto do estupro que sua mãe, Delphina, sofre pelo regatão Régis. Após no nascimento de *Simá* sua mãe acaba morrendo de melancolia.

È justamente a forma como *Simá* foi concebida que ilustra a maneira que se deu a colonização brasileira por parte dos europeus, dessa relação surge um dos representantes dessa relação, o mameluco. Após o nascimento de *Simá* começa a segunda parte da narrativa. Nessa segunda parte a ambientação é feita já na parte do rio Negro.

Como as duas obras apresentam as mesmas características e trabalham com a identidade brasileira, nada mais justo que as duas tivessem o mesmo lugar dentro da crítica e historiografia literária. "*Simá* mostra o índio como possuidor de uma cultura milenar ao mesmo tempo em que a colonização portuguesa é mimetizada como perniciososa por justamente eliminar aquela cultura. A narrativa atendia aos apelos políticos e culturais daquele momento." (GONDIM, 2002, p. 95)

Outro elemento que caracterizam esse período, romântico, é o homem como centro da narrativa, o que se percebe também em *Simá*, seus costumes, inclusive o vestuário

não faltará quem salte nas pontinhas dos pés, já hoje bem apertadinha em um espartilho, verdadeiro instrumento de asfixiar, tão redondinha, como uma

campanha de cima da mesa à força, diremos antes acúmulo de saias, cujo número não é da conta de ninguém (...)

A mesma reforma se opera entre os homens, que depõem de casacas de chita e seda e adotam os trajos do uso corrente na capital do reino. (AMAZONAS, 2011, p. 161-162)

A narrativa é repleta de citações a políticos e personagens históricos, assim como de elementos da cultura brasileira, lembrando que essa também tem influência da cultura africana, trazida pelos negros aqui escravizados. Pode-se exemplificar com o prometimento de Simá a Domingos, como elementos da cultura indígena:

Formaram ao depois em redor dos noivos um grande e perfeito círculo, dentro do qual entrou um pajé, que apresentando aos noivos uma manga, crivada de tocandiras⁵, experimentou sua fortaleza no trato inconcebível de suas dolorosas mordeduras (AMAZONAS, 2011, p. 169)

e também ainda se tratando do noivado de Simá com Domingos, agora em relação à mulher, a descrição de um ritual indígena:

todos se recolheram à cabana, onde coube a noiva ainda um trato, não menos doloroso. Assentada no meio da sala sofreu que cada um dos que dançavam em seu redor, ao passar por ela, lhe arrancasse uma porção de cabelos: que ultimado, e acesos os cachimbos, fumaram em alusão ao par da aliança. (AMAZONAS, 2011, p. 169)

A dança lundu, trazida pelos negros, música, literatura, tudo é citado no romance. Em se tratando de referência à romance dentro de *Simá, A Moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo, publicado em 1844, primeiro romance desse autor, surge dentro da obra. Logo percebemos a relação que Lourenço Amazonas tem em relação ao diálogo com outras obras do mesmo período. Na apresentação feita para a trigésima quinta edição de *A Moreninha*, Consuelo Albergaria Prado diz que "O romance é o instrumento de uma ideologia usada como meio de propaganda e afirmação de um grupo a serviço de uma classe em vias de formação." (2010, p. 9)

Se a obra tem tanto elementos enriquecedores na análise dos costumes do século XIX e de identidade brasileira, principalmente no caráter do herói nacional, o indígena, o que se percebe, segundo Oliveira, "é que no Amazonas, em sua incipiente cultura histórica, ensejou-se um presente sem história, um presente opressivo, que obscurece a visão do passado, nega sua presença no presente e bloqueia a irrupção do futuro." (2014, p. 27)

A construção histórica feita do contato do colonizador com o colonizado, realizada por Lourenço Amazonas, em *Simá*, nos põe no auge da colonização, então, ao mesmo tempo em

⁵ No livro a escrita aparece tocandiras, mas a forma mais comum é tucandeiras.

que é ficcional, é histórico. Não se pretende diminuir o valor existente em *Iracema*, mas nada justifica o apagamento feito à *Simá*. Se a intenção é construir uma identidade, nada mais justo que promover uma identidade, principalmente amazônica partindo de obras que registrem a formação desse grupo amazônico e que situe a narrativa em ambiente amazônico, tendo em vista que nada deve às narrativas do mesmo período, apesar de um breve comentário feito por Monteiro (1977, p. 157) de que a obra se prejudica pela monotonia com que são feitas as descrições, que ele considera desnecessárias, onde entende que é uma necessidade de acompanhar a onda romântica, nada depõe contra a qualidade dessa obra.

Só apresentar os elementos que incluem essa obra na escola romântica não é a única coisa que traz importância a ela. No próprio subtítulo, Romance histórico do Alto Amazonas, já traz luz para que se estude tal trabalho. Em *Simá*, a revolta de Lomalonga, Caboquena e Bararóá, ocorrido em 1557, é trazido à baila.

Esse assunto é tratado no capítulo XVI da obra, intitulado *Conselho dos Principais*. A personagem Mabbé assim justifica o conselho:

--- Principais e pajés da grande nação Manaus. Uma garantia, que não pequena consolação importa a nossa nação, de que Saráua não se há de todo esquecido, e de que porventura mais ditoso futuro lhe destina, é certamente esta reunião do seu conselho, tão contínua, regular de oportunamente observada. Pouparei ponderar-vos os presságios estupendos que indicam grandes acontecimentos, segundo hão explicado os nossos pajés, para encarecer-vos a importância do objeto desta reunião, que sendo o mesmo de todas as outras, isto é, a restauração da nossa independência, pode-se, com toda a afoiteza, senão segurança chamar-se de sua realização. (AMAZONAS, 2011, p. 207-208)

Se entre os índios existiam aqueles que contavam com a independência indígena do colonizador/explorador europeu, haviam também aqueles que se opunham a sua independência uma vez que ganhavam com a exploração comercial com os portugueses. Sobre esse último ponto Marcos, na figura de Severo, possui relação estreita com os portugueses. Vale ressaltar que Marcos/Severo também era um manau, mas punha seus interesses acima do interesse do coletivo, mais um ponto que se deve levar em consideração quando se trata da aculturação da personagem indígena, seja em *Simá*, seja em outras obras literárias.

Talvez o isolamento geográfico amazônico tenha contribuído para o isolamento literário ficcional amazônico, a ideia desse isolamento já foi muito discutido, mas o que incomoda é que "As potencialidades imaginárias que os autores de ficção pensam existir na Amazônia ainda

guardam o vigor dos tempos primeiros dos navegadores de águas turvas e cristalinas do rio das Amazonas e de seus tributários no bordado de suas estradas líquidas." (GONDIM, 1994, p. 271)

Outro fator que contribui para o esquecimento de *Simá* seja por continuamente as obras do Norte do país serem vistas e tratadas como regionalistas. O que nos prejudica em muito, pois coloca essas obras como à margem de uma produção literária de valor estético superior, e em se tratando de identidade

é inaceitável que esta seja produzida sob as bases do regionalismo literário, já que, se tomarmos o regionalismo em sua acepção mais comumente aceita, como sendo a representação exacerbada das características de um determinado local, veremos que tal caminho finda por inviabilizar toda e qualquer discussão identitária, posto que o próprio horizonte oferecido pelo romance já aponta para modelos que referenciam uma identidade acabada e definida. (SILVA, 2012, p. 25)

Tal definição pretende somente caracterizar as obras que são produzidas fora dos grandes centros urbanos. Em *Amazônia: terra sem história* (2014), de Euclides da Cunha, o autor afirma que a Amazônia não possui uma história, o que não condiz com a realidade o que ocorreu foi um abandono por parte dos centros urbanos no que diz respeito à sua produção literária.

Se se afirma que a Amazônia é desprovida de história o que dizer então do pensamento de haver uma produção literária capaz de dialogar e colaborar com a produção literária nacional? Aqui não se pretende esgotar a análise da obra *Simá*, mas contribuir com elementos que comprovam que esse romance possui valor comparável às obras do período romântico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se viu aqui foi um alerta para o descaso com que tem sido tratada a Literatura Amazônica, não por não ter o que oferecer aos estudos e críticas literárias, mas por um esquecimento, proposital ou não, daquilo que continuamente se chama de regionalismo, sem se deter na análise do que essas obras podem contribuir para a identidade histórica do país. Prova disso é o vemos em *Simá*.

Para Telles,

Os escritores que lograram maior êxito literário foram aqueles que --- senhores de seu ofício --- souberam expressar artisticamente o funcionamento e complexidade da sociedade e os dramas humanos. Por isso, ao conceber sua obra, o escritor presta testemunho sobre o seu tempo. (2013, p. 163)

Diante do que afirma Telles, Lourenço Amazonas, em *Simá*, não deixa nada a dever aos cânones literários brasileiros. Assim sendo, os estudos voltados para a literatura amazônica devem ser intensificados, principalmente *Simá*, que foi "banida" dos estudos da historiografia brasileira.

Não procede, diante de tão rico material, dizer que não existe uma literatura amazônica. Essa atende as necessidades exigidas pelos padrões artístico-estéticos e dialogam diretamente com a história, seja no registro de transformações culturais, seja no diálogo com as estéticas literárias.

A construção de um novo conceito de história, a reconversão do processo cultural amazonense em bases autônomas, a ressignificação crítica de sua memória apresentam-se como desafios teórico-práticos que, em primeiro lugar, dizem respeito a nós, que habitamos esta terra. (OLIVEIRA, 2014, p. 37)

Cabe aos historiadores literários continuar no pedregoso processo de análise e estudos das obras amazonenses, ou ainda, amazônicas, buscando um espaço significativo nesse campo, pois num campo tão vasto quanto o da Literatura a persistência é imprescindível. Não só por um espaço, mas também por uma permanência da Literatura amazonense, esses trabalhos devem ser feitos para que a identidade amazonense deva ser preservada enquanto representada em obras literárias. Essa persistência e permanência deve, então, começar por *Simá*, primeiro romance amazonense. Quanto a essa obra, Gondim já começou a abrir espaço com *Simá, Beiradão e Galvez, imperador do Acre – Amazônia: Ficção e História*, entretanto outros trabalhos fazem-se necessário.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. **Iracema**. 22. Ed. Manaus: Valer, 2010.

AMAZONAS, Lourenço. **Simá: Romance Histórico do Alto Amazonas**. 3. Ed. Manaus: Valer, 2011.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CUNHA, Euclides. **Amazônia: Terra sem História**. Manaus: Valer, 2014.

ECO, Umberto. **Seis Passos pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GONDIM, Neide. Apresentação. IN. AMAZONAS, Lourenço. **Simá: Romance Histórico do Alto Amazonas**. 3. Ed. Manaus: Valer, 2011.

_____. O Nacional e o Regional na Prosa de Ficção do Amazonas. In: **Leituras do Amazonas: Revista Internacional de Arte e Cultura**. Ano II, n.º 2 (jan./dez., 2000). Manaus: Valer, 2002.

_____. **A Invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

_____. **Simá, Beiradão e Galvez, Imperador do Acre - Amazônia: Ficção e História**. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

LIMA, Lucilene Gomes. **Ficções do Ciclo da Borracha: A Selva, Beiradão, O Amante das Amazonas**. Manaus: EDUA, 2009.

LOURO, Francisca de Lourdes Souza. Chuva Branca no Universo de Paulo Jacob. In: OLIVEIRA, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de; SANTOS, José Benedito dos; AZEVEDO, Kenedi Santos (Orgs.). **A Literatura no Amazonas: 1954-2010**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017

MONTEIRO. Mário Ypiranga. **Fatos da Literatura Amazonense**. 2. Ed. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1998.

_____. **Fases da Literatura Amazonense**. Manaus: U. A., 1977.

OLIVEIRA, José Alcimar de. **Cultura, História e Memória**. 2. Ed. Manaus: Valer, 2014.

PRADO, Consuelo Albegaria. Lente de Contato. In: MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Moreninha**. 35. Ed. São Paulo: Ática, 2010.

SILVA, Victor Leandro da. **O Norte Impossível: Ficção, memória e Identidade em Narrativas de Milton Hatoum**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2012

TELLES, Tenório. Simá – um romance sobre a Amazônia. In: AMAZONAS, Lourenço. **Simá: Romance Histórico no Alto Amazonas**. 3. Ed. Manaus: Valer, 2011.

_____. A Caligrafia de Deus: Ilusão e tragédia nos Trópicos. In: LEÃO, Allison; KRUGÜR, Marcos Frederico (Orgs.). **O Mostrador da Derrota: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza**. Manaus: UEA edições, 2013).

FIOS QUE (SE) TECEM: DISCURSO, TRADIÇÃO E MEMÓRIA EM CONTOS POPULARES

Hildete Leal dos Santos (UFBA)¹
Adelino Pereira dos Santos (UNEB)²

RESUMO: Tomando por base a teoria de Propp (1984) sobre as funções exercidas por personagens nos contos populares, neste trabalho consideramos conceitos e abordagem metodológica da Análise de Discurso de linha francesa (A.D.) para discutirmos sobre representações femininas em contos populares. Analisamos fragmentos de seis contos da tradição oral do interior da Bahia, versões locais de Cinderela, compilados nos anos finais da década de 1990, em comparação com uma matriz escrita de Perrault (1985). Os contos das Cinderelas baianas conservam traços da memória discursiva, a reviverem, na interdiscursividade, os papéis da tradição, histórica e discursivamente reservados à mulher na sociedade. A análise revela que embora distantes no tempo e em diferentes condições de produção, as versões locais de Cinderela conservam as mesmas funções da matriz perraultiana, reveladoras de formações discursivas que colocam a mulher em condições de submissão e dependência do homem, em busca da redenção pelo casamento. Na constituição desses sentidos, torna-se relevante o papel da memória, a perpetuar em tradição discursos que desconsideram as então atuais conquistas e reais condições de vida da mulher na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Contos populares; Cinderela; Tradição; Memória; Discurso.

ABSTRACT: Based on Propp's theory (1984) on the roles played by characters in folktales, in this work we consider the concepts and methodological approach of French Discourse Analysis (A.D.) to discuss representations of women in folktales. We analyze fragments of six tales from the oral tradition of the interior of Bahia, local versions of Cinderella, compiled in the late 1990s, compared to a written matrix of Perrault (1985). The tales of the Bahian Cinderellas retain traces of the discursive memory, as they revive, in interdiscursivity, the roles of tradition, historically and discursively reserved to women in society. The analysis reveals that although distant in time and in different conditions of production, the local versions of Cinderella retain the same functions of the perraultian matrix, revealing discursive formations that place women in conditions of submission and dependence on men, in search of redemption through marriage. In the constitution of these senses, the role of memory becomes relevant, perpetuating in tradition discourses that disregard the present achievements and real living conditions of women in society.

KEY WORDS: Folktales; Cinderella; Tradition; Memory; Discourse.

¹ Graduada em Letras. Mestre em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional. Doutoranda do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: deoleal@hotmail.com.

² Doutor em Letras. Professor titular da Universidade do Estado da Bahia. E-mail: adesantos@uneb.br.

1. REFLEXÕES INICIAIS: O LUGAR DA MEMÓRIA NOS CONTOS POPULARES

Embora não se possa negar a importância que tem a compilação (escrita) dos contos de fada para sua expansão por diversos continentes, é à tradição oral que se deve sua sobrevivência. Por isso é que analisar contos populares e discurso é necessariamente trabalhar com memória. Pesquisadores das mais diversas áreas das ciências têm estudado o conceito de memória e a maneira como ela funciona na produção de sentidos, na construção da história, no funcionamento da cultura, etc. Assim, o conceito vem se modificando. De acordo com a abordagem que é feita, esse conceito tem se adequado às funções, utilizações e à sua importância em diferentes estudos em diferentes épocas.

Na Grécia antiga a memória era compreendida como um dom sobrenatural, atribuída à deusa *Mnemosine*. Para os gregos, o registro era algo que contribuía para o enfraquecimento da memória, por isso desenvolveram técnicas para preservar a lembrança sem recorrer à escrita, o que conferia ao sujeito um papel social muito relevante. Para os romanos, a memória era indispensável para a arte retórica, que se destinava a convencer e emocionar por meio da linguagem. Com o cristianismo, na era medieval é dada importância à memória litúrgica que pauta o presente na rememoração dos acontecimentos e milagres do passado.

O advento da imprensa, a revolução industrial e todas as suas implicaturas vão exercer forte influência sobre a memória tanto individual como coletiva. Passa-se de uma sociedade de forte tradição oral para a tradição do registro escrito até se chegar à era do computador com a sua magistral memória eletrônica, capaz de armazenar imensas quantidades de informação.

Hoje, tanto as ciências sociais e a psicologia como as ciências físicas e biológicas tomam a memória como objeto de estudo. Dessa forma, a contribuição de estudos sobre a memória vem das mais diversas áreas. Trabalho de fundamental importância para a compreensão da memória foi feito por Maurice Halbwachs. Para ele, a memória que nos parece particular, remete a um grupo. Ele não descarta a memória individual, mas, segundo ele, o que rege o trabalho da lembrança é a experiência social presente de quem lembra. “Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos” (HALBWACHS, 1990, p. 26). O autor não deixa de reconhecer a memória individual, que, segundo ele,

(...) está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social atual,

e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem. (HALBWACHS, 1990, p. 14)

Dessa forma, esse autor considera que ao lembrar somos arrastados em múltiplas direções, e a lembrança é ponto de referência que permite ao sujeito se situar em meio à variação contínua dos quadros sociais e da experiência coletiva histórica. Assim, o autor distingue memória histórica, que supõe a reconstrução dos dados fornecidos pelo presente da vida social e projetada no passado reinventado; e a memória coletiva, aquela que recompõe magicamente o passado. Entre essas duas direções da memória, coletiva e individual, emergem as diversas formas de memória, que mudam conforme os objetivos que elas implicam, o que não deixa de ser a intencionalidade de quem lembra, implicando assim no aspecto ideológico.

A memória individual está impregnada de memórias que cercam o sujeito e se constituem na tessitura das “experiências” de diversos grupos, exercendo a importante função de contribuir para o sentimento de pertencimento a um grupo de passado comum. Ela garante o sentimento de identidade do indivíduo calcado numa memória compartilhada não só no campo histórico do real, mas, sobretudo, no campo simbólico. Esse aspecto em particular leva a se encontrar, neste trabalho, ponto de convergências entre as discussões de Halbwachs (1990) sobre memória e esquecimento e aquelas abordadas na Análise do Discurso de linha francesa (A.D.)

Neste trabalho temos como objetivo analisar contos populares da tradição oral do território do estado da Bahia, na perspectiva da A.D., para discutirmos as representações femininas que se apresentam sob a forma das “funções da narrativa”, conforme teorizadas por Propp (1984) e verificarmos em que medida os discursos sobre a mulher que são constituintes da matriz de Perrault (1985) se mantêm ou se transformam nas narrativas orais catalogadas nos fins dos anos 1990, no interior da Bahia.

Aqui são analisados fragmentos de 7 (sete) versões do conto Cinderela, sendo uma versão da tradição escrita (com base na matriz de Perrault registrada na França no século XVIII) e 6(seis) versões orais registradas em localidades do interior da Bahia, a saber: 1- *A história de uma caranguejinha* (v.o. Taperoá) - doravante o termo versão oral, usado para identificar os contos, será grafado v.o.; 2- A versão *Maria Borracheira* (v.o. Anagé); 3- versão *A Maria Borracheira* (v.o. Itapetinga);, 4- A versão *Maria Borracheira* (v.o. Amargosa) 5- A versão *Cinderela* (v.o. Entre Rios); 6- A versão *A Gata Borracheira* (v.o. Entre Rios).

Como há coincidência de títulos em algumas versões, ou ainda porque algumas versões orais conservam o mesmo título de versões impressas, optamos por criar, para este trabalho, uma classificação que permitisse diferenciar as narrativas com mesmo título. Assim, cada conto

será identificado com a abreviatura v.o. (versão oral) mais o nome da cidade onde foi registrada e/ou cidade natal da narradora. A versão escrita será identificada nas citações com a abreviatura v.P (versão Perrault).

Os contos em suas versões orais tomados para análise neste trabalho foram publicados no livro *Cinderela nos entrelaces da tradição*, de autoria de Edil Silva Costa (COSTA, 1998). Esses contos, por sua vez, foram catalogados pelo Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular da Universidade Federal Bahia (PEPLP), que desde 1984 vem recolhendo diversas manifestações da literatura oral no estado da Bahia; projeto do qual a autora do livro fez parte. Por restrição de espaço, neste trabalho apresentamos tão somente fragmentos dos contos, claros o suficiente para a compreensão da análise como um todo. Uma primeira versão deste texto foi apresentada como parte da dissertação de mestrado de um dos autores deste trabalho, constante das referências bibliográficas.

2. TRADIÇÃO E TRANSFORMAÇÃO

Teriam os contos folclóricos uma origem comum apesar dos diferentes temas e diferentes versões? Essa pergunta foi formulada por Propp em 1920 ao final da análise estrutural feita em cem narrativas contidas em sua coletânea. A análise de Propp levou à surpreendente conclusão de que todas as histórias tinham a mesma sequência de ações ou funções narrativas (MENDES, 2001, p. 23). Na pesquisa sobre as raízes históricas dos contos maravilhosos, seus estudos apontaram que supostamente os contos teriam sua origem nas práticas comunitárias dos povos primitivos.

Para muitos pesquisadores, segundo Mendes (2001, p. 22), os chamados contos maravilhosos que conhecemos “são remanescentes da tradição mitológica e os mitos se originam de rituais praticados nas tribos primitivas”. De qualquer modo fica claro, para Propp, que o conto popular da forma que conhecemos hoje é o resultado da profanação do mito, que deixa de ser sagrado, religioso, para se tornar profano e artístico.

A importância do mito para as comunidades primitivas era igual ou maior que o papel das religiões atuais, uma vez que o mito era um meio de explicar ou compreender a realidade. Conforme Eliade (2007, p. 8), estudos mais recentes deixam de considerar o termo “mito” apenas como ficção ou invenção, além de aceitá-lo tal como era compreendido pelas sociedades arcaicas como “história verdadeira” e reconhecer seu caráter sagrado e significativo. Hoje, o termo é usado pelos etnólogos e historiadores no sentido de “tradição sagrada”, revelação primordial, “modelo exemplar”. Ainda segundo Eliade (2007, p. 8) “compreender a função dos

mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender uma categoria dos nossos contemporâneos”. Aí se apresenta uma questão básica neste estudo: antes de querer situar exatamente como tudo começou, interessa discutir o que (e de que forma) persiste, sobrevive, mantém-se nas narrativas que se reinventam a cada lugar, a cada tempo.

Hobsbawm (1997, p.14) discutindo a invenção das tradições, fala de elementos antigos na invenção de novas tradições e diz que no passado de qualquer sociedade pode-se encontrar um repertório desses elementos; e que “sempre há uma linguagem elaborada constituída de práticas e comunicações simbólicas”. Assim as novas tradições podem ser incorporadas às velhas.

Em sua discussão sobre o caráter da mudança na modernidade, embora Hall (2003) diga que o que difere uma sociedade “tradicional” de uma “moderna” são as mudanças constantes, rápidas e permanentes desta, não se pode perder de vista que o que garante a sobrevivência de uma tradição é a capacidade de transformação, se assim não o fosse estaria condenada à extinção. Anthony Giddens (*apud* Hall, 2003), esclarece que:

A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes. [...] As práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente seu caráter. (GIDDENS, *apud* HALL, 2003, p.14-15).

O constante jogo de manutenção\transformação é fundamental para a existência das narrativas populares. A eternização dessas histórias se dá através de releituras, adaptações, reproduções. É o que Zumthor (1993, p.144-145) chama de “movência”, esse processo de recriação contínua do texto oral para adequar-se a cada novo universo cultural. É certo que os contos populares têm sua origem na literatura oral; mesmo já no século XIX, na tradição dos camponeses franceses ou russos, as histórias eram destinadas a pessoas que não sabiam ler, por isso, segundo Guimarães (2000), elas seguem uma exposição simples, mantendo a sequência lógica, sem pormenor que demore ou que não seja indispensável (é a audiência influenciando no fluxo da narrativa). Os contos populares mantêm uma ação dramática e prendem-se ao imaginário ou à memória coletiva. O estado performático do narrador utilizando inflexões de voz, modulações melódicas, gestos e expressões fisionômicas busca despertar o interesse e manter a atenção dos ouvintes, mas demonstra também como o “lugar”, as condições de produção interferem na reprodução das narrativas.

É preciso chamar atenção para o fato de que as narrativas aqui analisadas foram catalogadas junto aos narradores com o recurso da gravação em áudio pelo projeto PEPLP-UFBA, e que nessa transposição do oral para o escrito ocorrem perdas inevitáveis justamente da atuação performática de seus narradores, que por certo levariam a outras leituras. Entretanto, não se pode esquecer que não se deve falar de purismos quando se trata de contos populares. Mesmo que se reconheça sua inegável origem na oralidade, quando foram catalogados na França (caso específico de Cinderela) passaram por modificações determinadas não só pelo modo de registro (escrito), mas ao sabor dos interesses políticos/ideológicos da época. De forma que as versões que hoje se reproduzem no Brasil são largamente influenciadas pela tradição escrita. Conforme Guimarães (2000), as histórias que hoje fazem parte da tradição oral no Brasil não são aquelas consideradas mais regionais ou nascidas no país, mas aquelas de caráter universal, antigas, seculares e que se espalham por quase todos os países nos diversos continentes; na verdade, a popularidade de uma narrativa está diretamente ligada a sua universalidade. É assim que diferentes produções se enriquecem e se interpenetram, a partir de uma fonte inesgotável que é a memória popular, criando um movimento constante entre o já dito, o dito e o não dito que caracteriza o processo discursivo.

3. A TRADIÇÃO QUE SUSTENTA O NOVO

Um dos elementos que ligam as narrativas de hoje às primeiras versões que se tem registro é a estrutura narrativa, aspecto esse que já foi suficientemente estudada por vários autores, a exemplo de Propp (1984), que concluiu sobre a existência de “grandezas constantes e grandezas variáveis” que se revelam nas ações das personagens (funções). As funções nas narrativas são sempre as mesmas, mudando apenas os atributos de um conto para outro, embora Mendes (2001) chame a atenção para o fato de que não é possível reconhecer nos contos de Perrault as trinta e uma funções apontadas por Propp, devido a estrutura simplificada dos contos franceses. Assim, destacam-se nesta análise, de acordo com a proposta de Mendes (2001, p.111) e com base nas definições de Propp (1984), as nove principais funções: 1 - afastamento, 2 - proibição, 3 - transgressão, 4 - interrogatório, 5 - informação, 6 - ardil, 7 - cumplicidade, 8 - dano e 9 – mediação.

Seguindo a justificativa da autora, aqui estão ausentes as funções de 10 a 29 porque todas elas especificam a mediação encontrada nos contos russos e que sempre se dá por meio de uma luta, o que não ocorre nos contos de Perrault. As funções 30 e 31 também foram objeto de reflexão em nossa dissertação de mestrado, que, por restrição de espaço, serão analisadas

possivelmente em outro trabalho. Segundo Mendes (2001), o próprio autor russo, Propp, em suas pesquisas pós-estruturalistas, alerta que não se deve ver os contos apenas como uma sequência de ações. Portanto, a descrição e a análise das funções feitas neste trabalho servem para demonstrar a manutenção ou mudança de elementos que podem identificar a interferência cultural do contexto em que foram reproduzidos, e é com essa intenção que elas aqui aparecem.

I – A função Afastamento pode se dá com algum membro da família. Em quatro dos contos analisados o afastamento sempre ocorre com a morte da mãe, assim como ocorre na versão de Perrault:

Um triste dia, porém, sua querida mãe foi para o céu e a menina ficou sozinha com o pai. (v. P.)

Era uma vez uma moça que chamava-se Maria. Maria, a mãe morreu, ela ficou com o pai. (v.o. Maria Borracheira, Itapetinga).

O senhor era casado, tinha uma filha muito bonita! E essa menina, a mãe morreu e ela ficou sozinha. (v.o. Maria Borracheira, Amargosa).

É que em um país distante havia um rei, e a esposa dele morreu. Quando morreu, deixou uma filhinha. (v.o. Cinderela, Entre Rios).

A Gata Borracheira era um viúvo que tinha uma filha. Aí ele casou com outra mulher... (v.o. A Gata Borracheira, Entre Rios).

Na versão registrada em Anagé não há uma referência explícita à morte da mãe, mas o afastamento é dedutível a partir do enunciado “Ela não gostava de Maria Borracheira porque era enteada dela...”, o que demonstra que houve o afastamento da mãe, só não está explícito como se deu. Entretanto, é sabido que na tradição popular a mulher só considera enteada a filha do viúvo com o qual ela se casa.

Na História de uma Caranguejinha, a função de agressor é desempenhada pela própria mãe, como não há na narrativa nenhuma referência à figura paterna, o afastamento se caracteriza pela “ausência” de pai.

II – A proibição é sempre imposta ao herói; essa função encontrada na versão de Perrault se mantém em cinco versões orais:

Ela também gostaria de ter ido ao baile no palácio do rei. Mas como poderia fazê-lo com os pobres trapos que vestia. (v. P.).

- Eu não vou por causa que eu não tem roupa... (v.o. Maria Borracheira, Anagé).

- Oh, dona fulana, deixe eu ir pra festa!
 - Não pode não, só vai gente grã-fina. (v.o. Maria Borrallheira, Itapetinga).

- Maria, hoje vai ter uma festa tão bonita! No palácio que... Mas você não pode ir, né, Maria? (v.o. Maria Borrallheira, Amargosa).

É verdade, meu Deus! Tanto que eu queria ir no palácio, mas minha madrasta não deixa eu ir. (v.o. Cinderela, Entre Rios).

Depois, teve uma festa muito grande e todo mundo foi. E ela não foi pra festa... (v.o. A Gata Borrallheira, Entre Rios).

Na História de uma Caranguejinha, ocorre uma proibição: “Vai fazer a moqueca e não vai provar dessa moqueca”. Todavia, não se dá na impossibilidade de ir ao baile como ocorre nas outras narrativas, uma vez que nessa versão, há uma substituição do baile (a substituição é uma forma secundária).

III - A transgressão, conforme Propp (1984), forma um elemento *par* com a proibição, uma está relacionada à outra, e pode estar no campo do interdito, ou seja, através da transgressão pode-se deduzir uma proibição que não está explícita.

Na análise que empreendemos dos contos populares em discussão, cinco versões apresentam a transgressão de uma proibição evidenciada na narrativa, aquela mesma encontrada na versão de Perrault: a proibição de ir ao baile, que resulta na transgressão que sempre é possibilitada pela ação de um elemento mágico:

E agora – disse-lhe a fada – irá ao baile no palácio. Entrará no salão de recepções e dançará com o filho do rei. (v. P.).

- Olhe, bate a varinha no chão... – a veinha, a velhinha era Nossa Senhora – Bate a varinha no chão, pede o que você quiser, Maria, e vai na festa do rei... (v.o. Maria Borrallheira, Anagé).

- Varinha de condão,
 Condão que Deus me deu,
 Eu quero uma carruagem muito bonita, da cor-do-céu-com-todas-as-estrelas!
 O meu vestido também com todas as estrelas de brilhante, uma coroa bonita,
 um cavalo branco também com o arreio todo prateado pr’eu ir nessa festa.
 (v.o. Maria Borrallheira, Itapetinga).

- Tem nada não, minha filha (...) Esta varinha vai fazer você valer (...) Quando a festa tiver no meio da festa, você vai ser a última que vai entrar... (v.o. Maria Borrallheira, Amargosa).

(...) Vestiu ela bem bonita, ela foi lá pro palácio. Quando ela chegou no palácio, o príncipe tava lá... (v.o. Cinderela, Entre Rios).

- Minha varinha de condão,
Pelo condão que Deus me deu,
Quero que Deus me dê um vestido cor-do-campo-com-as-flores!
Aí apareceu, ela foi. Aí ela voltou. Teve um príncipe que se interessou muito
por ela. (v.o. A gata Borralheira, Entre Rios)

Na História de uma Caranguejinha, assim como não ocorreu a proibição de ir ao baile, uma vez que o elemento baile é substituído pela roseira, também não ocorre a transgressão e o “encontro” com o príncipe se dá através da superação de um desafio:

O rei convocou todo mundo da cidade pra ver quem conseguia colher aquele
cacho de rosas. Todo mundo foi, mas ninguém conseguia colher...

IV - O interrogatório ocorre sempre quando o antagonista procura obter uma
informação:

Seja bem-vinda a meu palácio. Quem é? De onde vem? (v. P.)

Aqui tem alguma pessoa, alguma moça que dê nesse pé de sapato? (v.o. Maria
Borralheira, Amargosa).

Perguntou como era o nome dela (...) Perguntou que horas ela ia para casa.
(v.o. Cinderela, Entre Rios).

Aqui o interrogatório não é feito pelo antagonista aparente, mas, vale ressaltar que Propp (1984) alerta para o fato de que a vontade dos personagens, suas intenções, não podem ser consideradas marcas essenciais para definir suas funções; e ainda, a definição de uma função não deve levar em consideração a identidade daquele a quem se atribui sua execução ou o modo pelo qual se realiza. A definição de uma função depende muito mais do seu significado para o herói ou para o desenvolvimento da ação. Nos casos específicos, aqui analisados, o significado se mantém já que o interrogatório, mesmo não sendo executado pelo antagonista, busca descobrir a identidade da protagonista. Nas versões registradas em Anagé e Itapetinga não ocorre explicitamente a função interrogatório.

V - Quanto à informação, Propp adverte que nem sempre essa função ocorre como uma resposta direta ao interrogatório que pode estar subtendido. Na versão da tradição escrita, é o “sapatinho” o elemento que possibilitará a informação sobre a identidade da moça com a qual o príncipe deseja se casar:

Finalmente encontrei-a – exclamou comovido – e para provar que é realmente
você, deixe-me ver o outro sapatinho. (Cinderela, v.P.).

Em outras três versões orais a situação se repete:

Aí Maria veio. Quando Maria meteu o pé no sapato, foi dar certinho. (v.o. Maria Borrallheira, Amargosa).

Chamou Cinderela, Cinderela veio. Quando Cinderela veio, que botou o pé, o sapato entrou de vez. Aí disse:
- Pronto, é a senhora! (v.o. Cinderela, Entre Rios).

De quem era aquele sapato? Se tivesse uma moça que aquele carçado desse no pé, ele casava com aquela moça
(...)
Aí, quando ela saiu, foi com um pé no chão e outro carçado. Aí casou com ele. (v.o. A Gata Borrallheira, Entre Rios).

Embora nas versões orais registradas em Anagé e Itapetinga não apareça o interrogatório direto, o príncipe sai à procura da identidade da moça desejada, e se mantém o sapatinho como o elemento que possibilita a informação:

Óia, eu perdi meu sapato e meu sapato só tem um. Quem é que tá me procurando aqui? (v.o. Maria Borrallheira, Anagé).

O rei já tava numa paixão...! Mandou a comitiva dele de casa em casa pra ver em quem o sapato servia. Em quem o sapato desse, era a moça.
(...)

Aí tentou. Mas quando foi botando o sapato, colou. (v.o. Maria Borrallheira, Itapetinga).

VI- A função ardil ocorre quando o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens. Na versão de Perrault, essa função ocorre em vários momentos, mas destaca-se, aqui, quando uma meia-irmã de Cinderela tenta enganar o príncipe dizendo ser ela a dona do “elegante sapatinho bordado a ouro”:

Apresentaram-se também as irmãs de Cinderela e a mais velha disse ter sido ela que perdera o sapatinho. (v.P.)

A mesma função se mantém nas seguintes versões orais:

Aí chegou, menina, quando chegou na casa da mãe de Maria Borrallheira, a Maria Pé-de-Lage foi colocar o sapato no pé...
- Esse sapato é meu! Eu perdi!
E colocava assim, com aquela ganância! ... (v.o. Maria Borrallheira, Anagé).

Quando chegou na casa do véio, a negona botou logo o pé de fora. O pé da nega era quarente (sic) e quatro bico chato, do pezão. Não entrou. (v.o. Maria Borralheira, Itapetinga).

Essa moça que dê esse sapato aqui, eu me caso com ela.

- Ah, não tem não. Só tem minha filha.

A filha pejejou, sacode, pejejou, pejejou, pra dar o sapato. Que dava que nada! (v.o. Maria Borralheira, Amargosa).

Quando chegou na casa de Maria Borralheira, bateu na porta. Quem apareceu logo foi as duas moças do narigão (...) Aí foram logo dizendo: “O sapato é meu! O sapato é meu! (v.o. Cinderela, Entre Rios).

Se tivesse uma moça que aquele carçado desse no pé, ele casava com aquela moça. Quando chegou nessa casa, a madrasta disse que não tinha ninguém ali, só tinha de filha as dela. (v.o. A Gata Borralheira, Entre Rios).

Na História de uma Caranguejinha a função arдил é realizada pela irmã Rosa sob a orientação da mãe:

Então, ela perguntou, desconfiou que não era Maria que tava lavando a roupa (...) Então, no dia seguinte, ela colocou Rosa para vigiar. Maria foi na frente com a trouxa de roupa e Rosa atrás. (v.o. Taperoá)

E outra ação que pode caracterizar a função arдил no mesmo conto e que o aproxima da versão de Perrault ocorre quando a mãe, tal qual a madrasta na versão escrita, tenta impedir que o príncipe encontre Maria:

- Ah, ela não pode vim não porque ela não tem roupa, fica em casa toda suja, não pode vim aqui. (v.o. Taperoá)

VII- A cumplicidade se dá quando a vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo. Na versão escrita, o que se encontra mais próximo da definição dada por Propp é quando a madrasta manda Cinderela buscar morangos na floresta:

No dia seguinte, a madrasta e as filhas, para desabafar sua raiva, ordenaram-lhe que fosse ao bosque colher morangos.

(...)

Cinderela penetrou no bosque, caminhando depois até o pé de um monte muito íngreme onde – no dizer da madrasta – os morangos cresciam. Cinderela sentia medo e esse medo transformou-se em terror quando ouviu latidos furiosos. (v.P.)

Nas versões orais não foi encontrada nenhuma ação que pudesse se caracterizar como a função Cumplicidade.

VIII - A função dano se dá quando o antagonista causa prejuízo a um dos membros da família. Propp chama atenção que no dano está “o nó da intriga”. É importante observar que ao tentar causar o dano, o antagonista acaba, sem querer, criando a possibilidade para a realização do herói. Propp alerta, ainda, que as formas de dano são extremamente variadas; na versão de Perrault ela se dá quando a madrasta tranca Cinderela no quarto:

A madrasta, porém, não ligando às palavras do príncipe, trancou Cinderela em seu quarto, prevenindo-a de que não desse um passo enquanto não estivessem de volta. Elas iam ao terceiro baile na corte. O rei desejava que seu filho naquela mesma noite, escolhesse esposa. (v.P.)

Já em algumas versões orais o dano se dá quando o antagonista manda eliminar o auxiliar mágico:

- Bom, Maria, eu já descobri que não é você que lava a roupa. Amanhã você vai trazer essa caranguejinha morta, tratada pra fazer uma moqueca pra nós comer (v.o. A História de uma Caranguejinha, Taperoá).

Aí o pai da Maria deu vontade de comer a vaca da Maria Pé-de-Lage (...)

- Eu não vou deixar matar minha vaquinha não! Eu não vou deixar matar minha vaca! De jeito nenhum! Mata a de Maria Borracheira.(v.o. Maria Borracheira, Itapetinga).

Marido, vamos comer a vaquinha de Maria?

(...)

Aí a vaquinha chamou ela e disse:

- Maria, vão me matar, mas você não deixa ninguém lavar o fato. (A Gata Borracheira, v.o. Entre Rios)

Na versão registrada em Amargosa, embora o porco não se constitua em auxiliar mágico, sua eliminação é um dano porque assim como em outras versões é o que vai possibilitar a realização da protagonista.

Olha, eu vou matar meu porco, mas quem vai lavar as tripa no riacho é você.

A Cinderela registrada em Entre Rios não apresenta nenhuma das várias formas relacionadas por Propp que se caracterizam como um Dano; entretanto a ação da madrasta de ir à loja comprar vestidos para as filhas, negando o mesmo direito à Maria, pode-se caracterizar em uma privação o que seria uma outra forma de dano:

Aí a mãe foi lá nas loja, comprou um monte de vestido pras duas filha dela (...) A mãe fazia todos os gosto (...) Quando aconteceu a festa, as duas filha da rainha foi e ficou Maria Borracheira.

IX - A mediação introduz o herói no conto. Propp identifica dois tipos de herói: o herói vítima e o herói buscador. Isso porque nos contos russos a mediação sempre se dá com uma luta ou um desafio a ser vencido. Como nos contos de Perrault não há essa luta, a chegada do herói se dá para reparar um dano ou uma carência. E será sempre um personagem masculino, marcando assim o papel social do homem: “protetor” das mulheres. Na Cinderela (v.P.) o encontro com o herói (o príncipe) se dá no baile:

À sua chegada (de Cinderela) todos se voltaram, maravilhados. A música e as danças pararam. O príncipe foi ao encontro de Cinderela e inclinou-se, dizendo:

- Seja bem-vinda ao meu palácio! Quem é? De onde vem? (v.P.)

Essa mesma forma de mediação ocorre em cinco versões orais:

Aí que chegou lá, foi chegando na carruagem assim junto ao terreiro do rei, aí o rei disse assim:

- Oi meu filho, ô a princesa ali. (Maria Borracheira, v.o. Anagé)

Maria apareceu na festa (...) ficou todo mundo apaixonado por Maria (...) quando ela foi pegando a carruagem... o sapato caiu. Aí o príncipe foi quem achou o sapato (Maria Borracheira, v.o. Amargosa).

Quando chegou no palácio aquela moça muito bonita, toda bem formosa, bem arrumada, aí o príncipe se encantou logo (Cinderela, v.o. Entre Rios).

Aí apareceu a carruagem com o vestido, ela entrou (...) quando chegou lá (na festa), o príncipe ficou:

- De onde é aquela moça? De onde é aquela moça? (A Gata Borracheira, v.o. Entre Rios).

Na versão de Itapetinga, a mesma situação do encontro se mantém, mas o herói não é o príncipe, e sim o rei

Quando ela vai dando a volta em roda da casa do rei, aí todo mundo:

- Rei, meu senhor, uma rainha está passeando de carruagem aqui na porta!

Na versão de Taperoá o herói é o príncipe, mas a mediação não se dá no baile, uma vez que nessa versão não ocorre esse elemento. O encontro da protagonista com o príncipe se dá com a superação de um obstáculo:

(...) o rei convocou todo mundo da cidade para vir ver quem conseguia colher aquele cacho de rosas. Todo mundo foi, mas ninguém conseguiu colher aquele cacho de rosas (...)

Nisso mandaram chamar Maria (...) quando o rei entregou a tesoura a ela, ela conseguiu colher o cacho de rosa (...) ela casou com o filho dele, o príncipe.

O obstáculo que ocorre nessa narrativa seria uma função identificada nos contos russos; entretanto, ao contrário do que ocorre nas narrativas estudadas por Propp, na História de uma Caranguejinha não é o herói quem tem que superar o obstáculo, mas a própria protagonista.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora o trabalho de Propp se volte para análise das funções e não das personagens, ele faz uma distribuição das funções de acordo com esfera de ação das personagens. Diante das numerosas funções que podem aparecer nos diversos contos, o autor faz um agrupamento segundo determinadas esferas de ação: a esfera de ação do antagonista, do doador, do auxiliar, da princesa e seu pai, do mandante, do herói e a esfera de ação do falso herói. O autor chama atenção para o fato de que uma só personagem pode ocupar várias esferas de ação, como se pode observar no conjunto das narrativas analisadas. Na análise não se encontrou nenhuma função que pudesse ser definida como do falso herói, do que se depreende que essas narrativas, embora mantenham uma estrutura, sofrem modificações em suas partes constitutivas. Esses contos mantêm uma estrutura do enredo - uma “princesa” sofre por ser maltratada por seu antagonista e só consegue superar as dificuldades com o auxílio de um elemento mágico levando-a à redenção final que se dá sempre a partir do encontro com o príncipe, resultando, invariavelmente, em casamento. Mas, elementos vão se perdendo ou se modificando à medida que vão sendo reproduzidos. É o que pode se observar nas narrativas orais aqui analisadas, quando, por exemplo, não se mantêm as duas filhas da madrasta das versões escritas nas versões orais; ou quando nas versões de A Gata Borracheira de Entre Rios e a Maria Borracheira de Amargosa ocorre a ausência do rei, ou a ausência do príncipe na versão de Itapetinga, com o rei executando a função de herói.

Os contos populares (nas versões escritas) sempre foram usados como instrumentos pedagógicos quando recolhidos na França em séculos passados e ainda hoje. Portanto, é necessário se pensar novas posturas no trabalho com esses textos, repensar questões e, sobretudo, há muito que se desconstruir pensamentos, idéias, enfim discursos que ainda colocam a mulher num “lugar” construído por um poder masculino que a inferioriza e muitas

vezes a mantém “escrava” de estereótipos, que foram também por ela internalizados com o objetivo de inferiorizá-la porque é esse o trabalho dos estereótipos.

A máxima que diz “quem conta um conto, aumenta um ponto” (ou diminui?) demonstra como as narrativas populares são campo fértil para a manutenção de discursos - já que estão ligadas a um contexto sócio-histórico e ideológico - ou transformação de outros, uma vez que estão fortemente relacionadas ao tempo e ao lugar onde são narradas.

Vale ressaltar que para a A.D. a base da interpretação é a constituição de sentido. Se dois diferentes analistas\leitores tomarem o mesmo objeto para análise podem extrair dele diferentes sentidos, sem que um invalide o outro. Fazer análise do discurso não é fazer juízo de valores. Ao analista interessa perceber o discurso que subjaz à superfície do texto, interessa perceber a atuação da memória coletiva que segue produzindo\reproduzindo discursos através da ação do “esquecimento”.

Por fim, resta dizer que o ato de narrar e ouvir histórias sempre provocou encantamento inestimável que marca a experiência humana em diversas épocas e culturas, e está ligado a uma das mais antigas formas de educação e entretenimento da humanidade. Narrar histórias é preciso, e preciso também é se perguntar: o que essas histórias contam?

REFERÊNCIAS

COSTA, Edil Silva. **Cinderela nos entrelaces da tradição**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia ,EGBA,1998.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Debates 52)

GUIMARÃES, Maria Flora. O Conto popular. In: BRANDÃO, Helena Nagamine (Coord.). **Gêneros do discurso na escola: mito, conto, cordel, discurso político, divulgação científica**. São Paulo: Cortez, 2000.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&Z, 2003.

HOBSBAWM, E.. RANGER, T. (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MENDES, Maria B. T. **Em Busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: UNESP, 2001.

PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**: Grandes obras da cultura universal. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. V. 8

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

SANTOS, Hildete Leal dos. **De conto em conto, de ponto em ponto tecendo a representação feminina**. 2007. 104f. Dissertação (Mestrado em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional)– Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2007.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira *et al.* Campinas: Hucitec, 1993.

O ITINERÁRIO ROUSSEAUNIANO NAS ILAÇÕES DE UMA LINGUAGEM MUSICADA: OU O PERCURSO DAS PAIXÕES NO ÂMBITO DA ESCRITA E DA FALA

Yvisson Gomes dos Santos¹

RESUMO: o presente artigo traz as referências de Jean-Jacques Rousseau sobre as origens da linguagem através das paixões. É pontuada, também, a importância filosófica e educacional do genebrino, bem como o papel relevante que o mesmo teve nos prenúncios do Iluminismo e do Contratualismo. Na educação temos os cuidados educativos, em o *Emílio* (2004), da formação do ser que é bom por natureza. Para a formação do bom selvagem, segundo Rousseau, o uso da linguagem escrita e falada é um mecanismo fundante na formação do sujeito. Para tal, o *Ensaio sobre a origem das línguas* (1962) vem esclarecer a importância dos sons primeiros: os queixumes, os choros ou o riso que formam as *paixões musicadas*, ou os sentimentos do sujeito. Concluindo que para ser humano, somos devedores da linguagem que nos transformam em seres sociais através da estética sonora e escrita da linguagem primeira.

PALAVRAS-CHAVES: Rousseau; Linguagem; Música; Escrita.

ABSTRACT: This article brings references to Jean-Jacques Rousseau on the origins of language through the passions. It is also marked the philosophical and educational importance of Geneva, and the role he played in the signs of Enlightenment and contractualism. In education, we have the educational care, Emilio (2004), the formation of the being that is good by nature. For the formation of noble savage, according to Rousseau, the use of written and spoken language is a mechanism of creation in the formation of the subject. For this, the Essay on the Origin of Languages (1962) clarifies the importance of primitive sounds: the wailing, crying or laughing that form the music passions, or the feelings of the subject. Concluding that a human being, we are debtors of language that transform us into social beings by the aesthetics of sound writing language and primitives.

KEYWORDS: Rousseau; Language; Music; Writing.

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo traz as referências de Jean-Jacques Rousseau sobre as origens da linguagem através das paixões. É pontuada, também, a importância filosófica e educacional do genebrino, bem como o papel relevante que o mesmo teve nos prenúncios do Iluminismo e do Contratualismo. Na educação temos os cuidados educativos, em o *Emílio* (2004), da formação do ser que é bom por natureza. Para a formação do bom selvagem, segundo Rousseau, o uso da linguagem escrita e falada é um mecanismo fundante na formação do sujeito. Para tal, o *Ensaio*

¹ Doutorando em Educação pelo PPGE/CEDU/UFAL. Membro do GP Filosofia e Educação/Ensino de Filosofia pela UFAL. Tendo como líder o Prof. Dr. Walter Matias Lima. E-mail: yvissongomes@hotmail.com.

sobre a origem das línguas (1962) vem esclarecer a importância dos sons primevos: os queixumes, os choros ou o riso que formam as *paixões musicadas*, ou os sentimentos do sujeito. Concluindo que para ser humano, somos devedores da linguagem que nos transformam em seres sociais através da estética sonora e escrita da linguagem primeva.

2. HISTORICIZAR A FILOSOFIA DE ROUSSEAU: ALGUNS APONTAMENTOS

A França do século XVIII, época do movimento Iluminista, foi marcada por um período histórico que assinalou a trajetória intelectual e política do genebrino Jean-Jacques Rousseau. Filho de um relojoeiro, órfão de mãe desde o parto, e com uma vida regrada por colégios austeros, não se podia imaginar que o garoto franzino de outrora fosse revolucionar sua época, bem como fortalecer as bases ideológicas da Revolução Francesa que tanto apoiava. (STRATHERN, 2004, p.34).

Desde seu primeiro contato com Diderot, no qual participou na formulação de alguns verbetes para a *Enciclopédia*, o agora senhor Rousseau se portou frente à sua realidade social como um defensor da educação, sendo ora ultrajado, ora ovacionado pelos pensadores que circulavam na capital francesa e arredores. Ele foi tido como aquele que fomentou uma nova concepção educativa e psicológica do que se convencionou chamar na atualidade de “proto-desenvolvimento infantil” em suas obras, ou seja, o pensador que, possivelmente, inaugurou uma das correntes psicológicas mais inquietantes da contemporaneidade, a saber, a psicologia do desenvolvimento (PALMER, 2005, p. 242).

Tem-se a principal obra do iluminista que pensava a “educação como natural”, que foi o *Emílio*, no qual “relata de forma romaneada a educação de um jovem, acompanhado de um preceptor e afastado da sociedade corruptora”, observando que “o projeto conforme a natureza, entretanto, não significa[va] retornar à vida selvagem ou primitiva, e sim buscar a verdadeira natureza, que corresponde a vocação humana” (ARANHA, 2006, p. 179).

Alguns comentadores (STRECK, 2004; GATOTTI, 2005) vão chamá-lo de pai da pedagogia, e que ele fez uma verdadeira revolução copernicana nesta área do conhecimento. Eles também irão pontuar que a forma de ensino do genebrino passava pela ordem de uma educação negativa, que consistia não ensinar a virtude nem a verdade propriamente ditas, mas proteger a criança do coração do vício e do espírito do erro, e isso se daria quando o infante se distanciava da sociedade e se voltava tal como um bom-selvagem feito para habitar cidades. É-nos importante salientar que a concepção rousseauiana do bom selvagem foi um tema central em outra obra, *Do contrato social* (1762/2006), onde localizava o homem como bom (no

sentido de não corrompido) antes do processo civilizatório, decorrendo a este processo a defraudação do *sauvage* (Selvagem, em francês: termo utilizado por Rousseau na lembrança do bom-selvagem, que era o homem de natureza boa, livre e sem maldades).

Rousseau, de acordo com Gambi:

[...] identifica as causas do mal na sociedade (pelo seu afastamento do estado de natureza intervindo com a divisão do trabalho e com a afirmação da propriedade particular), mas nela - e só nela - reconhece também a via do remédio, desde que reorganize segundo a ideia do ‘contrato’ (igualitária e comunitária, animada por uma única e coletiva vontade geral, que está na base do governo e das leis) e reative, também na sociedade doente, a possibilidade de construir um homem novo, natural, equilibrado [...] (1999, p. 343).

E, especificando, com maior precisão o conceito de educação, dentro dos pressupostos alavancados acima, continua-se com Gambi quando este alude que:

[...] Toda a aprendizagem, seja intelectual ou ética, de ocorrer em contato com as ‘coisas’, deve ser ‘indireta’. De fato, para Rousseau, o homem é educado pela ‘natureza’, pelas ‘coisas’ e pelos ‘homens’. Uma educação correta exige a valorização da natureza e das coisas e a eliminação da influência dos homens. Assim, às coisas é solicitado o papel de exercer uma coerção entre os instintos e a liberdade infantil, de criar limites à sua expressão e de elaborar sua regulamentação precisa (*Ibid.*, p. 351-352).

Coube à posteridade verificar e ratificar a especulação do genebrino, observando que o mesmo possuía uma concepção de mundo na qual somente pelo pacto social a sociedade fora constituída, ainda que a duras penas e a contragosto. Esse tipo de afirmação era contratualista, não se pode negar, mas que conseguiu “perfurar” os limites do *status quo* setecentista dando um enfoque radical (pelo viés político), e claro, um enfoque radical também pelo vértice da educação. Tal acepção serve-nos para olhar por outro través, que em contiguidade com as obras citadas acima, chama-nos atenção do papel da formação do pensamento, e agora, citando o *Emílio*, sobre a temática da linguagem, quando afirmava que as diferentes línguas “mudando os signos, modificam as ideias que representam. ‘*As cabeças formam-se sobre as linguagens*” (ROUSSEAU, 2004, p.145, grifo nosso).

Desta feita, resta-nos perguntar: como esse salto da educação à linguagem pôde-se dá na concepção rousseuniana? Qual obra versará sobre o tema da linguagem, precipuamente, que não somente seja a do *Emilio*, mas que abranja outros matizes conceituais?

Passaremos à obra que serve de base axial a este artigo, e de seus desdobramentos, qual seja: *Ensaio sobre a origem das línguas*.

3. A LINGUAGEM MUSICADA E SUAS REPRESENTAÇÕES EM UMA OBRA DE ROUSSEAU

Há diversas dúvidas quanto à gênese do *Ensaio*, desde o momento de sua feitura até ao interesse dado por pesquisadores de Rousseau sobre a referida obra. Em recente publicação da Revista Cult nº 172, na qual se comemora o tricentenário do nascimento do genebrino, Mauro Arco Jr nos diz que “até a década de 1960, [o *Ensaio*] havia sido praticamente ignorado pelos comentadores. Somente em meados do século 21, [...] houve interesse direto pelo *Ensaio*, de modo que passou a ser lido de forma não mais secundária ou à luz de outros textos tidos até então como mais célebres (2012, p.37).

Conjectura-se que tal obra deveria ser contemporânea ao *Discurso sobre a desigualdade e Do contrato social*. Na tese de doutoramento de Evaldo Becker é citado pelo mesmo um texto do pesquisador francês Laison que nos dá certa definição quanto à gênese do *Ensaio*, a saber:

O Ensaio sobre a origem das línguas encontra-se certamente em contradição com o Discurso sobre a desigualdade. Mas que provas possuem M. Espinas para localizar aquele cronologicamente depois deste, e bem próximo dele? Algumas citações feitas por Rousseau de uma obra de Duclos que apareceu em 1754. Que valor este argumento, se sabemos que o texto do Ensaio foi modificado por Rousseau uma ou duas vezes ao menos? As citações de Duclos podem ter entrado somente em uma dessas revisões. Eu tenho de minha parte, em função de indícios positivos, razão para crer que o *Ensaio sobre a origem das línguas* data de uma época na qual as visões sistemáticas de Rousseau ainda não haviam sido formuladas, e que, sob seu título primitivo (*Essai sur Le prince de La melodie*), ele respondia à obra de Rameau intitulada Demonstração do princípio da harmonia (1748-1750). Por sua matéria e teor, o Ensaio sai do mesmo tipo de corrente de pensamento que se acha no Ensaio de Condillac sobre a origem dos acontecimentos humanos (1746), e na Carta de Diderot sobre os surdos mudos (1750-1751). Eu localizaria então, de bom grado, a redação do ensaio, o mais tardar, em 1750, entre a redação e o sucesso do 1º Discurso (2008, p. 203).

Deve-se considerar que uma das “ocupações” do *Ensaio* era alinhar a linguagem a música, ou como queiram: a melodia musicada com a palavra; situando os termos “palavra” e “discurso” aos modos precisos e circunstanciados da fala primitiva, ou da linguagem original.

O que, *a priori*, fica-nos mais evidente é a frase inaugural de Rousseau no *Ensaio*, no qual a “palavra distingue os homens entre os animais” (1962, p. 259). Ele mais adiante diz que a palavra é a primeira instituição social, onde o lugar da mesma é recinto não fisiológico, mas produção de discurso enquanto meio de comunicação. Para o genebrino, as primeiras vozes vieram do choro, de gritos, de queixumes, e principalmente, essa é a tese que é levantada, das paixões através da sonoridade musicada dessas paixões/sentimentos.

Então temos um fator originário das palavras, que é para Rousseau as “necessidades morais, nas paixões. Todas as paixões aproximam os homens, que a necessidade de procurar viver força a separarem-se. Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes arrancaram as primeiras vozes” (*Ibid.*, p. 266). Então um choro de um bebê poderia ser uma forma exemplificada de representar o gérmen da linguagem/palavra. Dito isto, pode-se conferir que as palavras, inicialmente, nunca nos esquecendo que Rousseau estava falando dos primeiros homens (dos silvícolas), foram faladas de maneira inarticuladas, pois elas possuíam poucas tensões. As mesmas seriam fabricadas por sons imitativos, efeitos de onomatopéias, suprimindo o hiato das vogais.

O objetivo das palavras, muito próximas a formas instintivas do comportamento humano,

marca o momento no qual o sentimento emerge do mundo do instinto; ela [a palavra] ultrapassa as fronteiras da família no seio da qual somente a necessidade falava, expressa pelo gesto. A palavra aproxima os corações, ela favoriza o entendimento e a compreensão, ela abre novos horizontes, ela dá nascimento a civilização (VERRI, 2001, p.406).

Jean-Jacques tratou sobre a “escrita” em concomitância com a “língua”. Para ele, “um outro meio de comparar as línguas e julgar de sua antiguidade encontra-se na escrita, e na razão inversa da perfeição dessa arte” (ROUSSEAU, p. 273). Rousseau citava diferenciações entre as línguas, vindo a admitir que quanto mais grosseira fosse a escrita, mas antiga a língua. Na sua visão, quando se fala transmite-se sentimentos, e quando se escreve transmitem-se ideias. De acordo com os comentadores de Rousseau, Paul-Bastide e Lourival Machado, que introduziram o *Ensaio*, a escrita ficou reservada à função de registrar boa parte da evolução da língua,

sendo três as principais maneiras de escrever que se conhecem: a) representar, não os sons, mas os próprios objetos, seja diretamente (antigos mexicanos), seja alegoricamente (antigos egípcios); b) representar as partes por caracteres convencionais (chineses); c) representar as partes elementares das palavras, sejam vogais, sejam articuladas, para depois combiná-las em vocábulos (1978, p. 252).

A ideia era colocar em revelo os tipos de escritas que ocorriam com os mexicanos, egípcios e chineses. Cara uma com características próprias, diferenciadas em vocábulos que eram articulados de formas particulares. O objetivo de Rousseau era de demonstrar a polissemia linguística existente em diferentes povos, naquilo que dizia respeito à formação da língua nas mais antigas comunidades humanas.

A música, de certa forma, sempre se fez presente nos gostos de pesquisadores e filósofos setecentistas. Era de praxe, nesta época, e claro, na atualidade, reservar algumas anotações sobre esse tema. Pela visão de Charles Porset “o nascimento simultâneo da linguagem e da música ou a anterioridade desta última são temas muito correntes no século XVIII” (*apud.* ARCO JR, 2012, p.32).

Para Rousseau, a música tinha um papel fundamental na história da linguagem. Como fora enunciado em páginas anteriores, os sons emitidos pelo bom-selvagem, lembram-nos àqueles que expressam sentimentos: antes de qualquer palavra ter sido pronunciada, os lamentos, as queixas e toda a sorte de sons inarticulados formam a primeira tentativa de se dizer algo, de tentar uma comunicação, sendo que tal expediente passava invariavelmente pelas paixões.

Assim enuncia Jean-Jacques:

Com as primeiras vozes formaram-se as primeiras articulações ou os primeiros sons, segundo o gênero das paixões que dilatavam estes ou aquelas. A cólera arranca gritos ameaçadores, que a língua e o palato articulam, porém a voz da ternura, mas doce, é a glote que modifica, tornando-a um som [...] Assim, com as sílabas nascem a cadência e os sons: a paixão faz falarem todos os órgãos e dá à voz todo o seu brilho; desse modo, os versos, os cantos e a palavra têm origem comum (ROUSSEAU, 1978. p. 303).

Pode-se conjecturar também que o *Ensaio* tem um forte apelo à musicalidade e a sua origem nas primeiras sociedades, tratando-a como elemento indispensável à procedência das palavras e da linguagem, não nos esquecendo que esta:

pode ser concebida como o meio mais apropriado para satisfazer as necessidades ‘morais’, isto é, para a comunicação dos sentimentos e paixões dos homens. É, portanto, concebível que a linguagem seja inicialmente correlacionada com o sentimento e não com o raciocínio, com as paixões e não com as necessidades físicas (DASCAL, 1980, p. 63).

Existem duas definições propostas pelo genebrino, que é a melodia e a harmonia. A primeira é traduzida como a que se dará em sucessão de sons, tal como um arranjo de cores. A harmonia por sua vez perpassa pela audiência dos sons, sentimento que eles despertam e do sabor que se têm ao ouvi-los. Trata-se de proporções naturais, existindo segundo o autor a “harmonia do uníssono” (ROUSSEAU, 1978, p. 311).

Vê-se mais uma vez que Rousseau talhou sua concepção linguística pelas necessidades morais através das paixões. Os sons possuíam um “acento” que seriam nada mais que as inflexões da própria voz. Ou seja, as onomatopeias traduziam a comunicação do homem,

“acentuadas”, eliciando os hiatos das consoantes, subvertendo a lógica do significante e do significado de Saussure (antes da existência do linguista francês). Podemos concluir que,

com o Ensaio sobre a origem das línguas, Rousseau elabora [...] a partir de um centro de gravidade que se situa além do universo bidimensional da representação do classicismo. A posição herética de Rousseau frente ao edifício clássico da filosofia está na afirmação do paradigma musical das línguas que deixa emergir forças que fazem ruir a estrutura da representação (ARCO JR, 2012, p. 39).

A língua se desloca e se movimenta como que atraindo o homem à sociedade, tornando-o um ser social, contratual e civilizado. A tônica da língua e suas escansões interagem no nascimento da civilização, sendo uma marca axial dos seres de paixões através de “acentos” que futuramente terão como ilações as teorias da Linguística do século XX em diante.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se concluir que a trajetória do genebrino, detentor da filosofia iluminista e contratualista, foi de imprescindível articulação com a sociedade setecentista e as investigações intelectuais nascidas daquela época. O *Ensaio sobre a origem das línguas* tratou sobre a evolução da linguagem na trajetória humana. Esse percurso buscou fazer intersecção com a fala dos primeiros humanos, seus queixumes e reivindicações sonoras, nas quais foram chamadas de paixões. O entendimento das paixões reflete a acentuação vocal humana, posteriormente expressando sentimentos que se efetivaram nas necessidades morais dessas paixões.

Com uma tipologia específica de Rousseau sobre as línguas de sociedades antigas, desde as egípcias como as mexicanas, o *Ensaio* trouxe a visão/ação da musicalidade que os sons produzem na região do palato. A formidável surpresa da ótica rousseuniana recoloca as musicalidades como nascidas dos primeiros choros e pedidos vocálicos dos seres humanos.

Ter abraçado esta presente pesquisa, em forma de apontamentos, equivale-nos a dizer que, atualizando Rousseau e seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, teremos um estudo da linguagem com o verniz histórico da sua época. Ademais, pensar o filosofar sem um histórico de idas e vindas em suas representações conceituais seria perder de vista o primaz da própria filosofia. O genebrino traduziu sua época e nos colocou com as indagações afinadas sobre as paixões sonoras (sentimentos vocalizados) como inerentes ao discurso humano e que produz a moralidade. Considera-se esse *Ensaio* como a propedêutica a futuras investigações sobre a linguagem e seus desdobramentos.

REFERÊNCIAS

ARBOUSSE-BASTIDE; MACHADO, L. G. In: *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Lourdes Santos Machado. Rio de Janeiro- Porto Alegre- São Paulo: Globo, 1962.

ARCO JR, M. D. B. *A obra fundadora*. In. REVISTA CULT 172. São Paulo: Bregantini, 2012.

BECKER, E. *Política e Linguagem em Rousseau*. [Tese de Doutorado]: São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-25092008-165413/pt-br.php>> Acesso em 01 de outubro de 2017.

CAMBI, F. *História da Pedagogia*. São Paulo: Unesp, 1999.

DASCAL, M. *Linguagem e pensamento segundo Rousseau*. In: Manuscrito e Revista de Filosofia. Vol. III nº 2, 1980.

GANOTTI, M. *História das ideias pedagógicas*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2005.

LALANDE, A. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. 3 ed. Tradução de Fátima Sá Correia. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PALMER, J. A. *50 grandes educadores*. São Paulo: Contexto, 2005.

ROUSSEAU, J-J. *Emílio ou a Educação*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROUSSEAU, J-J. *Do Contrato Social*. Tradução de Ricardo Rodrigues da Gama. São Paulo: Russel, 2006.

_____. *Ensaio sobre A Origem das Línguas*. In: Obras J.J. Rousseau. Vol II. Trad. Lourdes Santos Machado. Rio de Janeiro – Porto Alegre – São Paulo: Globo, 1962.

STRATHERN, P. *Rousseau em 90 minutos*. Trad. Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

STRECK, D. R. *Rousseau & a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

VERRI, A. Politique et morale dans l'Essai sur l'Origine des langues de Rousseau. In: *Jean-Jacques Rousseau, Politique et Nation: Actes du II^o Colloque International de Montmorency*. Paris: Honoré Champion Editeur, 2001.

POESIA E TECNOLOGIA: UM CONVITE À LEITURA DA POÉTICA DO CIBORGUE, DE E. M. DE MELO E CASTRO

Priscila Vasques Castro Dantas¹

RESUMO: Este artigo pretende apresentar uma panorâmica da *Poética do Ciborgue*, de E. M. de Melo e Castro, obra a qual é, na verdade, uma antologia de textos que, trazendo consigo toda a bagagem desse expoente da Poesia Experimental Portuguesa, busca traçar uma trajetória da evolução das relações entre poesia e tecnologia. Na obra, Melo e Castro propõe uma discussão acerca das artes digitais e a construção de uma “poética” para estas e, para tal, ele apresenta diversas etapas da experimentação, desde os tempos antigos (e “analógicos”, por assim dizer), até a contemporaneidade e a sua quase simbiose com a máquina, discutindo a relação do fazer artístico humano com a tecnologia de maneira profunda. A apresentação panorâmica da obra intenta chamar atenção para a necessidade de se conhecer textos como os reunidos na *Poética do Ciborgue*, os quais são importantes peças de uma reflexão teórica e crítica acerca da relação das artes, em especial da poesia, com a tecnologia, cada vez mais presente no dia a dia contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Tecnologia; Arte Digital; Poesia Digital; Poesia Experimental; E. M. de Melo e Castro.

ABSTRACT: This paper will present an overview of the *Poética do Ciborgue*, from E. M. de Melo e Castro, that is actually an anthology of texts which brings all the baggage that exponent of Experimental Poetry, search a trajectory of evolution the relations between poetry and technology. In the work, Melo e Castro proposes a discussion about digital arts and the construction of a "Poetics" to these and to this end, he has several stages of experimentation, since ancient times (“analog”, considering this term), until the contemporaneity and its almost symbiotic relationship with the machine, discussing the relation of human artistic with technology from profound way. The presentation of the work try to call attention to the need to know how the texts gathered in the *Poética do Ciborgue*, which are important pieces a theoretical reflection and criticism about the relationship of the arts, in particular of poetry, with technology, increasingly this day by day contemporary.

KEY WORDS: Technology; Digital Art; Digital Poetry; Experimental Poetry; E. M. de Melo e Castro.

INTRODUÇÃO

Falar acerca da *Poética do Ciborgue*, de E. M. de Melo e Castro é, em certa medida, falar sobre a nova maneira do ser humano de se relacionar com o mundo. Essa nova maneira, que perpassa pela explosão tecnológica tão própria da contemporaneidade, tem modificado também

¹ Mestranda em Letras – Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP. E-mail: priscilavasques84@gmail.com

o modo como o ser humano se relaciona com a arte. Se tudo acontece em tempo real dentro do chamado “ciberespaço”, que, para Pierre Lévy (1999) é o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores, no campo das expressões artísticas não é diferente.

É no intuito de traçar um caminho para essa “arte digital”, a qual é produto desse novo modo de estar no mundo, que Melo e Castro propõe então, os 22 textos que reunidos, compõem a *Poética do Ciborgue*. Ressalta-se que alguns desses textos foram escritos há um certo tempo e outros estavam inéditos até a obra ser publicada, em 2014.

A seguir, traça-se um convite à leitura da obra, dando-se ênfase aos principais textos das duas partes que a compõem, no intuito de apresentar, mesmo que de maneira breve, essa significativa contribuição de Melo e Castro para a sistematização teórica da poesia digital.

1. SOBRE A ESTRUTURA DA POÉTICA DO CIBORGUE

Melo e Castro divide os 22 textos da *Poética do Ciborgue* em duas partes: “I – De uma certa arqueologia da invenção” e “II – De uma certa invenção: esta, agora”. Dentro da parte I, estão os textos “Humanizar o humano?”; “Três poemas visuais de Almada Negreiros”; “Serendipitia cibernética”; “Ken Cox, um cibernetista”; “Considerações ‘apócrifas’ sobre a máquina de trovar de Meneses/Mairena/Machado”; Poesia, transpoesia, repoesia: alguns tópicos atuais nas poesias brasileira e portuguesa” e “Entre o oral e o visual: uma rede intersemiótica”.

Na parte II, encontram-se os textos “Da Poesia Concreta à Poesia Digital”; “Infopoesia: uma poética do pixel”; “Videopoesia”; “Uma transpoética 3D”; “Uma transpoética fractal”; “Literatura hipertextual”; “Síntese genética e infopoesia”; “Questões de gênero ou Aristóteles no computador”; “Razões do experimental”; “Como se é contemporâneo”; “Os novos imateriais”; “As performances sinestésicas de Márcio-André: uma estética da complexidade”; “Sincronicidade e tecnopoesia”; “Comunicar com quem, o que e como?” e, por fim, “Mentes/artes/redes/nuvens: que fim?”.

A seguir, serão comentadas as duas partes da obra, observando-se, fundamentalmente, as grandes temáticas discutidas por Melo e Castro na construção desta.

1.1 “I – De uma certa arqueologia da invenção”

Melo e Castro abre a primeira parte com o texto “Humanizar o humano?”, publicado originalmente na Revista da Biblioteca Mário de Andrade - n. 56, em São Paulo, no ano de 1998. Esse texto lança luz sobre a necessidade de se enxergar a relação “humano/tecnológico” como benéfica aos novos caminhos que a humanidade tem trilhado.

O autor destaca que, embora muitas sejam as questões nas quais o avançar da tecnologia foi maléfico para a humanidade, como no caso do desenvolvimento das armas de destruição em massa e dos agrotóxicos, grandes foram também os avanços que as tecnologias trouxeram às chamadas artes tecnológicas e isso possibilitou, inclusive, o surgimento de novas linguagens visuais, as quais têm trazido à luz diferentes formas de leitura e de fruição estética, exigindo assim, uma nova abertura emocional e mental dos leitores/expectadores, que passam a interagir com a arte de maneira direta (MELO E CASTRO, 2014, p. 18-19).

Ele ressalta ainda que, a partir do desenvolvimento tecnológico, a arte ligada à experimentação alcançou dimensões nunca antes pensadas:

As chamadas artes tecnológicas [...] representam a maior e mais profunda potencialização das capacidades inventivas e criativas de que os homens dispõem desde a Renascença. [...] É assim que temos vindo a assistir ao aparecimento de novas formas de arte ou à sutil transformação das existentes e aceites, sob o impulso das novas tecnologias, originando novas linguagens sobretudo visuais: novos conceitos a que correspondem adequadas formulações, quer teóricas, quer críticas, e também diferentes formas de leitura e de fruição estética. [...] Um desses caminhos é a produção de objetos poéticos através do uso dos instrumentos informáticos, procurando criar signos complexos que de outro modo não seriam possíveis de alcançar. (MELO E CASTRO, 2014, p. 19).

Também já nesse texto inicial Melo e Castro enfatiza os caminhos percorridos pelo ser humano para se tornar o que ele chama de “ciborgue”. Ele destaca que “agora o ‘eu’ encontra-se potenciado pela sinergia com a máquina, o que vai marcar não só a dinâmica do processo criativo como as características poéticas das imagens assim obtidas. Essa sinergia é o princípio do que hoje se chama de ciborgue” (MELO E CASTRO, 2014, p. 21).

E finaliza evidenciando que, dentro dessa sinergia, tornaram-se possíveis significações poéticas diversas e o “poeta ciborgue” (MELO E CASTRO, 2014, p. 21), interagindo com o mundo nesse novo contexto, passou a estabelecer um novo tipo de relacionamento com seu leitor. “Ler será então a reconstrução de um transcódigo que cada infopoema consigo transporta, à espera de ser re-inventado por cada leitor” (MELO E CASTRO, 2014, p. 22).

Outro texto que merece destaque, nessa primeira parte da obra, é “Três poemas visuais de Almada Negreiros”, lido por Melo e Castro na apresentação da revista *Mealibra*, na casa de

Fernando Pessoa, em Lisboa no dia 06 de julho de 2006. Nesse texto, o autor faz um breve histórico dos poemas visuais, comentando desde os caligramas de Apollinaire (foi a partir da obra *Calligrammes*, de Apollinaire, publicada em 1918, que o termo “caligrama” ganhou relevo), até o que seria hoje a poesia visual, não sem antes passar pelo trabalho dos poetas barrocos, por Mallarmé, pelos dadaístas e cubistas e, claro, pela poesia concreta (MELO E CASTRO, p. 25-26).

Após esse breve histórico, ele passa a comentar três textos visuais de Almada Negreiros (os quais podem ser visualizados nas páginas 23 e 24 da *Poética do Ciborgue*), chamando-os de “textos figurativo-espaciais” e esclarecendo que devem ser considerados caligramas, como os de Apollinaire por serem datados da mesma época – os de Almada Negreiros são de 1920 (MELO E CASTRO, 2014, p. 25). Depois desse esclarecimento estrutural, Melo e Castro passa à leitura interpretativa dos poemas e conclui, em seguida, que a descoberta desses três poemas em muito contribui para o conhecimento da evolução poetográfica em língua portuguesa (MELO E CASTRO, 2014, p. 28).

É importante ressaltar que o trabalho de Melo e Castro na *Poética do Ciborgue* reside justamente no cuidado de registrar a evolução das relações entre poética e tecnologia, desde os primórdios da arte visual, ainda “analógica”, por assim dizer, até as infinitas possibilidades advindas da presença dos computadores como construtos dessa arte. Desse modo, o levantamento histórico que Melo e Castro faz do “caligrama” e o registro dos poemas visuais de Almada Negreiros como parte relevante da história da poesia visual em língua portuguesa configuram-se importantes peças desse registro evolutivo proposto na *Poética do Ciborgue*.

Ainda nessa primeira parte da obra, vale destacar o texto “Poesia, transpoesia, repoesia: alguns tópicos atuais nas poesias brasileira e portuguesa”, publicado originalmente na *Revista USP*, n. 36, em São Paulo, no ano de 1998. Nesse texto, Melo e Castro fala sobre as possibilidades múltiplas da poesia. Ele questiona onde se define o poema, no que ele não é, por exemplo, um ensaio e por que um ensaio não é um poema também e ainda por que um e outro não são apenas textos (MELO E CASTRO, 2014, p. 47). Desse modo, Melo e Castro vai traçando um conceito para o que vem a ser “poesia”, principalmente se considerada a perspectiva atual dela, de estar sempre se tocando, em algum ponto, com outras formas de escrita.

Ele nos diz que:

Entre as várias funções e/ou significados que durante os últimos cento e tantos anos (desde Charles Baudelaire e desde Antero de Quental) têm sido

atribuídos à poesia, considerá-la como um projeto que nunca se cumpre pode ser apontado como valor de uma síntese, ‘onde a luz e a obscuridade coincidem ou perdem o seu nome’, no dizer do poeta espanhol Àngel Crespo, para se transformarem num outro tipo de sabedoria que a si própria se questiona. Uma sabedoria que reinventa e renomeia tudo aquilo que produz ou em que toca: POESIA, TRANSPOESIA, REPOESIA. E, no entanto, a poesia, se produz alguma coisa, essa alguma coisa é em primeiro lugar a materialidade da escrita. Materialidade que é um modelo perceptivo através do qual se exercem as leituras pelas quais tudo que está escrito de um modo pode ser lido e entendido de um modo diferente... E, quando se diz, com tonalidades ontológicas, que a poesia é uma forma de conhecimento, ela não se limita ao conhecimento nela textualmente expresso, mas coloca em abismo todo o conhecimento experienciado pelo autor, tanto quanto o do próprio leitor, mesmo para além do consciente, interrogando-o, questionando, pondo em causa a sua mais obscura natureza. (MELO E CASTRO, 2014, p. 48-49).

Ele prossegue a reflexão afirmando que a poesia é o ponto onde se deslocam as identidades; é o espaço onde cabem as incômodas dúvidas da contemporaneidade, que ele relaciona: “quem somos nós, agora e aqui, neste espaço – tempo de transformação? Seremos espectros de um tempo já vivido, condenados à condição de ‘post’ ou, pelo contrário, anjos anunciadores dum espaço novo? Seremos apenas homens ameaçados e perplexos?” (MELO E CASTRO, 2014, p. 50)

Em seguida, ressalta que, nessa era da informática que se apresenta atualmente, caminha-se para o “zero da mensagem” (MELO E CASTRO, 2014, p. 50), pois as múltiplas possibilidades de comunicar acabam por revelar a impossibilidade de comunicar o que realmente importa, como os questionamentos autocríticos, tão necessários ao ser humano. E ressalta a importância do “nada” nesses tempos de tantas possibilidades comunicativas à mão: “é o *nada* da fala o que por todos os meios se comunica” (MELO E CASTRO, 2014, p. 50 – grifo do próprio autor). Cita, ainda, o poeta brasileiro Manuel de Barros, no seu *Livro sobre nada*, para seguir nessa reflexão:

O que não sei fazer desmancho em frases.

Eu fiz o nada aparecer.

(Represente que o homem é um poço escuro.

Aqui de cima não se vê nada.

Mas quando se chega ao fundo do poço já se pode ver o nada.)

Perder o nada é um empobrecimento.

(MELO E CASTRO, 2014, p. 50-51).

E fecha esse ponto da discussão destacando que esse “nada” é, na verdade, detentor de sentido ambíguo, uma vez que se pode estabelecer uma relação sinérgica entre esse vazio de sentido do “nada” e a sobrecarga de sentidos que, para Ezra Pound, citado por Melo e Castro aqui, seria o lugar poético da palavra. É a partir desse entendimento que, segundo Melo e Castro, se pode perceber que a palavra sempre se redescobre e se interroga nos seus próprios sentidos, os quais são absolutamente diversos. Partindo disso, então, o autor afirma que, na poesia do século XX, é possível estabelecer três momentos suficientemente bem caracterizados: o momento da “poesia do sentido”, o momento da “poesia da poesia” e o momento da “poesia da visão”, ou “poesia visual”, como é costumeiramente chamada (MELO E CASTRO, 2014, p. 51).

Da “poesia do sentido”, Melo e Castro destaca que suas grandes características são a ênfase colocada nos aspectos semânticos da palavra e a ênfase nas coordenadas ideológicas do verbo, consideradas anteriores às próprias palavras. Essa é uma poesia que, em termos ideológicos, servirá como veículo para transmitir ou suscitar ideias, segundo as intenções nem sempre reveladas do poeta. Como exemplo desse tipo de fazer poético, Melo e Castro cita a obra do poeta português José Gomes Ferreira (MELO E CASTRO, 2014, p. 51).

Sobre a “poesia da poesia”, Melo e Castro define que esta parte da noção de metadiscurso, trabalhando as palavras da perspectiva de que o sentido destas é exatamente o material de construção do poema. Nessa poesia, “os diversos sentidos e o próprio poema são agora coincidentes, simultâneos e indissolúveis” (MELO E CASTRO, 2014, p. 52). Como representantes dessa metapoesia, Melo e Castro destaca o poeta português António Ramos Rosa e o poeta brasileiro Haroldo de Campos, bem como ressalta que grande parte do que se produziu na Poesia Experimental Portuguesa dos anos de 1960 poderia ser relacionado como “poesia da poesia” (MELO E CASTRO, 2014, p. 52-53).

Acerca da “poesia da visão”, ou “poesia visual”, Melo e Castro destaca que ela surge como uma metamorfose do âmbito poético que se inaugura de forma radical: é redescoberta a visualidade da escrita como valor intrinsecamente criativo e se redescobre ainda que o sentido não é mais exclusivo do verbo, pois os sinais verbais são também construtores de sentido. Assim, “redescobrir o sentido de *ver* como um fato essencialmente visual (como o desejava Almada Negreiros) e não como um fato subjetivo ou sonâmbulo, é uma das conquistas da *poesia visual* contemporânea” (MELO E CASTRO, 2014, p. 53 – itálicos do próprio autor).

Melo e Castro destaca ainda que a “poesia visual” difere da tradição ocidental da poesia verbal e da ênfase conceitual no sentido e no sentimento. Ela se liga muito mais aos resíduos das escritas pictográficas e ideogramáticas oriundas de muitos séculos da cultura egípcia e as

tradições da cultura mediterrânea. A “poesia visual” é, para o autor, “o despertar dum processo diferente de escrever e ler” (MELO E CASTRO, 2014, p. 54)

Dessa forma, com a advento da “poesia visual”, claramente se estabelece uma nova tradição de escrita poética, a qual, se se observar com clareza a história da humanidade, vai demonstrar ter raízes muito antigas, vindo desde os pictogramas egípcios, passando pelas *carmina figurata* medievais e pela poesia barroca dos séculos XVII e XVIII. Aliás, como bem destaca Melo e Castro, é preciso dar especial ênfase à poesia barroca, pois esta se configura a antecessora cronológica da poesia visual do século XX e também a base do chamado neobarroco do final do mesmo século XX (MELO E CASTRO, 2014, p. 54-55).

Seguindo com o texto, Melo e Castro passar a tecer considerações acerca das poesias brasileira e portuguesa contemporâneas, relacionadas à “poesia visual”, destacando alguns autores, seus pontos de vista e suas atuações.

Dentre os brasileiros, ele ressalta alguns nomes e trabalhos – em especial a realização de uma antologia que se pretende uma “poesia de exportação”, nos moldes do que já propunha Oswald de Andrade – e destaca também o trabalho e a visão do poeta Carlos Ávila, o qual propõe como crucial para a nova poesia brasileira uma reciclagem ou ressemantização da linguagem, de forma a saber lidar com o novo ser/estar no mundo, hoje cercado de tecnologia e de visualidade (MELO E CASTRO, 2014, p. 56).

Sobre os portugueses, Melo e Castro destaca que, embora tenham mantido uma intertextualidade com a Poesia Concreta Brasileira, especialmente no início dos anos de 1960, eles se distanciaram dessa por questões tanto sociopolíticas como culturais e até de uso da língua mesmo, cada vez mais distinta em um país e em outro. Há ainda outro ponto a se destacar em se tratando das distinções entre portugueses e brasileiros: em Portugal, naquele período dos anos 60 da Poesia Experimental, havia a necessidade de desconstruir o discurso vigente, da ditadura salazarista, bem como havia uma preocupação em retomar a tradição visual do barroco português (MELO E CASTRO, 2014, p. 57).

Por fim, Melo e Castro ressalta, dentro ainda de sua fala sobre a “poesia visual”, a poesia que se produz com instrumentos informáticos, a “infopoesia”, já surgida recentemente, e que é capaz de equacionar as “ainda algo enigmáticas relações da interação homem-máquina” (MELO E CASTRO, 2014, p. 58-59). E ele fecha o texto chamando atenção para um fato crucial de toda essa discussão acerca da nova forma de se produzir e sentir poesia: ele diz que os infopoemas atingirão graus de complexidade inimagináveis, contudo, a mola disso será sempre “a busca inquieta das nossas projeções em nós próprios e no mundo” (MELO E CASTRO, 2014, p. 59)

Nessa primeira parte da obra, portanto, Melo e Castro traça um histórico (ou, como ele mesmo diz, uma “arqueologia”) da Poesia Digital, mostrando as origens e os percursos dela, até a chegada no que se conhece hoje como “poesia visual”.

A seguir, passa-se a comentar sobre a segunda parte da *Poética do Ciborgue*, a qual trata dos caminhos de agora para essa poesia.

1.2 “II – De uma certa invenção: esta, agora”

O primeiro texto da segunda parte da *Poética do Ciborgue* que será aqui destacado é “Infopoesia: uma poética do pixel”, originalmente publicado como prefácio do livro *Algoritmos – infopoemas*, datado de 1988 e realizado pela Musa Editora na cidade de São Paulo. Esse texto se apresenta dividido em 5 capítulos e um “Não Final” (MELO E CASTRO, 2014, p.80).

No Capítulo 1, Melo e Castro apresenta o pixel, definindo-o como “o menor elemento de uma imagem na tela do computador” (MELO E CASTRO, 2014, p. 74). Em seguida, ele destaca que o pixel é a unidade mínima da percepção visual proporcionada pelos meios informáticos e, por esse motivo, o pixel passa a ser também a unidade de construção da chamada infopoesia (MELO E CASTRO, 2014, p. 74).

Prosseguindo, destaca que a construção de imagens infopoéticas é uma transgressão do quadro convencional das escritas alfabéticas e também ideográficas, pois o pixel é o signo único, branco, desmaterial e a construção de imagens a partir dele produz sensações únicas, capazes de modificar a percepção tanto de quem as produz quanto de quem as recebe como destinatário-fruidor (MELO E CASTRO, 2014, p. 75).

No Capítulo 2, Melo e Castro trabalha em torno da seguinte questão: “Mas afinal onde fica o eu do poeta?” (MELO E CASTRO, 2014, p. 75). Em todo esse capítulo, ele vai discutir como a substituição do eu humano por uma máquina sempre foi uma preocupação entre os seres humanos.

Segundo o autor, a concepção clássica de “ciborgue” viria justamente daí: os ciborgues seriam as máquinas que, assumindo a aparência de humanas, tomariam o lugar de sujeito dos seres humanos na existência terrena; assumiriam a forma do “eu” humano. Melo e Castro, contudo, refuta – e, registre-se, muito bem – essa ideia de ser o humano efetivamente substituído pela máquina. Ele destaca que, fundamentalmente, os “ciborgues” são os próprios humanos, no momento em que, interagindo com a tecnologia, estabelecem com essa uma relação sinérgica.

O autor ressalta, então, respondendo ao próprio questionamento inicial, que “o eu do poeta fica onde sempre esteve, isto é, no próprio poeta, isto para aqueles que tem um eu... e que colocam esse eu em jogo no exercício da criação” (MELO E CASTRO, 2014, p. 75).

No Capítulo 3, Melo e Castro trata do triângulo constituído por operador + *software* + *hardware*, que acaba por diluir, de certa forma a noção de autor, uma vez que este caminha para ser um operador da infopoesia, a qual, por ser produzida a partir de pixels, vai estar sempre em constante transformação (MELO E CASTRO, 2014, p. 76).

Então o que cabe a esse autor-operador nesse processo, se, como foi afirmado por Melo e Castro no Capítulo 2, o eu do poeta está sempre nele próprio e é dele que flui a criação? Cabe, justamente por não deslocar o eu de si para a máquina, a função de conduzir a intencionalidade do processo e exercer, ao mesmo tempo, a crítica dos resultados visuais obtidos. Aí está uma marca clara da não retirada do eu do poeta de seu processo criativo. Ele sempre será, portanto, o condutor da arte por ele produzida (MELO E CASTRO, 2014, p. 76).

Fechando esse capítulo o autor destaca o seguinte:

O uso da tecnologia informática para a produção de infopoesia e o desenvolvimento de uma nova área de especulação estético-filosófica a que aqui chamo de poética do pixel, com ênfase no processo transformativo e por isso lúdico e não imediatamente enquadrável numa sociedade economicista, é justamente uma das formas de humanização dos recursos tecnológicos com vista à prevenção dos seus possíveis efeitos de desastre. (MELO E CASTRO, 2014, p. 77).

No Capítulo 4, Melo e Castro fala sobre a fixação das imagens virtuais em suportes como a fotografia, o vídeo, o CD-ROM e o próprio papel, destacando que todos esses suportes são apenas registros de um determinado momento da existência dessas imagens, uma vez que elas estão em constante transformação, sendo recebidas e percebidas de maneira diferente a cada vez que são vistas. Segundo o autor, o que mantém essa constante transformação das imagens virtuais é a nova geometria sob a qual elas se apresentam, em que a própria transformação é um componente estrutural, “considerando como formas variáveis a DOBRA, a ESPIRAL e a MOLA, dentro de um espaço bi ou tridimensional, já que no espaço bidimensional da tela do computador se podem fazer representações tridimensionais” (MELO E CASTRO, 2014, p. 78).

De acordo com essa percepção geométrica nova, segundo Deleuze, citado por Melo e Castro neste capítulo, “dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir”.

Por fim, Melo e Castro fala da relação entre a geometria fractal e a poética do pixel, que torna possível a criação das mais diversas, complexas e belas imagens (MELO E CASTRO, 2014, p. 78-79).

O último capítulo desse texto é o Capítulo 5, no qual Melo e Castro refuta a ideia de que só seria artista criador aquele que fosse capaz de desenvolver desde o *hardware* usado em sua produção artística. Essa forma de pensar é chamada pelo autor de passadista e reacionária, pois, se for considerado, num raciocínio análogo, que o alfabeto tão amplamente utilizado no fazer poético, é um tipo de *hardware*, todos os poetas que produziram tendo como base o código alfabético também não seriam artistas (MELO E CASTRO, 2014, p. 79). Diante desse exemplo, portanto, parece ficar claro que artística é, na verdade, a maneira como o autor-operador lida com o *hardware* (e também o *software*, que ele constantemente modifica em sua produção artística), ou seja, é isso que o torna o “eu” de sua arte, o artista em si.

No “Não final”, Melo e Castro fecha a reflexão proposta com o seguinte raciocínio:

A infopoesia, os infopoemas, ao atingirem graus de complexidade estrutural e perceptiva de outro modo impossíveis de alcançar, são, muito provavelmente, uma outra coisa que nada tem a ver com a poesia como ela é convencionalmente entendida. É que o nó da questão não está na poesia mas na poeticidade inventiva que agora se representa como uma virtualização da virtualização. (MELO E CASTRO, 2014, p. 80, itálicos do próprio autor).

O próximo texto a ser destacado nessa segunda parte da obra é “Literatura hipertextual”, o qual teve sua primeira versão apresentada como comunicação ao simpósio *Artech*, em Lisboa, no ano de 2004. Esse texto está dividido em três partes.

A primeira parte, intitulada “Da Letra ao Hipertexto”, discute como a noção de “letra” está impregnada na cultura ocidental, estando presente, inclusive, na palavra “literatura” (MELO E CASTRO, 2014, p. 110). Para uma compreensão do que seria esse aumento de complexidade que parte da letra para o texto, o autor propõe que se adote um esquema análogo à geometria euclidiana: “considerando que a letra tem a dimensão 0 (zero), que é equivalente ao ponto geométrico; a palavra tem a dimensão 1 (um); a frase tem a dimensão 2 (dois); o texto tem a dimensão 3 (três); e os tempos de escrita e de leitura têm diferentes tipos de dimensão 4 (quatro)” (MELO E CASTRO, 2014, p.110).

Levando em consideração esse esquema acima descrito, tudo que se produz numa dimensão acima de 4 estaria, portanto, na dimensão “hipertextual”, na qual o texto “continua a se complexificar talvez exponencialmente, quer ainda com recursos ligados à noção de página gutemberguiana, quer ultrapassando a página e dela se libertando através de novas prerrogativas

tecnológicas informáticas que essa página obviamente não tem” (MELO E CASTRO, 2014, p. 110).

Em seguida, o autor passa a falar sobre exemplos de hipertextualidade, destacando escritos diversos, a começar pelos de William Burroughs, que nos anos 50 do século XX desenvolveu uma técnica de corte de folhas impressas, jornais ou livros segundo linhas geometricamente definidas e reagrupadas para, assim, formar novos textos de elevada complexidade de leitura létrica-visual; a esses escritos de William Burroughs Melo e Castro chamou de “pré-hipertextuais” (MELO E CASTRO, 2014, p. 111-112).

Outros escritos que o autor destaca são o *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares (heterônimo de Fernando Pessoa) e *Pensar*, de Vergílio Ferreira, ambos de estrutura fragmentar, a qual acaba por permitir leituras múltiplas bem como diferentes sequências de leituras. Essas múltiplas possibilidades que se apresentam nessas obras são classificadas por Melo e Castro como prenúncios do que viriam a ser as atuais obras digitais, pois são livros que, a cada vez que são abertos, fazem-se, refazem-se, desfazem-se; intermináveis são, portanto, suas possibilidades de leitura (MELO E CASTRO, 2014, p. 112-113).

A segunda parte do texto, intitulada “Hiper – o que é hiper?”, trata da construção do conceito de “hipertexto”. Ele inicia essa discussão falando do conceito de Hiperbarroco que propôs em 1975, na sua obra *Dialética das vanguardas*. Aqui Melo e Castro esclarece que esse conceito, essa utilização do prefixo “hiper” na composição do termo (que, segundo o autor é, aliás, anterior ao termo Neobarroco, de Omar Calabrese, datado de 1987) trazia consigo, no momento da sua criação, a ideia de que Hiperbarroco era “a manifestação criativo-dinâmica de um mundo em transformação, em que os valores fixos vacilam e caem, as formas se multiplicam nas suas particularidades... e os materiais se valorizam como definidores do espaço e do tempo em relações probabilísticas abertas” (MELO E CASTRO, 2014, p. 114).

Revisitando o termo e o trazendo para os dias de hoje, Melo e Castro propõe que Hiperbarroco é, então, “uma superlativação dos fatores operacionais do texto barroco, transpondo-os agora para o novo contexto da produção textual computadorizada, com toda a sua plasticidade transformativa, de fragmentação e de inter-relacionamento pontual ou nodal (linkagem) (MELO E CASTRO, 2014, p.114).

Assim, ele acaba por estabelecer uma ligação entre Hipertexto e Hiperbarroco, permitindo que os conceitos da estética literária e visual barroca sejam transferidos para o que ele considera uma nova categoria literária, que é a da produção literária hipertextual, à qual ele tenta dar um lastro teórico (esforço esse, aliás, não apenas deste texto, mas da *Poética do Ciborgue* como um todo).

Sobre essa nova forma de produção textual ele destaca que é de extrema importância considerar que a figura sintática que nela se impõe é a parataxe, uma vez que as relações polissêmicas de “autores-textos” e “textos-leitores” são uma constante. Ora, mas não é a parataxe uma conhecida característica barroca? Logo, parece bastante possível essa ligação que o autor propõe entre o seu conceito de Hiperbarroco (tanto na sua forma original como na sua forma revisitada) e Hipertexto (MELO E CASTRO, 2014, p. 114-115).

A terceira parte do texto intitula-se “Depoimento talvez inoportuno sobre metáforas, cibercultura & etc” e se configura um acréscimo inédito feito pelo autor ao seu texto original.

Ele inicia essa parte discutindo sobre a forte presença da metáfora em todas as atividades humanas. Chega mesmo a afirmar que:

De fato já não podemos nomear objetos, nem coisas, sentimentos, ideias, ou observar acontecimentos, ver paisagens, ouvir ruídos, enfim, ter sensações etc., sem que a metáfora apareça. Sem que a componente metafórica seja iminente, tal como uma explosão há muito esperada, há muito adiada e temida. (MELO E CASTRO, 2014, p. 116).

E segue destacando a presença da metáfora em tudo: no que se deseja, no rigor objetivo que é naturalmente contraditório ao caos subjetivo, na própria existência, que ele classifica como “vidametáfora”. E, diante de toda essa carga metafórica, ele lança um questionamento: será possível estar preparado para o ato de escrever considerando tudo isso? E ele mesmo responde que tanto pode ser que sim como pode ser que não (MELO E CASTRO, 2014, p. 116-117).

Para Melo e Castro, tornar-se escritor foi um ato único e seus textos ou ele os aceita os simplesmente os destrói; as metáforas todas da existência que poderiam atingi-lo em seu fazer poético não conseguem tal êxito, pois, para ele, é tudo muito simples: não se retoca um texto. Ou se aceita ele como foi concebido, seja bom ou mau, ou, caso contrário, ele deve apenas desaparecer. É dessa forma que o autor lida, portanto, com toda a carga metafórico-existencial que permeia, no seu entender, a existência humana e, conseqüentemente, o fazer poético (MELO E CASTRO, 2014, p. 117).

Prosseguindo, o autor destaca que, como para ele escrever é um “ato único”, a forma como ele se relaciona com os meios utilizados para a escrita obedece a critérios do momento em que o texto surge para ele. Assim, há tempos em que ele produz no papel, com o lápis e a caneta, há tempos em que ele produz poesia videográfica e há tempos em que ele produz poesia digital. Para Melo e Castro, claramente todos os meios de produção textual nada mais são que construtos da sua arte; não passam de meios de fato e não guiam, portanto, o seu fazer poético.

Melo e Castro acredita também que o fazer poético poderia estar relacionado a uma genética da poesia, pois, para ele, não são todos os seres humanos que são capazes de produzi-la, assim como não são todos que são capazes de produzir música ou de serem exímios jogadores de futebol, por exemplo.

Seguindo no texto, o autor passa a falar sobre o processo poético dentro da poesia digital e destaca que esse é oriundo do casamento entre as opções conscientes do operador e a racionalidade operativa do sistema digital. O que esse processo poético digital exhibe como produto final é, portanto, “o resultado de operações matemáticas executadas com um dado algoritmo de um programa que modifica rigorosamente as posições de um conjunto de pixels coloridos que o monitor do computador vai sucessivamente executando e mostrando ao operador humano” (MELO E CASTRO, 2014, p. 122)

Por fim, o autor reafirma um ponto que ele destaca em toda a *Poética do Ciborgue*: todas as máquinas, todas as invenções que permeiam a humanidade nada mais são que invenções dela própria. A própria “realidade” é uma invenção humana para Melo e Castro. Ele diz que ela, a realidade, “não é mais que uma estupenda invenção virtual do nosso sistema sensorial e conceitual maravilhosamente coordenado e sincronizado – de modo a que os nossos sentidos se justificam uns aos outros dizendo-nos que a realidade é um fato verificável e coerente perante nós próprios” (MELO E CASTRO, 2014, p. 124).

Assim, mais uma vez fica clara a posição de Melo e Castro sobre estar sempre no próprio homem todo o fazer criativo que determina os rumos das coisas, principalmente da arte. E ele encerra o texto dizendo que toda a percepção de mundo do ser humano é uma grande metáfora. Sua fala final: “O eu é uma metáfora de quê? O texto, este que eu produzo, é necessariamente um hipertexto? Concluo: metáfora e hipertexto são os caminhos do AGORA” (MELO E CASTRO, 2014, p. 125).

Outro texto que merece destaque na segunda parte da *Poética do Ciborgue* é “Razões do Experimental”, inédito até a publicação da obra. Nesse texto, Melo e Castro discute a Experimentação, desde o surgimento, em meados do século XX, quase que simultâneo, em vários países, de modos experimentais de poesia, os quais vinham para questionar as teorias e conceitos poéticos estabelecidos até o novo modo de encarar o Experimental, que se configura hoje muito mais como um processo de transformação da prática da invenção poética. Para o autor, refletir sobre esse novo Experimental chega ser até mesmo refletir sobre se ainda cabe o termo “poesia” do modo como ele se canonizou.

Melo e Castro levanta essa questão em torno do termo “poesia” porque hoje se pode pensar em poesia de um modo bastante diverso do modo canônico, pois a atitude experimental

que a poesia atual vivencia é bastante transgressora dos conceitos clássicos. Por outro lado, essa adequação temporal do Experimental é, de certo modo, ilusória, uma vez que, embora se admita que a contemporaneidade é afeita à experimentação, não se pode negar que esta é multissecular. A diferença reside no fato de que hoje a experimentação encontra abrigo nas práticas artísticas e, no passado, em muitos momentos, ela foi negada, esquecida ou recusada por práticas culturais hoje também rejeitadas esteticamente ou ideologicamente (MELO E CASTRO, 2014, p. 147). Sem dúvida nenhuma é muito interessante pensar sobre esse processo de negação/aceitação da experimentação.

Melo e Castro segue falando que as tarefas paradoxais, difíceis e idealistas da humanidade cabem, no entender de muita gente, ao poeta. Uma dessas tarefas difíceis e idealistas que cabia ao poeta experimental da segunda metade do século XX era, sem dúvida, a de resistir, de se manter vivo num mundo cheio de cadáveres das carnificinas da primeira metade do referido século. “Trata-se portanto em primeiro lugar de remover escombros e ao mesmo tempo de criar um novo humanismo, para uma nova época” (MELO E CASTRO, 2014, p. 148).

Era preciso repensar a organização social, baseando-a agora nos recentes valores de liberdade e nos novos conhecimentos científicos que surgiam. Era preciso, nas palavras de Percy B. Shelley, poeta romântico inglês, contemporâneo de Goethe (o qual Melo e Castro cita na página 149 da *Poética do Ciborgue*), compreender que: “Uma das tarefas do artista é absorver o novo conhecimento das ciências, é assimilá-lo para as necessidades humanas, colorir-lo para as paixões humanas, transformá-lo no sangue e nos ossos da natureza humana”.

Segundo Melo e Castro, é dessa perspectiva transformadora que surge a Poesia Experimental Portuguesa, costumeiramente chamada de Po.Ex., no ano de 1964, em meio às profundas dificuldades impostas pelo regime salazarista. A Po.Ex. certamente cumpriu bem seu papel transformador e transgressor e, utilizando-se da experimentação, resistiu ao Salazarismo e propagou-se mesmo que, naquele período, o novo fosse sempre ridicularizado, perseguido e considerado perigoso.

E fechando magistralmente esse texto, Melo e Castro (que, registre-se, é um dos maiores expoentes do grupo Po.Ex) diz o seguinte sobre a Poesia Experimental Portuguesa:

O momento não era propício, mas a intervenção foi eficaz, conseguindo impor-se tanto nos meios cultos portugueses, como internacionalmente, não sem alguns reveses, polêmicas e processos nos tribunais políticos do regime ditatorial de Salazar. Mas como todos os ditadores, maiores ou menores, Salazar morreu e poucos anos depois o seu regime caiu, em 25 de abril de

1974. Quanto à Poesia Experimental, encontra-se de boa saúde. (MELO E CASTRO, 2014, p. 149).

O último texto da *Poética do Ciborgue* será também o texto a encerrar esse convite à leitura: “Mentes/artes/redes/nuvens: que fim?”, originalmente publicado em *O eixo e a roda* – Vol. 20, jul-dez/2001, na cidade de Belo Horizonte.

Inicialmente o texto apresenta uma reflexão sobre como todas as informações transmitidas, em todos os lugares, por meios eletrônicos desmaterializados, constituem-se uma nuvem plural, que não tem começo nem tem fim e que é acessível a todos os humanos devidamente equipados ciberneticamente – e aqui o autor destaca que é nesse momento de interação com essa nuvem, por meio da tecnologia, que os liberta dos espaços geográficos e temporais, que os humanos são “ciborgues” (MELO E CASTRO, 2014, p. 184).

Dando sequência às proposituras do texto, Melo e Castro estabelece subtítulos, dos quais o primeiro é “E a arte, as artes?”. Nesse trecho ele aborda que atualmente a arte conta com ingredientes sensoriais simultâneos e, em todas as suas manifestações, os suportes ficam rapidamente obsoletos (ele destaca isso como uma grande característica das artes tecnológicas) e os meios se somam ou mesmo se multiplicam. É desse modo, segundo o autor, que acabam por surgir o vídeo multimagem, as performances multimídias, os multissistemas e o *live cinema* (MELO E CASTRO, 2014, p. 185).

No próximo subtítulo, “Artes e máquinas não é o mesmo que artimanhas”, Melo e Castro pontua que os últimos dez anos do século XX parecem ter acelerado todas as coisas, como se houvesse um afã para se alcançar brevemente o século XXI, no intuito de, assim, encerrarem-se de vez todas as atrocidades do século XX. Mas aí o século XXI chegou e não trouxe grandes modificações e, desse modo, tornava-se necessário seguir avançando aceleradamente em direção a algum futuro (ou a alguma perspectiva de futuro) modificador. Melo e Castro diz que “somos então contemporâneos daquilo que rapidamente acontece e não temos tempo de chegar a conhecer... porque perdemos o tempo a tentar conhecer o que não tínhamos nem nunca tivemos: o Tempo!” Assim, “só sabemos que o agora é relativo. Cada vez que o consideramos como absoluto, ele altera-se e continua a ser agora” (MELO E CASTRO, 2014, p. 187).

Diante de toda essa nova forma de lidar com o tempo, com o espaço, com a forma como as coisas acontecem, é preciso, no entendimento de Melo e Castro, que o artista esteja preparado não apenas para operar as novas tecnologias, mas também para saber recuperar velhos conceitos tão necessários para a compreensão dessa espécie híbrida que o ser humano está se tornando, o “ciborgue”. Os velhos conceitos que o artista precisa resgatar para se integrar a essa nova

realidade são os de *poesis*, *tecné* e *agora*. Sem a compreensão disto será muito difícil compreender quem é o novo humano, o híbrido, o “ciborgue”.

E o autor passa, em seguida, ao próximo subtítulo de seu texto final: “O homem, mas que homem?”. Nesse trecho, Melo e Castro fala sobre a chamada “singularidade tecnológica”, que viria a ser a tomada total das máquinas que, munidas de inteligência artificial, suplantariam os humanos (há quem acredite, segundo o autor, que isso seria possível já no ano de 2045). Melo e Castro, contudo, refuta essa ideia de uma tomada geral das máquinas e, concluindo esse subtítulo, volta a afirmar sua crença num outro “ciborgue”, que, na sua visão, o humano está caminhando para ser: uma versão nova dele mesmo que, detentora do domínio da máquina, é capaz de interagir sinergicamente com esta (MELO E CASTRO, 2014, p. 190).

O subtítulo final do texto, que é também o fecho da obra, é “Tópicos para um não fim”. Aqui Melo e Castro tece considerações sobre a sua teoria do “ciborgue”, que já foi mencionada tantas vezes neste artigo, encaminhando o fechamento dessa sua ideia para uma reflexão sobre um possível fim da espécie humana hoje conhecida, a *Homo Sapiens Sapiens*, que se encerraria para que surgisse uma nova espécie, um *Homo?*, assim, grafado com interrogação, por conta mesmo da sua latente indefinição. E ele encerra dizendo que o futuro desse *Homo* indefinido está muito mais nas mãos dos artistas, verdadeiramente capazes de modificar o mundo, que dos políticos, economistas ou historiadores (MELO E CASTRO, 2014, p. 193).

CONCLUSÃO

Parece claro, em vários pontos da *Poética do Ciborgue*, que a vontade de Melo Castro de propor uma reflexão crítica sobre a arte digital advém do fato de, no entendimento do autor, as discussões acerca da problemática digital não terem dado ênfase às questões certas, uma vez que têm estado em grande evidência os “efeitos de desastre contidos em todas as tecnologias” (MELO E CASTRO, 2014, p. 09). Diante disso, para Melo e Castro, era necessário pensar na contribuição que o avançar tecnológico trouxe para os processos inventivos como um todo, em especial para as artes e, mais especificamente, para a poesia.

Falar em uma *Poética do Ciborgue* é, portanto, refletir acerca dessa nova e forte interação entre o artista e as novas ferramentas de produção de que ele dispõe, advindas da tecnologia. É, ainda, pensar sobre as formas como esse artista interage com o mundo e com seu expectador, que hoje se apresenta muito mais como um fruidor da arte, uma vez que a interação que se estabelece entre ambos se dá em tempo real e de maneira efetiva.

E, por fim, é pensar no próprio ser humano como esse “ciborgue”, esse híbrido que, detentor do domínio sobre os recursos tecnológicos, estabelece com estes uma relação sinérgica.

Refletir sobre tudo isso é a grande proposta dessa antologia, que, reunindo toda a vivência de Melo e Castro, traz luz a questões tão significativas à contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed 34, 1999. (Coleção TRANS)

MELO E CASTRO, E. M. de. **Poética do Ciborgue – antologia de textos sobre tecnopoiesis**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

AS IMAGENS POÉTICAS DA TERRA EM ALGUNS POEMAS DE VERA DUARTE EM AMANHÃ AMADRUGADA

Everton Vasconcelos Pinheiro¹
Rita Barbosa de Oliveira²

RESUMO: A proposta deste trabalho concentra-se na investigação das imagens poéticas geradas pelo vocábulo “terra” nos poemas “Setembro”, “Amigo”, “Criança”, “Desejos” e “Desejos-Liberdade”, em *Amanhã Amadrugada* (2008), de Vera Duarte. A pesquisa se apoia em: *O ser e o tempo da poesia* (1997), de Alfredo Bosi, para tratar a respeito da imagem poética; *Teogonia* (2007), de Hesíodo, para investigar sobre a titânide Terra; e *Maternidade e profissão* (1995), de Sylvia Baptista, para refletir sobre a representação de Gaia, a Grande Mãe, e sua capacidade exclusiva de maternidade. A análise tem por objetivo mostrar as possíveis representações da terra em associação à maternidade, terra como mãe, tal como Gaia, e nação como pátria.

PALAVRAS-CHAVE: Terra; Mãe; Poesia cabo-verdiana; Vera Duarte.

ABSTRACT: The purpose of this work focus on the investigation of the poetical images produced by the word “earth/land” in the poems “Setembro”, “Amigo”, “Criança”, “Desejos” e “Desejos-Liberdade”, from *Amanhã Amadrugada* (2008), by Vera Duarte. This research is based on: *O ser e o tempo da poesia* (1997), by Alfredo Bosi, to treat about the poetic image; *Teogonia* (2007), by Hesiod, to investigate about the Titan Earth; and *Maternidade e profissão* (1995), by Sylvia Baptista, to think about the representation of Gaia, the Big Mother, and her exclusive capacity, the maternity. The analysis aims to show the possible representations of the earth/land in association with maternity, earth as mother, such as Gaia, and nation as motherland.

KEYWORDS: Earth/Land; Mother; Capeverdian poetry; Vera Duarte.

INTRODUÇÃO

O seguinte artigo foi produzido para comunicação oral no evento realizado na Universidade Federal do Amazonas, pelo Departamento de Língua e Literatura Portuguesa em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Letras, chamado Efemérides Amazônicas de

¹ Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas. Bolsista CAPES.

² Doutora em Letras - Estudos Literários pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, adjunta no Departamento de Língua e Literatura Portuguesa e no Programa de Pós-Graduação em Letras, ambos da Universidade Federal do Amazonas. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa - GEPELIP.

Letras 2017. A proposta do evento é voltada para a expressão literária amazônica, no entanto, as comunicações foram abertas a temas livres.

A análise toma como ponto de partida a noção de imagem poética pela fala de Alfredo Bosi no livro *O ser e o tempo da poesia* (1997). O corpus constitui-se no livro *Amanhã amadrugada* (2008), de Vera Duarte, do qual foram selecionados cinco poemas para que neles fosse investigado o vocábulo “terra” e sua projeção nas interpretações, quais são os sentidos evocados e como isso se reflete na poesia cabo-verdiana.

Foram eleitas outras obras para suporte teórico. Uma delas é *Teogonia*, de Hesíodo, pela tradução de Jaa Torrano, para buscarmos a raiz da associação de sentido de terra com a maternidade. Ainda nesse sentido, recorreu-se à psicóloga Sylvia Mello Silva Baptista, com *Maternidade e profissão: oportunidades de desenvolvimento* (1995), para utilizar o seu postulado sobre a figura feminina, importante na manutenção da sociedade, devido à maternidade mítica atribuída por Gaia, a Grande Mãe Terra.

As leituras visam a compreender as imagens poéticas possíveis a partir da palavra terra, empregada nos cinco poemas de Vera Duarte selecionados para análise. A perspectiva inicial a ser tomada é a social, por ser essa vertente frequente à literatura cabo-verdiana. Contudo, de antemão, percebe-se nessas composições referências ao percurso histórico de libertação e independência de Cabo Verde, contados poeticamente do ponto de vista do eu-lírico de *Amanhã Amadrugada* (2008), de Vera Duarte.

A TERRA-MÃE MITOLÓGICA – GAIA

Dentre os incontáveis mitos de criação concebidos pelas culturas da humanidade através dos milênios, um dos mais recorrentes e lembrados no ocidente é o proveniente dos gregos. O mito de criação pelos antigos helênicos é registrado pela escrita na obra *Teogonia* (séc. VIII a.C.), de Hesíodo, poema com 1022 versos hexâmetros. Cabe citar a tradução feita por Jaa Torrano, dos versos 116 ao 122 e do 126 ao 138:

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
dos imortais que tem a cabeça do Olimpo nevado,
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e Eros: o mais belo entre os Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.
[...]

Terra primeiro pariu igual a si mesma

Céu constelado, para cercá-la toda ao redor
 e ser aos Deuses venturosos sede irresvalável sempre.
 Pariu altas montanhas, belos abrigos das Deusas
 ninfas que moram nas montanhas frondosas.
 E pariu a infecunda planície impetuosa de ondas
 o Mar, sem o desejoso amor. Depois pariu
 do coito com Céu: Oceano de fundos redemoinhos
 e Coios e Crios e Hipérion e Jápeto
 e Téia e Réia e Têmis e Memória
 e Febe de áurea coroa e Tétis amorosa.
 E após com ótimas armas Crono de curvo pensar,
 filho o mais terrível: detestou o florescente pai.
 (HESÍODO, 2007, p. 109).

A tradução aponta os nomes em português, no entanto, temos por Terra em grego Gaia (Γαία), bem como Céu por Urano (Ουρανός, transliterado: Ouranós). Tomamos, pois, a seguir ambas as versões: Gaia ou Terra e Urano ou Céu.

Compreende-se o início de tudo pelo Caos (Χάος), e dele vieram as deidades primárias, como Gaia e Eros. O Tártaro é concebido nas profundezas de Gaia, segundo aponta Torrano, explicando Hesiodo (HESÍODO, 2007, p. 45). Em seguida, no poema supracitado, de Gaia vem igualmente Urano. Antes da cópula desses, ela gera as montanhas e depois o Mar (Πόντος, transliterado: Póntos, o alto-mar). Após isso é que ocorre o primeiro coito entre Urano e Gaia, gerando o primogênito Oceano (Ωκεανός), seguido de vários outros notórios entes ou seres mitológicos, como Hipérion, Jápeto, Réia, Têmis, Memória (ou Mnemósine, a mãe das musas), Febe (a mãe de Leto, avó de Apolo e Ártemis), a primeira Tétis (não a mãe de Aquiles) e o terrível Cronos.

O poema segue por outras páginas, conforme a tradução de Torrano, citando os outros nascidos da união entre Céu e Terra. Gaia representa a unidade materna principal na formação cosmogônica e, posteriormente, a teogônica. Dela veio a maioria dos titãs e deuses ativos nas histórias míticas, pois os titãs maiores que vieram do Caos assimilaram-se à natureza não demonstrando mais ações, vontades, etc. Até mesmo Urano apaga-se em seus atos após o corte de sua genitália por Cronos, enquanto que Gaia continua agindo no nascimento, na criação de Zeus, até na insurgência de Tifeu (Τυφῶευς, transliterado: Thyphôeus). Desse modo, a Terra é a mãe das gerações titânicas e deíficas posteriores.

Sylvia Baptista, psicóloga, propõe um perfil da mulher e sua impressão social em seu livro *Maternidade e profissão: oportunidades de desenvolvimento* (1995), e, em um dos capítulos, utiliza a representatividade de Gaia como mulher e mãe. Baptista inicia falando sobre o planeta ter o nome Terra, e não água devido à predominância de oceanos, pela prerrogativa de sua maleabilidade, além, é claro, da dual maternidade: o homem veio do barro biblicamente;

e, mitologicamente, o mundo sólido veio de Gaia, a Terra-Mãe, “Grande Mãe” (BAPTISTA, 1995, p. 59).

A autora também aponta a visão opositiva dessa criação mitológica pois, no “arquetipo da Grande Mãe conteria tanto a mãe que nutre, quanto a que destrói” (BAPTISTA, 1995, p. 61). Melhor dizendo, por Gaia ter gerado os titãs, representando esses as forças brutas e revoltosas naturais, na terra surgem, desse modo, as forças selvagens e insubmissas na natureza. O homem, então, em sua história passa a intender por dominação a terra, os campos, a natureza, os animais, os outros homens e as mulheres. Gaia ,é então, suplantada pelos filhos, tal qual Cronos e depois Zeus o fazem.

A argumentação de Sylvia nos leva à reconexão com a figura feminina e sua importante função na sociedade. A rememoração da gênese mítica geral do mundo e do modo como os homens vêm da terra (ou Gaia), nos permite compreender o processo que levou a suplantação feminina na história. Segundo Sylvia, “toda a história da dominação da mulher está relacionada à dominação da Natureza, da necessidade de conquistá-la e explorá-la” (BAPTISTA, 1995, p. 62). O homem (o macho) tentou desesperadamente obter o poder, dominando a natureza (Gaia e seus filhos), assim, a mulher (a figura feminina) perdeu a posição venerável de geratriz da vida.

A TERRA NA POESIA CABO-VERDIANA

Qual a conexão da concepção de Gaia como figura feminina e materna com o contexto literário cabo-verdiano a ser estudado? Conforme veremos a seguir, postulado por Simone Caputo Gomes, a consciência da filiação à Gaia fez parte do processo de formação cultural dos cabo-verdianos. Aponta ainda que o pensamento sobre o retorno do homem e sua reconexão com a Grande Mãe (à natureza, Gaia, e ao feminino) repele as opressões históricas incutidas nas mentalidades na colonização. No caso de Cabo Verde, Gomes diz que o povo recusa a transpátria lusitana para aceitar a mátria insular (GOMES, 2008, p. 132). Essa ideia encontra abrigo para o sentimento anti-imperialista na filiação à figura maternal natural, a terra-mãe arquipélago.

Não seria, pois, incomum apontar a maternidade à terra no âmbito literário. No entanto, terra evoca também sentidos relacionados à vida - na bíblia lê-se “*do pó viestes*” – relacionados à agricultura, à fertilidade e alimentação, à manutenção da vida, bem como relacionados à própria morte no caso dos enterros, o qual se depreende do mote bíblico “ao pó retornarás”, ligado à localização geográfica, à delimitação natal, à nação, etc. Numa leitura ou interpretação

de poesia, o vocábulo terra pode evocar imagens diversas. No entanto, a tendência literária pode, por conseguinte, lançar mão de concepções preestabelecidas norteando claramente o sentido possível a ser tomado na interpretação, como o exemplo da dialética da existência humana bíblica: vem do barro (ou pó da terra) em vida e a ele retorna em morte.

Traça-se, então, a seguir, uma breve discussão a respeito das imagens e representações possíveis de “terra” no contexto da poesia cabo-verdiana. Tal estudo é necessário e bastante pertinente em toda a iniciação cultural e literária da nação insular de Cabo Verde. De suma importância é a base cultural de uma nação em relação à sua literatura, pois ela se reflete diretamente nos campos semânticos, no caso, pelo modo como é empregada na escrita, isto é, nas palavras, a unidade mínima literária de poemas e prosa.

A expressão poética cabo-verdiana possui traços particulares à sua formação cultural mestiçada, em que não predominou o branco, o europeu, e sim os elementos culturais nativos. Segundo Simone Caputo Gomes, no processo formador da cultura de Cabo Verde resistiram e permaneceram as manifestações populares, como “a fala cabo-verdiana (o crioulo), das vozes entoando as mornas, [...] dos repiques do batuque, do *funaná* dançado, dos poemas engajados”. (GOMES, 2008, p. 127). Assim, sua poesia tomou um rumo próprio, autônomo e singular, no entanto, é impreterivelmente universal mesmo que também esteja no contexto africano, por ser uma cultura mestiça. (GOMES, 2008, p. 128).

Na fase inicial do processo identitário da poesia de Cabo Verde, situado no eixo histórico pré-claridoso (de meados do séc. XVI até 1936), o mito hesperitano representou a origem insular de seu povo. Tal qual há o mito de Ulisses relacionado com a fundação de Lisboa, os cabo-verdianos assimilaram como seu mito originário as “Ilhas do velho Hespério – pai das Hespéridas – que abrigavam jardins repletos de pomos de ouro” (GOMES, 2008, p. 131). A partir dessa concepção, a atribuição materna às ilhas tornou-se um tópos na poesia, pois, “a geração pré-claridosa já propõe uma alternativa à pátria lusitana, voltando-se para a terra-mãe Cabo Verde” (GOMES, 2008, p. 132). A alternativa mencionada por Gomes limita e/ou rejeita a filiação portuguesa dos cabo-verdianos.

O tópos mencionado pelos pré-claridosos permite então a concepção de “fusão homem-terra, [...] do dilema entre a pátria lusitana e a mãe terra crioula (mátria)” (GOMES, 2008, p. 129). Simone mostra, em seu artigo, de onde provêm essas citações: dentre outros poetas, José Lopes (1872-1962) e Pedro Cardoso são os principais precursores (1883-1942) das reivindicações ao mito hesperitano como noção de pátria, de origem, de onde surgiram as atribuições imagéticas iniciais das ilhas como mãe, terra-mãe. (GOMES, 2008, p. 129).

Desta projeção dual de opções de filiação ou pátria, segundo Simone, provém a inserção de conteúdos diversos na cultura insular cabo-verdiana, diferenciando-a e afastando-a da portuguesa ainda mais (GOMES, 2008, p. 129). O tópos da terra-mãe, a nação mátria, tornou-se então um éthos na expressão poética de Cabo Verde, nas construções imagéticas. Portanto, o tema da filiação pela natureza insular, “ilhas nossas mães” (GOMES, 2008, p. 130), terra-mãe, passa a formar um conjunto de valores que permeiam as composições de imagens na poesia cabo-verdiana.

E o que seria então essa construção ou essa composição de imagem nos estudos de poesia? A imagem poética é um modo de expressão, por meio da palavra, restrito, particular ou universal, que substitui o significado de um vocábulo, um fato, uma situação, e atribui uma nova representação, outro sentido metafórico ou alegórico associável ao anterior por evocação mental. Para Alfredo Bosi, “toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. O enlevo ou o mal-estar suscitado pelo outro [significado primário] que impõe sua presença, deixa a possibilidade, sempre reaberta, da evocação [novo sentido]” (BOSI, 1997, p. 14, colchetes meus). A imagem poética permite, então, o novo sentido ou a nova representação pela interpretação análoga ao significado primário da palavra, situação ou fato.

Desse modo, a representação que provém do vocábulo “transcende o seu corpo [a palavra, e] acaba criando um novo corpo: a imagem interna” (BOSI, 1997, p. 14, colchetes meus). Bosi afirma ainda que “a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva [...] nunca é um elemento: tem um passado que a constituiu e um presente que a mantém viva e que permite sua recorrência” (BOSI, 1997, p. 15). A perspectiva dada pelo teórico estende a construção imagética como mutável ou recuperável em tempos diferentes da leitura e composição poética.

Em vista disso, no contexto poético cabo-verdiano, nos eixos histórico-literários claridoso (de 1936 até 1966) e pós-claridoso (a partir de 1966 até hoje), torna-se possível a recorrência das representações imagéticas de mátria, de terra-mãe, pelo vocábulo “terra”, recuperadas do discurso e tendência pré-claridosos. A partir desta discussão, podemos seguir para as análises nos poemas de Vera com o fim de abstrairmos as imagens geradas pelo vocábulo terra em sua construção poética no livro *Amanhã amadrugada* (2008).

A TERRA EM AMANHÃ AMADRUGADA

Amanhã amadrugada é o primeiro livro de Vera Duarte, publicado em 1993. As análises se debruçam sobre os poemas “Setembro”, “Amigo”, “Criança”, “Desejos” e “Desejos-

Liberdade”. Tomando a fala da professora Érica Antunes Pereira, em seu artigo *Vera Duarte: a mulher cabo-verdiana é uma personagem interessante*, publicado em 2010, trata-se de “uma obra que prima pela inovação, inserindo, no panorama literário cabo-verdiano, uma ruptura aos gêneros literários” pois é composto de poemas em verso e em prosa. (PEREIRA, 2010, p. 106).

A linguagem de Vera nesse livro é de cunho emocional e social. Mesclam-se problemas sociais, desde a fome até a AIDS, as paixões das mulheres, do povo, a sensualidade crioula, valorização da cultura e da língua crioula, e a relação de amor com Cabo Verde, Terra-Mãe. Vera Duarte consegue transmitir a força da Paixão como potência para o agir do povo rico e belo em cultura nativa. Pereira cita, no artigo mencionado, uma fala de Vera em que a poetisa justifica sua poesia como ferramenta, como arma, “o processo de escrita ‘também é uma forma de a mulher lutar’ e, portanto, de (a) firmar-se [...] na sociedade”. (PEREIRA, 2010, p. 109).

Uma das marcas da obra é a voz poética acompanhada de figuras referentes à natureza. O recurso que gera essa impressão é o emprego análogo da vida humana com a da natureza, não somente às plantas ou aos animais, mas também aos elementos terra, água, sol, mar. Observa-se que, na obra de Vera Duarte, se trata de posicionamento político. A escritora preocupa-se com questões relacionadas aos direitos humanos, à mulher e à cultura local. Ela própria afirma que seu lirismo representa “uma escrita de emoções”, considerada como “um amor altruísta, solidário e ecumênico”. (DUARTE, 2008, p. 6).

A partir dessas informações, siga-se, pois, a seção das análises dos poemas acima mencionados, do livro *Amanhã amadrugada* (2008), em que são destacadas as imagens poéticas provenientes do vocábulo terra.

“Setembro”

O poema “Setembro” abre a primeira seção de poemas em verso, “Caderno III”, e traz uma rememoração dos tempos de luta por independência. Os versos iniciais, “Carregamos às nossas costas/ o saco pesado da revolta” (DUARTE, 2008, p. 87), abrem a primeira estrofe anunciando, pela imagem do jugo por eles sofrido, o clima das revoltas nos anos iniciais da década de 1970. “Mil revoltas explodiram em nós/ calados ao som de tiros e sangue” (DUARTE, 2008, p. 87), versos iniciais da terceira estrofe remontam ao ápice da revolução, em que adiante o verso seguinte vem isolado: “Mas um dia a dor acabou-se” (DUARTE, 2008, p. 87).

Qual seria essa dor que se acabou? A última estrofe nos dá a resposta. “Num setembro de chuvas abundantes/ a água varreu o lamaçal/ limpou os corpos caídos/ levou os dejectos e tudo/ e apenas deixou/ - redimidos - / os homens, a terra/ e o futuro” (DUARTE, 2008, p. 87). O título do poema nos leva a refletir sobre a primeira conquista do PAIGC (Partido Africano

para a Independência da Guiné e Cabo Verde), pois em 10 de setembro de 1973 é concedida a independência à Guiné Bissau. A de Cabo Verde seria somente em 5 de julho de 1975.

Embora Cabo Verde não tenha sido ainda nesse ano se tornado independente, essa conquista representou um êxito significativo. Desde 1967 o PAIGC, fruto da união de Guiné e Cabo Verde, atacavam as forças do exército português. O sinal de rendição que restituiu a liberdade à Guiné em 1973 fortaleceu as esperanças dos cabo-verdianos. Ora, além dessa referência histórica, setembro é um dos meses de chuva no país que enfrenta um estio que demora entre sete e nove meses. A chuva abundante citada no verso representa festa, alegria, esperança, pois é quando a agricultura e as plantações retomam a vida.

A imagem da chuva no poema traz, portanto, imagens referentes à purificação e renovação de vida ao povo. As revoltas doloridas e pesadas têm sua trégua, seu oásis, figurados na chuva. Nos versos finais, há a gradação na imagem de que a chuva redime “os homens, a terra e o futuro”. (DUARTE, 2008, p. 87). Os homens (filhos) buscavam para a terra (a mãe, o abrigo, a casa) o futuro (a independência). Ainda a redenção é posta como imagem gerada pela chuva. O derramamento de sangue mesmo em busca da independência não é motivo de honra nem desperta orgulho.

A sensibilidade poética nos situa na posição do oprimido ansiando pela liberdade, contudo, necessitando da purificação e redenção. Temos então, em “Setembro”, a terra como mãe e como lar, que depende de seus filhos homens para lutarem pela libertação. Essa imagem é acompanhada de outra, da imagem da chuva como purificadora, renovadora e redentora dos homens, da terra, anunciadora de um futuro no qual não mais precisem lutar pela liberdade.

“Amigo”

A atmosfera do poema seguinte, “Amigo” (DUARTE, 2008, p. 88), permite conectá-lo ao anterior, “Setembro”. O tom de “Amigo” remete ao pós-batalha, pós-independência da Guiné Bissau, aos momentos de reunião para a próxima e derradeira luta dos cabo-verdianos: a independência de Cabo Verde.

É um poema convidativo, em que o eu-lírico chama: “Vem amigo/ encher de presença o vazio da noite/ trazer lembranças de um tempo de luta/ de homens/ irmãos/ guerrilheiros” (DUARTE, 2008, p. 88). Esse vazio da noite ambienta o silêncio, a tristeza que necessita ser preenchida pela lembrança de vitórias, na reunião em que se planeja o próximo passo, a próxima luta. Não é fácil sair em batalhas, esse peso é sentido pela expressão do eu-lírico: “de homens irmãos/ limpando o sangue/ ouro brilhante/ de amor simples/ das terras amizade/ de África cativa/ num mundo cheio de vazio” (DUARTE, 2008, p. 88).

Nesses versos, as imagens se aclaram. Os irmãos são todos filhos de uma mesma África, em união, que, mesmo tendo que lutar, preserva a noção de que a vida, o sangue, é precioso, é ouro brilhante. O sangue limpado seria das armas? Seria do chão? Seria das mãos? Os versos não dão pistas mais exatas. Podemos inferir que de tudo isso, mostrando fragmentos de cenas logo após uma batalha. Talvez para se afastar dessa imagem, o eu lírico memora as amizades entre as terras, ligadas por um amor simples. As terras, nesse caso, representam as nações que precisam manter os laços, pois, juntos os homens são todos irmãos. Por derivação, são todos filhos da mesma nação, filhos da África. Logo, a imagem da terra toma a proporção maior da Mãe-África.

Na última estrofe, o chamamento “Vem amigo” se repete. O eu-lírico estará esperando, “preparando as armas/ para que a batalha seja breve/ e rompa/ no céu claro da nossa terra/ a mais bela madrugada” (DUARTE, 2008, p. 88), finaliza. A batalha é necessária, mas se possível, que seja rápida. A luta pela independência permanece, e seguindo pelos versos finais, a madrugada como hora inicial do novo dia nascendo traz a imagem da novidade, da boa nova, povoando o céu, em contraste com a dor, clareando a terra. Em “Amigo”, portanto, o vocábulo terra, na estrofe final gera imagem do lar dos cabo-verdianos, expressando o nacionalismo e a esperança da libertação política.

“Criança”

No poema “Criança”, a recém-nascida nação independente é cantada. Retomando imagens anteriores os versos nos guiam à compreensão da conquista da liberdade. Repetindo o canto, os versos seguem complementando de que se tratam esses cânticos. “Canto a luz de uma noite/ em fogo de mártires incendiada/ canto a luta vitoriosa/ num setembro nascida/ canto a flor que sangra/ das entranhas sedentas da Terra/ canto a madrugada nos lábios roxos da batalha” (DUARTE, 2008, p. 89).

A luz da noite mencionada no primeiro verso provém de uma fogueira. Os mártires incendiados são os homens que morreram em nome da liberdade, o líder do PAIGC, Amílcar Cabral, foi um dos que morreram, foi assassinado em janeiro de 1973. Todavia, como o poema coloca, os mártires figuram sacrifícios pelo bem maior, como cordeiros no altar em chamas. Na sequência do poema, temos o cântico da vitória, do êxito da guerra. Vem então a imagem da maternidade, do nascimento desta criança, o sangue da flor representa o parto da criança, filha da Terra, note-se a grafia com maiúscula no verso. A sensibilidade do eu-lírico novamente se mostra na figuração feminina do parto. A madrugada sendo renovação, como vimos anteriormente, vem sob o prego do cansaço e fadiga da batalha.

A criança agora, neste novo dia que nasce, na madrugada, recebe do eu-lírico o canto. “E canto-te a ti criança/ filha do povo/ nascida nas ilhas/ num tempo novo/ de homens redimidos”. A madrugada, tal como a chuva em *Setembro*, não somente renovou o povo, mas o purificou e o redimiu. O eu-lírico canta a criança para a criança, a liberdade à nação livre, à filha do povo nas ilhas, finalizando com “criança esperança/ [...] num mundo em construção” (DUARTE, 2008, p. 89). A Terra que nutre as raízes e faz brotar a flor deu à luz a criança, a nação livre. Terra como mãe em um mundo onde ainda há muito a melhorar.

“Desejos”

O poema “Desejos” muda o tema da linha temporal dos três poemas anteriormente discutidos. O eu-lírico é descendente da flor que gerou a nação-criança-livre. “Queria ser um poema lindo/ cheirando a terra/ com sabor a cana// Queria ver morrer assassinado/ um tempo de luto/ de homens indignos” (DUARTE, 2008, p. 90).

Essas duas primeiras estrofes parecem destoar, mas são modos distintos de dizer algo parecido. O poema lindo, fruto do desejo do eu-lírico, é a expressão poética da igualdade, do desejo de justiça doce, como o sabor da cana. Cheiro de terra nos remete à proximidade do nacional, natal, cabo-verdiano, cheiro da terra-mãe. O assassinio do tempo de luto e de homens indignos corresponde, embora inversamente, ao estado figurado pelo “poema lindo”. O poema representa a idealização da nação, e o tempo de luto é justamente o que o eu-lírico deseja extirpar.

O eu-lírico retorna ao regaço da Terra mãe quando se faz flor novamente. “Queria desabrochar/ - flor rubra - / do chão fecundado da terra/ ver raiar a aurora transparente/ ser r’bera d’julion/ em tempo de São João/ nos anos de fartura d’espiga d’midje” (DUARTE, 2008, p. 90). O desabrochar desta rubra flor nos diz muito sobre a perspectiva sensível e delicada, nos aproxima à percepção e expressão feminina comum na escrita de Vera. Essa flor da terra-mãe deseja abrir-se no raiar da aurora translúcida, limpa, e ser farta como no período de colheita.

Mesmo após a independência política ter sido conquistada, ainda existem problemas que uma nação deve lidar. A imagem dada em “Criança” figura bem isso: um país livre, mas muito jovem. Em “Desejos” o eu lírico assume uma visão crítica da realidade pós-independência, contudo, constrói expectativas positivas para o futuro da criança, como no poema “Setembro”. “E ser/ riso/ flor/ fragrante/ em cânticos da manhã renovada” (DUARTE, 2008, p. 90). “Desejos” conclui a gradação de “Queria” em “ser” na última estrofe. As imagens do riso, flor e fragrante representam a alegria de viver, na sensação agradável do fresco perfume de flores. Notamos, ainda, a gradação temporal, de madrugada, dos poemas anteriores, que passa, agora,

a manhã renovada. O tempo referenciado em manhã é tardio em relação a madrugada. E a terra nesse poema é uma só em união com o eu-lírico, que é flor nascida no chão, aproximando-o da terra-mãe.

“Desejos-Liberdade”

Os desejos continuam em “Desejos-Liberdade”, no entanto, quebrando a sucessão de poemas nos livros, pois este vem mais à frente. Mais curto que os demais analisados anteriormente, esse não traz a palavra terra. Suas imagens, por outro lado, dão uma visão próxima, maior, em que o eu-lírico anseia estar em comunhão com a paisagem natural insular de Cabo Verde.

“Queria/ sobre a relva verde dos campos/ sentir teu corpo junto ao meu” (DUARTE, 2008, p. 97). O desejo é de união, de contato, de comunhão dos corpos, em que um deles, o eu-lírico, quer sentir o outro que possui a relva, ninguém mais senão a terra. “Queria/ nos doces lençóis da areia/ ouvir tua voz marinha sussurrante” (DUARTE, 2008, p. 97). Temos o leito aconchegante da nação pela imagem evocada pelos lençóis da areia, enquanto a sussurrante voz vem do mar. A dimensão cabo-verdiana assume-se aqui como insular, a terra e o mar personificados em uma só entidade, a matéria, se assim concebermos por derivação a temática dos poemas anteriores.

“Queria apertar teus lábios/ teus olhos, tuas mãos// E falar de amor/ quando tudo em mim grita liberdade” (DUARTE, 2008, p. 97). Captamos um amor, uma intimidade próxima e, ao mesmo tempo, distante, quando o eu-lírico íntimo à terra-mãe, figurada anteriormente, deseja afagá-la mais intensamente. Apertar os lábios pode ser um beijo, apertar os olhos e mãos já pode representar carícias mais efusivas e, por fim, falar de amor enquanto a alma do sujeito poético na verdade exprime de maneira radiante e pungente a liberdade.

Embora não esteja grafada a palavra terra, ela se apresenta no campo imagético das ilhas. A Terra-Mãe como cúmplice, como mui amada é o alvo saudoso deste eu-lírico que deseja acariciá-la, deitar-se em seu colo-leito de relva e areia, aconchegar-se na paisagem praiana insular e rural agrícola, ambas comuns em Cabo Verde. O mar, o marulho perene das ondas é a voz das ilhas, que sussurra suavemente, permitindo o diálogo desejado pelo sujeito do poema. Seu objetivo é falar de amor, transpor de seu coração a liberdade incontida no peito. Seria a liberdade conquistada? Seria, acaso, o amor que move a constante luta pela liberdade na condição pós-independência e os novos problemas sociais, tema situado perfeitamente em “Desejos”? O segundo questionamento é mais válido, e a expressão poética dos direitos humanos torna-se então mais visível na poesia de Vera.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A riqueza poética tão bem representada na escrita de Vera Duarte nos proporciona, mesmo que lidos poucos poemas, uma noção do tom da poesia cabo-verdiana. Os poemas de *Amanhã amadrugada*, possuem, em sua maioria, a temática social, trabalhada com a delicadeza no emprego da palavra.

A pesquisa realizada sobre as possíveis imagens evocadas na palavra “terra” na poesia de Vera Duarte nos deu a visão predominante de maternidade. Apesar de a terra também ter representado, nas análises, a nação, no sentido de pátria, é possível notar que a concepção que se convencionou, desde os pré-claridosos até os antievacionistas do final do período claridoso, foi a de Terra-Mãe.

Logo, por meio dos cinco poemas discutidos neste artigo, observamos uma linha histórica da transmissão cultural e poética a respeito de Cabo Verde e de sua libertação. A ideia gerada pelas imagens nos citados poemas projeta a sensibilidade lírica do sujeito engajado com as causas dos direitos humanos, preocupado com a nação mãe no contexto pós-independência. A voz poética e feminina de Vera Duarte, intimamente ligada com a mátria, com a cultura e com os filhos das ilhas, seus irmãos, nos conta a sua origem e a conquista de sua liberdade.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Sylvia Mello Silva. **Maternidade e profissão:** oportunidades de desenvolvimento. 1ª. edição. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1995.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** 11ª. edição. São Paulo: Cultrix, 1997.

DUARTE, Vera. **Amanhã amadrugada.** 2ª. edição. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.

_____. **Entrevista - Vera Duarte.** Revista Crioula da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP, São Paulo, n. 3, p. 1-9, 2008.

GOMES, Simone Caputo. **A poesia de Cabo Verde:** um trajeto identitário. In: GOMES, S. C. (org.). *Cabo Verde: Literatura em chão de cultura.* São Paulo: Ateliê Editorial; UNEMAT; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008, p. 127-144.

HESÍODO. **Teogonia:** A Origem dos Deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 7ª. edição. São Paulo: Iluminuras, 2007.

PEREIRA, Érica Antunes. **Vera Duarte:** “a mulher cabo-verdiana é uma personagem interessante”. Revista Scripta do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas, Belo Horizonte, vol. 14, n. 27, p. 105-202, 2010.

O NOTURNO NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES E DE ANA MARQUES GASTÃO

Karoline Alves Leite¹

Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira²

RESUMO: Neste artigo, estuda-se, por meio da análise comparada teorizada por Tânia Franco Carvalhal, e por meio da teoria do devaneio artístico formulada por Gaston Bachelard, o tratamento poético dado à composição intitulada noturno, tendo como *corpora* as obras *Doze Noturnos da Holanda* (1952), da poeta brasileira Cecília Meireles, e *Nocturnos* (2002), da poeta portuguesa Ana Marques Gastão. Compreende-se e aproxima-se o noturno como expressão artística poética e o noturno como arte musical – gênero composicional específico –, atrelando-os à análise comparativa dos poemas das duas obras citadas. Na obra de Cecília Meireles, os doze noturnos compõem uma unidade e a noite envolve o mundo, revelando novas emoções e novos lugares. Nos noturnos de Ana Marques Gastão, por sua vez, a noite ocupa um lugar central. É com ela que o eu lírico deseja se relacionar e através disso busca defini-la. Observa-se que para cada noturno há um tópico em que elementos temáticos são tratados individualmente. Nesse sentido, depreende-se que, tanto na poesia quanto na música, o noturno é elaborado com intenso lirismo despertado pela atmosfera noturna. O aporte teórico é constituído pelas obras *A poética do espaço* (2008) e *A poética do devaneio* (1988), de Gaston Bachelard.

PALAVRAS-CHAVE: Cecília Meireles; Doze Noturnos da Holanda; Ana Marques Gastão; Nocturnos; Literatura Comparada.

ABSTRACT: In this article, we study, through the comparative analysis theorized by Tânia Franco Carvalhal, and through the theory of artistic daydream formulated by Gaston Bachelard, the poetic treatment given to the composition titled nocturnal, having as a body as *Doze Noturnos da Holanda* (1952), the brazilian poet Cecília Meireles, and *Nocturnos* (2002), by the portuguese poet Ana Marques Gastão. The nocturnal is understood as the poetic artistic expression and the nocturnal one as musical art - specific compositional genre -, linking them to the comparative analysis of the poems of the two works mentioned. In the work of Cecilia Meireles, the twelve nocturnes make up a unit and the night envelops the world, revealing new emotions and new places. In the nocturnes of Ana Marques Gastão, in turn, the night occupies a central place. It is with her that the lyrical self is welcome and much more. It is observed that for each nocturnal there is a topic in which thematic elements are treated individually. In this sense, it can be seen that in both poetry and music, the nocturnal is elaborated with intense lyricism awakened by the nocturnal atmosphere. *A poética do espaço* (2008) and *A poética do devaneio* (1988), by Gaston Bachelard.

KEYWORDS: Cecília Meireles; Doze Noturnos da Holanda; Ana Marques Gastão; Nocturnos; Comparative Literature.

¹ Graduada em Letras – Língua e Literatura Portuguesa da UFAM, integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP. Desenvolveu o Projeto de Iniciação Científica intitulado: Linguagem de outro reino: *Doze Noturnos Da Holanda*, de Cecília Meireles, e *Nocturnos*, de Ana Marques Gastão. Bolsista FAPPEAM.

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

INTRODUÇÃO

Doze Noturnos da Holanda foi publicado por Cecília Meireles em 1952, e *Nocturnos*, por Ana Marques Gastão em 2002. São obras de poetas de diferentes países que viveram em épocas diferentes, mas que utilizaram a mesma forma poética na composição de seus livros. A segunda obra, pertencente a uma poeta portuguesa contemporânea, mostra-nos a forma poética noturno, forma já empregada por Cecília Meireles, poeta do século XX, que não está vinculada a nenhuma escola literária, pois, ao mesmo tempo que surge no contexto modernista, sua poesia possui traços simbolistas.

Nos *Doze Noturnos da Holanda*, de Cecília Meireles, os doze noturnos compõem uma unidade e a noite é “a entidade maior, tema central” (ZAGURY, 1973, p.61). É a noite que envolve o mundo, que revela novos lugares, novos mundos, novas percepções sobre aspectos da vida e do mundo, que desperta novas emoções. Nos *Nocturnos* de Ana Marques Gastão, a noite também ocupa um lugar central. É com ela que o eu deseja se relacionar e através disso busca defini-la. Para cada noturno há um tópico em que elementos temáticos são tratados individualmente. A partir desse breve comentário a respeito de cada obra, observamos que o uso da forma poética noturno deve-se às emoções e sentimentos que nela podem ser trabalhados. Para o crítico literário Hênio Tavares, em *Teoria Literária* (2002, p. 289), noturno é um termo comumente empregado na música. Em literatura, é definido como um poema lírico pertencente ao movimento pré-modernista hispano-americano, caracterizado pela intensidade lírica, pelo tom elegíaco presente no ritmo métrico, pela frequente densidade melancólica utilizada como elemento estético, além da atmosfera sugestiva da noite que emana uma grande tristeza. Na arte musical, noturno faz referência a gênero composicional específico, pois o termo é usado para “determinar certo tipo de música tranquila, associada à serenidade da noite. No Romantismo, passou a denominar diversas formas instrumentais, a exemplo de obras para piano de John Field, os *12 Noturnos*, de Chopin e os *Nocturnos*, de Debussy” (DOURADO, 2004, p. 228). Portanto, tanto na poesia quanto na música, o noturno é elaborado com intenso lirismo despertado pela atmosfera noturna.

Nas obras citadas, há poemas escritos com a forma lírica noturno que em seu interior tratam da noite. Há, no entanto, uma distinção na maneira como a noite aparece nas duas obras. Em *Doze Noturnos da Holanda*, a noite surge personificada, em alguns poemas. Esta trava um diálogo com o eu lírico e faz-lhe um convite para a realização de uma viagem pela cidade noturna. Em outros, há a descrição dos lugares pelos quais ambos passeiam, compondo, assim, a paisagem noturna vista como um mundo revelado apenas no interior da noite. Por outro lado,

em *Nocturnos*, a atmosfera noturna faz aflorar sentimentos variados no eu lírico, como a tristeza, a dor, a solidão. É em um espaço de aconchego e segurança que este busca relacionar-se com a noite através de sedutores chamados.

1. A POESIA DOS NOTURNOS

Os *Doze Noturnos da Holanda* foram publicados originalmente em conjunto com *O Aeronauta* em 1952, no Rio de Janeiro, após uma viagem de Cecília Meireles à Europa. São vistos como a reunião das experiências vividas durante suas viagens aéreas. É à noite que Cecília, durante sua estada na Holanda, escreve os poemas do livro. A profunda reflexão observada na tessitura dos noturnos se instaura no interior da noite. Em entrevista a Domingos de Carvalho da Silva, a poeta diz: “Os *Nocturnos* foram escritos na Holanda, e sempre à noite, e são lembranças das minhas conversas com a Noite, naquele mundo nascido da água” (SILVA, 1952). Assim, a poeta dialoga e passeia com a Noite pela Holanda noturna, afastando-se do mundo e aproximando-se cada vez mais de um reino que só a Noite alcança. Neste ingressar no ambiente noturno, a poeta perde-se, tornando a si e ao seu fazer poético noturnos.

A Noite é a entidade maior apontada pela crítica literária Eliane Zagury, pois mostra-se como tema central em *Doze Noturnos da Holanda*. Além disso, há uma particularidade na forma como os doze noturnos estão ordenados. “Há um movimento ascendente na ordenação dos noturnos, que termina trazendo de volta o tema maldito do afogado” (ZAGURY, 1973, p.61). Este aparece no poema *Doze*. Em oposição ao afogado de *Retrato Natural* (1949), que é “escuro”, ele é “claro”, mais iluminado. Isto indica que o ambiente noturno não é apenas um lugar de trevas porque possui luminosidade, esferas de luz, que possibilitam à poeta descrever o afogado em toda a sua plenitude e beleza através do seu olhar poético.

Nocturnos, de Ana Marques Gastão, contém um subtítulo *Canções com palavras*, indicando uma poesia imersa em canções. Ora, vejamos, canções são escritas com palavras para serem cantadas e a poesia se constrói pela palavra. O subtítulo nos revela canções repletas de palavras, com palavras, ou seja, aquelas estarão rodeadas por estas. As palavras motivarão as canções. Poesia é palavra, mas também é canção. Uma noite de música e poesia vivida em um espaço propício para reflexões, um lugar de aconchego para a poeta. Noite lírica em pensamentos, transbordando sentimentos que na escuridão do ambiente noturno são avivados e emergem de um ser desperto, pronto para apreciar o silêncio e a solidão que o envolverão.

A obra possui ainda uma epígrafe. Um poema retirado do livro *Os Hinos à Noite*, de Novalis:

“Para além me volto, para a sacra, a indizível
a misteriosa noite.”
Novalis, *Os Hinos à Noite*
(GASTÃO, 2007, p. 12)

Novalis, pseudônimo de Georg Friedrich Philipp von Hardenberg (1772-1801), foi um dos principais representantes do primeiro romantismo alemão da segunda metade do século XVIII, na Alemanha, iniciado com a reunião de escritores e filósofos. Ele foi poeta, romancista, crítico literário e um dos mais destacados pensadores do primeiro romantismo alemão. *Os Hinos à Noite* (1800) foi uma das suas obras poéticas que lhe deram destaque como um dos autores mais originais do período. Este livro é composto por seis Hinos, constituídos por poemas em prosa, em prosa e em verso e apenas verso.

Os Hinos de Novalis louvam a figura da Noite, que aparece como uma figura divina maior, com um sujeito que reflete sobre sua espiritualidade e como transcender espiritualmente por meio da Noite.

Segundo Novalis, a noite revela-se às sensibilidades mais profundas, com capacidade de observação e vivência de uma existência perfeita, existente apenas no além do universo do dia, presente na infinita e misteriosa noite. O poeta torna-se capaz de atingir a essência das coisas, invisíveis aos outros seres humanos. Capacidade manifestada somente no ambiente noturno.

Porta de entrada para os noturnos, a epígrafe do livro revela-nos para quem está voltado o olhar do sujeito lírico, antecipando o fazer poético dos poemas. Assim como no canto I da obra de Novalis, em *Nocturnos*, o eu lírico penetra profundamente na sagrada, misteriosa e indizível noite. Atendo-se somente a ela. O seu olhar poético e contemplativo permanece fixo no ambiente noturno que o invade, envolvendo-o completamente até a sua total entrega aos mistérios e estados do ser manifestados apenas pela experiência noturna.

Para Fabrício Carpinejar, *Nocturnos* (2002) apresenta uma constituição única, com a existência de apenas uma noite. “São vinte e um cantos que começam com o “inferno de enormes estrelas” e terminam “com o sol do meio-dia do rosto”. Talvez seja uma noite apenas, mas uma noite de solidão interminável e pessoal” (CARPINEJAR In: GASTÃO, 2007, p. 8). O livro de Ana Marques Gastão é composto por 21 poemas noturnos, assim como os 21 noturnos de Chopin, nos quais a poeta relaciona-se com a noite. É a experiência noturna inteiramente permeada pelo silêncio e solidão de alguém que busca inspiração num ambiente de elevada sensibilidade e reflexão.

O alçar da noite é o momento do despertar para cada eu lírico dos poemas das obras aqui estudadas. É o instante durável de contemplação do mundo e dos seres, de reflexão, de silêncio, de solidão e, sobretudo, dos estados manifestados durante este momento do dia. É o ambiente de mistérios que o eu lírico quer conhecer e revelar, entregando-se completamente, ou não, à experiência noturna.

LITERATURA COMPARADA E DEVANEIO POÉTICO

De acordo com as palavras de Helena Carvalhão Buescu, “não é possível *ler* senão comparativamente (ou seja, relacionalmente)” (2001, p. 23, grifo da autora). Em outras palavras, no instante em que apreciamos a leitura de uma obra literária, recordamos a que lemos outrora e, sem perceber, comparamos uma com a outra, relacionando-as. Logo, enfatizamos, comparar é relacionar.

Se comparar é relacionar, então relacionamos porque não há fuga do mundo da comparação. Esse ato é, de fato, instantâneo e natural no ser humano. E porque, da comparação feita, surge o sentido da leitura da obra, uma vez que “todo o sentido é comparativo e não há sentido que não o seja” (BUESCU, 2001, p. 23). O sentido, nesse viés, resulta do ato comparativo. A comparação em literatura, por sua vez, agrega um projeto relacional que “(mais rigorosamente, nos estudos literários) significa sistematizar uma *relação iluminante*, ou melhor, sistematizar *uma iluminação que procede da própria capacidade relacional*” (IDEM, grifo da autora).

A literatura comparada é uma forma de investigação literária que trata das relações literárias entre dois ou mais textos ou autores, tendo por objetivo investigar a diversidade de estudos, os tipos de diálogos e pontos de vista que se estabelecem entre diferentes épocas, ambientes, regiões além de analisar como tais diferenças interagem, podendo abrir possibilidades para que seja realizado um estudo crítico. Carvalhal afirma:

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (CARVALHAL, 2006, p.8).

Tal como afirma Carvalhal, a atuação da literatura comparada caracteriza-se pelo uso sistemático da comparação. A expressão firmou-se na França, onde também é consolidada definitivamente a inclinação comparativista aplicada à literatura, expandindo-se para outros países. No contexto das “escolas” estão os diversos estudos realizados no campo da literatura comparada. As diferentes escolas comparativistas existentes apresentavam métodos e

orientações específicas para proceder aos estudos comparados, cada qual com suas características fundamentais e com seus representantes.

Nesse viés, o ato de comparar é uma prática comum a todas as áreas do conhecimento, na medida em que está fundamentado na própria linguagem humana. Frequentemente fazemos uso desse princípio, justamente porque muitas obras partem de um mesmo tema que se repete em vários autores ou, no caso deste estudo, um autor trabalha recorrentemente com as mesmas temáticas em suas obras.

Como fundamentação teórica elegemos duas obras do filósofo Gaston Bachelard, *A poética do espaço* (2008) e *A poética do devaneio* (1988). Na primeira delas, Bachelard estuda a imagem poética que se presentifica em um verso com um dinamismo próprio. O filósofo trabalha com a ontologia da imagem poética como representação do que o poeta fala na sua alma, com o objetivo de determinar o ser dessa imagem e a sua repercussão no leitor do poema. De acordo com Bachelard, a fenomenologia da imaginação estuda a imagem poética que surge no ato poético, emergindo na consciência como um produto da alma, do ser. Esta obra fundamenta o estudo acerca do espaço em que cada eu lírico se relaciona com a noite, o espaço e a atmosfera noturna que desperta sentimentos e emoções nos eus líricos de cada poema.

No livro *A poética do espaço* (2008), Bachelard elege o método fenomenológico para dar ênfase ao estudo dos poetas e dos poemas e, principalmente, das imagens, que pretende estudar. Seu ímpeto é estudar a imagem no momento da imagem, no instante em que o poeta a cria em sua imaginação: “É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem” (2008, p. 1). A imagem poética é produto da consciência criadora. É criação do poeta.

Nessa obra, o autor se debruça sobre a imagem poética à qual devemos nos entregar inteiramente, sem reservas, pois por meio deste ato adentraremos o espaço poético da imagem. A poética do espaço pede por nossa capacidade de apreciar o inusitado, pede por um espaço de abertura para voos da sensibilidade, voos da imaginação. As imagens poéticas habitam espaços específicos que congregam pensamentos, lembranças, memórias e sonhos, integrados nos devaneios do poeta. Assim, numa poética do espaço, “a imaginação é a faculdade de produzir imagens” (BACHELARD, 2008, p. 18) incessantemente, enriquecendo-se com novas imagens.

Em outra obra usada neste estudo, *A poética do devaneio* (1988), o filósofo Gaston Bachelard propõe um estudo da imaginação poética a partir da fenomenologia, justificando, pois, seu método de investigação. Segundo Bachelard, o método fenomenológico possibilita ao pesquisador a investigação da imaginação poética, guiando-o na tentativa de comunicação com a consciência criante do poeta para levá-lo às origens da imagem poética. Dessa forma, a fenomenologia exige que seja acentuada a virtude de origem, que se apreenda a originalidade

das imagens poéticas oriundas da produtividade mental do poeta que, por seu turno, é a imaginação.

Na visão do filósofo, na tentativa de uma tomada de consciência da linguagem acessível dos poemas, ou seja, do entendimento deles, chega-se à conclusão de que uma palavra não se limita a exprimir apenas ideias e emoções, mas tenta ter um futuro, pois a novidade que desperta a imagem poética possibilita o futuro da linguagem. Uma imagem poética constitui “o germe de um mundo” (BACHELARD, 1988, p. 1) de um poeta, o poema, um universo próprio criado por meio do devaneio do poeta. Nesse sentido, o filósofo mostra que a poesia é um dos muitos destinos da palavra e, quando buscamos a tomada de consciência da linguagem poética, evidenciamos toda consciência que se acha na origem da menor variação da imagem, pois “não se lê poesia pensando em outra coisa” (IDEM, 1988, p. 4). A simplicidade despertada proporciona-nos o acolhimento, que propicia participarmos profundamente da consciência criante do poeta.

Toda tomada de consciência é considerada um crescimento de consciência, um aumento de luz, um esforço da coerência psíquica. Ao empregar o método fenomenológico na análise das imagens poéticas, portanto, o filósofo se sente pronto para acolher as imagens novas oferecidas pelo poeta, visto que se encontra destituído de suas preferências. A imagem poética possibilita ao crítico sondar diversos poetas em busca de uma imagem que revele o valor poético de sua poesia. Logo, conforme as ideias filosóficas de Bachelard, o valor poético de um poeta é medido pela imagem poética encontrada em seus poemas, revelado na própria riqueza de suas variações.

O devaneio proposto para o estudo, assegura Bachelard, é o devaneio poético, entendido como o momento da criação poética do poeta, o momento de composição e ordenação das imagens poéticas em que todos os sentidos se despejam e se harmonizam. É a multiplicidade de sentidos que o devaneio poético envolve que a consciência poética deve registrar.

Portanto, os estudos de Tânia Franco Carvalhal acerca da literatura comparada e as ideias filosóficas de Bachelard respaldam este estudo, cujo relatório final apresentamos.

O NOTURNO NA MÚSICA E NA POESIA

O termo noturno, na arte musical, serve para designar um gênero composicional específico para piano criado por John Field (1782-1837) e consagrado por Frédéric Chopin (1810-1849). Vejamos uma breve definição retirada do *Dicionário Grove de música* (1994):

Composição curta, sugerindo a calma das horas da noite. No século XVIII, o termo era aplicado a obras curtas no estilo de serenata, como na ‘Serenata Noturna’ de Mozart. No século XIX, começando com os ‘18 Noturnos’ para piano de John Field, o noturno tornou-se uma forma de salão, na qual os aspectos líricos da escrita vocal italiana foram transferidas para o teclado. Chopin ampliou o âmbito do noturno com 21 exemplos que expressam uma gama muito mais vasta de estados de espírito. Outros compositores que escreveram noturnos foram Mendelssohn (Sonho de uma Noite de Verão), Debussy (Nocturnes) e Britten (‘Serenade’ para tenor, trompa e cordas) (SANDIE, 1994, p.262).

Na literatura, para o crítico literário Hênio Tavares (2002), o noturno é definido como um poema lírico pertencente ao movimento pré-modernista hispano-americano, caracterizado pela intensidade lírica, pelo tom elegíaco presente no ritmo métrico, pela frequente densidade melancólica utilizada como elemento estético, além da atmosfera sugestiva da noite que emana uma grande tristeza.

Na música, o noturno está atrelado aos andamentos que indicam a velocidade em que a peça musical deve ser executada. São geralmente colocados no início das partituras musicais. Usam-se modelos italianos de instrução para indicar os andamentos, os quais seguem uma nomenclatura específica e, além da velocidade da peça musical, podem sugerir também a sua atmosfera emocional. Os tipos de andamentos são subdivididos em lentos (lento, largo, adágio), moderados (moderato, andante, andantino) e rápidos (allegro, vivo, presto).

Na poesia, por sua vez, o noturno reflete os estados do ser. Estados que o ser manifesta no alçar da noite. A experiência noturna preenche-o e o faz mergulhar no escuro mar da solidão, do inefável silêncio interior e exterior, num ambiente noturno e misterioso, repleto de segredos e confissões. Dessa forma, tanto na poesia quanto na música, o noturno é elaborado com intenso lirismo despertado durante a experiência noturna.

A noite desperta o olhar contemplativo do ser. Descortina a realidade e manifesta os sentimentos e emoções de um eu e suas profundas reflexões. Em *Doze Noturnos da Holanda*, a noite não causa temor no eu lírico. Embora seja concebida como quarto de trevas, terror, angústia, medo e escuridão, a noite é luminosa, personificada e repleta de paisagens imensas a expandirem os sonhos e os pequenos detalhes da existência humana.

Para aproximar o noturno, forma poética, do noturno, composição musical, usaremos os andamentos musicais já mencionados. A tentativa é fazer a junção entre a música e a poesia por meio dos andamentos, uma vez que indicam a velocidade da peça musical e sugerem a sua atmosfera emocional.

No noturno “Um”, poema de abertura do livro de poemas *Doze Noturnos da Holanda*, de Cecília Meireles, temos um eu lírico, que, ao afastar-se do mundo, penetra nos mistérios da noite escura, porém luminosa, transparente e silenciosa:

O rumor do mundo vai perdendo a força
e os rostos e as falas são falsos e avulsos.
O tempo versátil foge por esquinas
de vidro, de seda, de abraços difusos.

A lua que chega traz outros convites:
inclina em meus olhos o celeste mapa,
desmorona os punhos crispados do dia,
desenha caminhos, transparente e abstrata.

Árvores da noite... Pensamento amante...
— Transporta-me a sombra, na altura profunda,
aos campos felizes onde se desprende
o diurno limite de cada criatura.

É a noite sem elos... Inocência eterna,
isenta de mortes e natividades,
pura e solitária, deslemburada, alheia,
mudamente aberta para extremas viagens.

Eu mesma não vejo quem sou, na alta noite,
nem creio que SEJA: perduro em memória,
à mercê dos ventos, das brumas nascidas
nos dormentes lagos que ao luar se evaporam.

Recebo teu nome também repartido,
quebrado nos diques, levado nas flores...
Quem sabe teu nome, — tão longe, tão tarde,
tão fora do tempo, do reino dos homens...?
(MEIRELES, 1972, p. 381)

Este noturno é como um adágio que, na música, indica um movimento em andamento lento. Em outras palavras, a composição com este andamento constitui-se lentamente, devagar. Nesse poema, o adágio dá ao eu lírico o tempo necessário para distanciar-se do mundo e adentrar o reino da noite.

Na primeira estrofe, o eu lírico anuncia o distanciamento do mundo, que vai ficando para trás com seus rumores de vozes e rostos indefiníveis. O tempo, inconstante por natureza, “foge por esquinas”, levando consigo a sua efemeridade e mudança imprecisa. Foge, porque a noite se prolonga além de si mesma, em sua silenciosa imensidão e as suas horas calmas demandam apenas reflexão.

Na segunda estrofe, a lua, elemento noturno, “desmorona os punhos crispados do dia”. Prepara o alçar da noite. A metáfora é entendida como o momento do dia em que a noite envolve

o mundo com o seu manto de escuridão, privando-o da luz. É como se o dia aprisiona-se o eu lírico e a noite o libertasse. No entanto, embora a noite seja vista como um lugar de trevas, neste poema, ela tem a sua claridade. A lua desenha-lhe caminhos, tornando-a “transparente e abstrata”. Inclina aos olhos do eu lírico o “celestes mapa”, o mapa de uma noite iluminada por estrelas, convidando-o a habitá-la. Na terceira estrofe, a sombra o transporta “aos campos felizes” onde se encontra o limite de cada ser do mundo.

Neste poema, a noite é entendida como libertação, “sem elos” e, por isso, “mudamente aberta para extremas viagens”. Os adjetivos qualificam-na positivamente. É a noite em sua “inocência eterna”, “pura e solitária”, e, acima de tudo, “alheia”.

Na quinta estrofe, a escuridão do ambiente noturno faz o eu lírico confundir-se e não reconhecer-se. Perder-se de si mesmo. Entretanto, “perdura em memória”, à mercê do passado trazido pelos ventos, pois à noite nos encontramos com nosso passado, perduramos em memória e, alheios ao mundo que dorme, mergulhamos fundo em nossos pensamentos e retomamos o que vivemos outrora. E, rodeado pelo passado, na última estrofe, o eu lírico recebe o nome do outro, da noite personificada. Trazido pela memória, fora do tempo.

Notemos que o eu lírico deste poema é feminino. Na quinta estrofe, a marca poética do feminino é feita pelo substantivo feminino “mesma”. Um ser feminino que busca se relacionar com a noite. Esta é o outro inominável, desconhecido, nome perdido no tempo.

Para Bachelard, uma imagem poética constitui “o germe de um mundo de um poeta” (1988, p.1), e o poema, um universo próprio criado por meio do seu devaneio. É preciso deixarmos que o poema revele o seu segredo, a sua essência na qual se pode encontrar a consciência criante do poeta. É por meio dela que ele nos entrega uma imagem poética com a qual cria o seu próprio universo. E essa imagem é criada durante o seu devaneio. O devaneio poético é, portanto, o instante da criação poética do poeta em que “nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo [...]. A poesia constitui ao mesmo tempo o sonhador e o seu mundo” (IDEM, 1988, p. 15-16). Em outras palavras, o poeta compõe os seus poemas com a sua imaginação e, com as imagens que utiliza, cria lugares que descobre serem seu lugar de sonho. Portanto, o devaneio poético escrito é a criação de um lugar único numa página em branco.

A imagem criada pelo devaneio da poeta, neste poema, é de uma noite distinta das demais, porque viva, luminosa, desprendida de trevas, escuridão e morte. Lugar onde perdura o silêncio da memória, clara para o eu lírico que quer deixar-se levar pelo vento e ser guiado pelo celestes mapa através de seus caminhos.

Passemos agora à transcrição do poema “Nocturno nº 1”, do livro *Nocturnos*, de Ana Marques Gastão, para posterior análise:

Sobrevivo
 assim
 casa vazia
 em vasto mundo.

E tu mais dócil
 em teu fiel
 e paciente inferno
 de enormes estrelas.

Sono de morte
 sou voo raso
 adágio breve
 salmo e nostalgia.

Aqui nascemos
 e voltamos
 mortos
 na memória
 doce espiral
 de um tão
 escasso fulgor.
 (GASTÃO, 2007, p. 14)

Este primeiro noturno dos 21 da obra de Ana Marques Gastão é, como o poema de entrada do livro de Cecília Meireles, um adágio. Este andamento musical serve perfeitamente para a vagarosidade noturna que o eu lírico deste poema experiencia. O ambiente congrega pensamentos e sentimentos que lentamente vão compondo o que ele deseja exprimir.

Logo na primeira estrofe, o eu lírico diz sobreviver em sua vazia casa situada num vasto mundo. Permanece solitário durante a quietude da noite. O silêncio noturno favorecendo a meditação. A casa é o seu lugar no mundo. Como afirma Bachelard (2006, p.26), a casa abriga os devaneios poéticos. Os devaneios particulares intermináveis na noite que parece infundável. A casa está vazia em oposição ao mundo tão vasto.

Na segundo estrofe, o eu lírico refere-se à noite como dócil em um “paciente inferno de estrelas”. Noite repleta de estrelas que a acompanham e andam com ela lado a lado. Ao contrário de si mesmo, a noite não está sozinha.

Na terceira estrofe do poema, o eu lírico define-se como voo raso. O sono de morte pode ser entendido da seguinte maneira: à noite todos morremos porque somos embalados pelo sono no qual mergulhamos no esquecimento. Somos privados da visão e da consciência dos

acontecimentos terrenos. Descansamos. E este descanso assemelha-se à própria morte. Então, durante a noite, todos morremos porque nos deixamos levar pelo sono.

É também à noite que nos tornamos alheios à tudo a nossa volta. E, ao mesmo tempo, é o momento em que nossa memória desperta e passamos a reviver o passado, impregnados pela melancolia de estarmos vendo dentro de nós mesmos o reflexo do que já aconteceu. É através de uma memória de brilho escasso que todos voltaremos um dia, pois “aqui nascemos / e voltamos / mortos”, mortos na memória dos que permanecem vivos. O eu lírico sabe que quando partir voltará na memória dos ainda vivos.

Nestes dois poemas, portanto, a noite é essencialmente musical e reflexiva. No primeiro noturno, ela surge personificada e é reino no qual o eu lírico é convidado a ingressar. Ao passo que o eu lírico do segundo noturno sente a solidão proveniente do ambiente noturno e percebe a oposição existente entre si e a noite. Os dois são poemas que combinam com o andamento adágio, que na música indica o movimento de uma composição lenta. É a noite imaginada na poesia e na música que passa lentamente.

2. CONCLUSÃO

Neste artigo, buscamos estudar de modo comparado as obras *Doze Noturnos da Holanda* (1952), de Cecília Meireles, e *Nocturnos* (2002), de Ana Marques Gastão, a fim de compreendermos o tratamento poético dado à composição intitulada noturno. Como pudemos observar na leitura dos poemas selecionados, a noite desperta o olhar contemplativo do ser. Descortina a realidade e manifesta os sentimentos e emoções de um eu e suas profundas reflexões. Ela não causa temor no eu lírico, pois é luminosa, personificada e repleta de paisagens imensas a expandirem os sonhos e os pequenos detalhes da existência humana. É em seu reino que o eu lírico se entrega à reflexão, ao silêncio e à solidão, na tentativa de conhecer e revelar os mistérios que a noite esconde, vivenciando inteiramente a experiência noturna.

Mediante o exposto, observamos que a música fez do noturno um gênero composicional específico, haja vista seu surgimento ter sido antes nesta que na literatura. Assim, na arte musical, encontramos o brilhante Noturno de Frédéric Chopin em *Mi Bemol Maior* (Opus 9, n.o 2), usualmente chamado de “O Noturno de Chopin”, calmo e melancólico, sugerindo o alçar da noite sobre o ser que o escuta, cada nota musical despertando um sentimento e, ao final da composição, surpreendemo-nos imersos em reflexões. Outra composição musical que nos conduz à atmosfera noturna é “Sonata ao Luar”, de Ludwig van Beethoven, que desenha a cada

nota a noite com um céu estrelado infinito. Estas peças para piano, afirmam estudiosos, entraram para a história da música erudita como arquétipos do anoitecer, como o momento mágico do triunfo da noite. Por outro lado, também na literatura e, neste caso, na poesia, o noturno desvela a musicalidade da noite e oferece aos sentidos do ser novas possibilidades de apreciação da experiência noturna, como no poema “Um”, de *Doze Noturnos da Holanda* (1952), e o “Nocturno nº1”, de *Nocturnos* (2007). Portanto, isto comprova que o tema da noite, na poesia e na música, é de profunda inspiração para o ser.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. In: Os Pensadores XXXVIII. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 2008.
- _____, Gaston. **A poética do devaneio**. [Tradução Antônio de Pádua Danesi.] São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Comparação e literatura. In: **Grande Angular: comparatismo e práticas de comparação**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- CARPINEJAR, Fabrício. Os animais escuros de Ana Marques Gastão. In: GASTÃO, Ana - Marques. **Nocturnos**. 2007, p. 7-10.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da Música**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GASTÃO, Ana Marques. **Nocturnos**. São Paulo: Lummer Editor, 2007.
- MEIRELES, Cecília. Doze Noturnos da Holanda. In: **Obra poética**. Nota editorial de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1972.
- NEJAR, Carlos. A invencível noite. In: GASTÃO, Ana Marques. **A definição da noite**. São Paulo: Escrituras, 2003.
- SANDIE, Stanley (Ed). **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p. 1048.
- SILVA, Domingos Carvalho. **Ludibriado, mal servido e desiludido** – o público pelos críticos da poesia. O Tempo, s. I. , 22 jun. 1952 (2p.; dt; recorte de jornal. Arquivo Cecília Meireles número do documento 048). p. 02.
- TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ZAGURY, Eliane. **Cecília Meireles**: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras. Petrópolis, Vozes, 1973.

O CABRUNCO

Num faço cirimônia com bom dia, boa tarde, boa noiti. E nem tomo sopa com colher, é na lambuzança mesmo. E muito menos descaso tucumã com faquinha, é na dentada!

Sou cabra bronco, criado na base da porrada, e alimentado com leite de cabra. E por falar em cabra, já vi o famigerado Chupa Cabra. O desinfiliz é mais feio que mucura com catapora e estômago roncando de fome. Aí num perdi o oportunamento e dei-lhe uma porrada, que de Chupa Cabra virou chupa dindim. Nunca mais o desinfiliz foi visto pelas redondezas e quadradezas. Aí aproveitei o momento de heroísmo pra me declarar pra Juvelina do açai, que tem uma banca na feira. A fazi tempo que ela remexe meus sentimentus. Entonsi tomei logo meu único banho da semana, e passei até perfume pra tirar o catingamento. Lustrei minhas botas furadas, parsei minha camisa listrada e minha carça verde, e me aplumei todo. Cumpadi Jolito disse que tô jeguerante.

– Arre, vá pra merda, Cumpadi Jolito. Sei que tô nas elegâncias.

Dei mais uma olhada no espelho, e disse pra mim mermo: Cabrunco, tu tá bonito.

Coloquei meu chapéu de palha, montei no meu jegue Tomasqui (é uma homenagem pro meu Avô Tomas e pro Jaraqui, peixe que muito gosto). Cumadri Suzi, mulher do Cumpadi Jolito, disse:

– Cabrunco, colhe umas flor no jardim daqui de casa, e leva pra ela. Que ela adevi de gostar.

– Arre, Cumadri. Lá sou homi de andar com flozirinha.

Cumpadi, daqui tô sentido teu catingamento.

– Vá pra merda de novo, Cumpadi Jolito. Parsei perfume, tô num cheiramento dos bons.

Tomei Estrada com meu Jegue, em uma hora adevo de chegar na cidade.

Tomasqui fez vários sinais com a cabeça, e entendi que ele quer que eu treine o que adevo de falar pra Juvelina.

Entonsi vou falar assim, sem arudear, direto e certo:

– Juvelina, vim mais aqui pra te dá a honra de casar mais eu. Sou homi ajuizado e trabalhador. Vamu faze muitos cabrunquinhos e cabrunquinas. Só aceito duas respostas: sim e muito sim. Esse coração de Cabrunco gosta muito de ocê.

Pronto, ela não adevi de resistir.

No caminho encontrei Cumpadi Souza, e disse todo confiante:

– Tô indo na cidade pedi Juvelina em casamento.

– Boa sorte, Cabrunco. Vai dá tudo certo.

– Obrigado, Cumpadi Souza.

Já tava seguindo quando o Papagaio do Cumpadi Souza, disse:

– Ah, ah, ah, Cabrunco vai se ferrar, vai se ferrar.

– Arre que eu te depeno, peste.

– Num ligue não, Cabrunco. Meu Papagaio é muito brincalhão.

Segui, e tem uma peste duma Carapanã que tá me acompanhando desde que saí. A disgramada fica fazendu zumbido nos meus zovidos. Eu disse logo:

– Olhe, ocê fique na sua insignificância, que eu fico na minha significância.

Mas num teve jeito, a peste continuo me aperreando. Entosi dei logo uma mãozada que até a alma dela ficou alezada. Foi azucrinar no além.

Tô com o rosto lisinho, tirei a barba com o teçado, e aparei minhas unhas com um facão. Juvelina vai se derreter nos braços desse Cabrunco jeitosão. Num é, Tomasqui? Ele faz sinal de sim com a cabeça.

Cheguei na cidade e fui direto pra feira. Hoje saio noivo dessa cidade. É Domingão, e Juvelina adevi de tá com muita freguesia. Amarro Tomasqui, e entro na feira. Eita, é muita genti passano pra lá e cá. Umas madame passam por mim e tampam o nariz. Realmente a feira tá fedendo, eu é que num tô. Passei perfumi, tô num cheiramento bom.

Num pensem que tô nervoso, mas vou só arudear pela feira, antes de falar com Juvelina. Imagine se tô nervoso, eu chego e lá e falo tudinho pra ela. Sou Cabra invocado e seguro, mas antes vou arudear.

Duas horas depois, Cabrunco ainda estava "arudeando". Medo de falar com ela? Mas claro que não, imagine.

Já cansado e com um imenso friozinho na barriga, Cabrunco encostou na banca do Seu Tonho tapioqueiro.

– Que foi Cabrunco? Tá passando mal? Disse Seu Tonho.

– Tô só passeando e vendo os movimento. Respondeu o Cabrunco.

– Hoje adevo de pedir Juvelina em casamento. Sou Cabra decidido.

– Mas Cabrunco. Já faz mais de duas horas que vejo você rondando pela feira todo desconfiado. Tu tá é com medo de falar com ela?

Cabrunco se levanta, puxa seu facão e esbraveja:

– Medo porra nenhuma! Sou Cabra destemido e decidido. Só tô dando um tempo pra ela aproveitar seus últimos momentos de solteira.

– Pois vá lá agora Cabrunco.

– Eu vou mesmo!

Cabrunco se aproxima de mansinho, e volta um pouco. Do outro lado, Seu Tonho faz sinal pra ele ir em frente.

Pois então Cabrunco finalmente se senta na cadeira que está em frente ao balcão de Juvelina.

– Bom dia Seu Cabrunco. Vai querer um açaí no capricho?

Cabrunco fica mudo de nervoso.

– O Senhor tá bem? Diz Juvelina.

Cabrunco retoma o ar e finalmente consegue falar.

– Tô firme, forte e decidido, como sempre. Sou Cabra corajoso e valente. Serve um açaí que tenho um assunto pra tratar com a sua pessoa.

Juvelina serve um copo de açaí com farinha de tapioca pro Cabrunco.

– Então, seu Cabrunco. Que assunto é esse.

– Deixa eu terminar minha comilança, que já falo.

Cabrunco foi tomando bem divagar o açaí. Mastigando cada caroço da farinha de tapioca. Estava suando frio, e quase desistiu de se declarar. Havia mais cinco clientes no balcão, e Cabrunco estava envergonhado de se declarar assim com os outros escutando. Mas sabia que seria assim na feira, e foi em frente, e falou:

– Entonsi Dona Juvelina. Vim aqui com um propositamento certo.

– Pode falar Seu Cabrunco. Disse Juvelina.

– É, é, é, é, algo que vai mudar sua vida. Coisa boa.

Juvelina já impaciente, e meio desconfiada dos propósitos do Cabrunco, arrematou:

– Fale logo, Seu Cabrunco. Que eu tô com muito serviço.

– Isso tá parecendo coisa de amor. Disse uma das pessoas que tavam no balcão.

Cabrunco ficou apavorado, amarelou e disse que ia rapidinho no banheiro, mas que já voltava pra falar. De tão nervoso atacou uma dor de barriga, e num teve jeito: correu pro banheiro, se trancou e passou meia hora obrando.

Ao sair disse categórico: – Sou Cabrunco cagado, mas muito macho. O catingamento tá forte, mas vou lá é agora e vou ganhar essa muié.

Saiu decidido como uma flecha lançada.

Parou de frente pro balcão e tinha um cabra estranho alisando o cabelo de Juvelina.

– Voltou Seu Cabrunco. Melhorou? Deixa eu lhe apresentar. Esse é o Plínio, meu namorado. Ele é novo na cidade.

Cabrunco só fez puxar as moedinhas pra pagar o açaí e saiu arrasado. Montou no Tomasqui, e desinbestou na estrada.

Nas semanas seguintes ficou cabisbaixo e num tinha vontade de fazer nada. Cumpadi Jolito e Cumadri Suzi fizeram de tudo pra animá-lo. Até Tomasqui ficou deprimido com a tristeza do Cabrunco.

Mas essas coisas da vida e do coração não olham para todos os lados, e às vezes não enxergam que outros olhos também nos olham.

O Carteiro passa deixa uma carta pra Cabrunco. Ele não sabe ler muito bem, mas consegue entender. A cartinha, que era como um bilhetinho dizia:

– Cabrunco, vi ocê na feira mês passado, quase me declarei. Mas me faltou ar. Venha me ver, direi que faz tempo que te gosto.

Assi: Adelina.

Cabrunco sorriu e sentiu a vida retornar pra dentro de si como o Sol aquecendo a Terra. Fazia muito tempo que não via Adelina. Chegou a gostar dela há muitos anos, mas não percebeu que ela também sentia o mesmo. Era mulher direita e trabalhadeira. Era uma nova chance de se tornar um Cabrunco com aliança, e fazer muitos cabrunquinhos e cabrunquinhas.

O amor estava batendo na sua porta,
e ele escancarou seu coração.

Marcelo Rocha

UMA PROVA DE AMOR

Dâmaris Mendes Moura (EESPP)¹

“No dia 27 de novembro de 2014, Alex Fonseca, de 21 anos tentou assaltar uma agência do Banco do Estado. Após permanecer 12 horas com reféns, ele finalmente entregou-se à polícia na presença de um advogado. Durante todo esse tempo, a agência esteve cercada por policiais. Um superintendente de polícia classificou como ‘amadora’ a tentativa de assalto. Uma hora depois, em entrevista, Alex alegou que tentou roubar o banco porque não tinha dinheiro para sustentar-se”.

Alex não era rico, não era de classe média, nem mesmo pobre; como já dizia Madre Tereza “os mais pobres entre os pobres”, era a essa classe que ele pertencia. Sua família morava em um bairro desprezado em Manaus, a Comunidade Parque São Pedro. Sua mãe era empregada doméstica e trabalhava para uma família que a achava sua escrava. Seu pai era um operário de fábrica que mais gastava seu dinheiro no bar do que sustentava a casa. Sua irmã mais velha, Amélia, lutava para ganhar um dinheiro aqui e ali para ajudar a pagar as contas, mas com pouco estudo é sempre difícil conseguir um trabalho. E ainda havia seu pequeno irmão Antônio, um menino doce e carinhoso, mas portador de uma doença muito rara: adrenoleucodistrofia ou ADL, que o leva a cada dia perder um pouco de si mesmo; seja perdendo a memória, visão, audição, fala ou até mesmo seus movimentos; Antônio sempre esquece uma parte de si, levando Alex ao desespero sempre que sentia que um pedaço de seu irmão se ia.

Vindo de uma escola de seu bairro pobre, Escola Municipal Princesa Leopoldina, Alex cursou apenas até o 8º ano, quando foi obrigado a parar de estudar e começar a trabalhar para ajudar no sustento da família, mas foi lá que conheceu seu melhor amigo, sempre brincalhão, Marcos, e sua namorada, extraordinariamente otimista com o futuro, Diana. As duas pessoas que sempre o apoiaram e acreditaram que iria além daquela perspectiva de vida de pobreza, e um dia realizaria seu sonho de ser médico. Além de lá poder conhecer a melhor professora de todos os tempos, Senhorita Justine, que lhe ensinou tudo sobre a dureza e leveza coexistentes na vida e como situações ruins podem ser transformadas em incríveis experiências boas com a

¹ Participante da Oficina Literária Produção de Contos, sob a orientação do professor José Benedito dos Santos, no primeiro bimestre de 2017, na Escola Estadual Senador Petrônio Portella (EESPP/SEDUC/AM).

sua imaginação. Quando ela foi dar aula em outra escola bem longe dali e eles perderam contato, Alex se sentiu na obrigação de perseguir seus sonhos e realizá-los, tudo para orgulhar aquela que o fez um dia acreditar em si mesmo.

Já havia um tempo que Alex estava em um emprego fixo, por assim dizer. Ele era um “faz tudo” numa casa em um bairro nobre, entrando e saindo do trabalho, consertando, arrumando, organizando, fazia o que tinha que ser feito para ter seu salário no fim do mês. Seu patrão, Sargento Mitchell, era um senhor de meia-idade, empresário americano que se mudou para Manaus para cuidar de uma filial, homem bom, íntegro, que foi policial a vida toda, mas agora se dedicava apenas ao empresariado e exercia sua profissão como ninguém; Alex realmente não sabia como era possível uma pessoa que já havia visto tantas coisas ruins continuar tão fiel a si mesma.

Mas infelizmente o tédio da vida repetitiva e sofrida dele seria interrompido por um acontecimento que a mudaria para sempre. Além dos empregos temporários de Amélia se tornarem cada vez mais raros, diminuindo consideravelmente a renda da família, chegando ao ponto de não terem como se sustentar ou apenas terem dinheiro para o feijão com arroz daquele dia, seu alegre e amável irmão teve o ataque mais forte da doença até agora, que o deixou sem fala e movimentos por dias, e somente Alex sabia como resolver o problema. Havia um remédio, um óleo, que se incorporado a dieta e passado no corpo do menino, prometia, ainda que não a cura, retardar os efeitos da doença e reverter os que já tinham se manifestado, restaurando o pequeno Antônio a seu verdadeiro eu. Mas como? O remédio ainda estava em fase de testes, custando uma fortuna por um frasco que apenas duraria um mês, e mesmo tentando desde que o menino nasceu, a família não conseguira sequer seu benefício do governo, que não pagaria nem metade do remédio, então como conseguiriam tanto dinheiro?

Alex não queria saber. Não precisava. A única coisa que ele sabia era que estava determinado a salvar seu irmãozinho, aquele que carregara no colo, aquele cujo primeiro riso o fez sorrir e cujas primeiras palavras e passinhos, já atrasado diante de outras crianças, o fizeram chorar. Aquele que agora gerava lágrimas em sua mãe e irmã à medida que os ataques se tornavam mais frequentes. Ele apenas não podia aguentar o sofrimento de todos a quem amava.

Mais um dia no trabalho e, enquanto procurava por documentos no quarto de seu patrão, ele viu uma arma. Não que ele não houvesse visto antes, mas agora era diferente. Havia dias estava pensando na única maneira de conseguir dinheiro antes que o pior acontecesse a Antônio, um assalto ao Banco do Estado, arriscado, porém era o único jeito. Ele a pegou. Escondeu debaixo da blusa e saiu com os documentos. Sentia culpa, Sargento Mitchell sempre foi tão bom, generoso

e amigo para com ele, como o pai que Alex sempre sentiu falta, e, além do mais, ele odiava mentir, principalmente se tratando de uma pessoa tão especial. Mas ele não tinha escolha.

Quando chegou em casa naquele dia, começou a planejar o assalto, seria no outro dia, não podia adiar mais, não podia deixar com que seu medo e culpa matassem seu irmão. Mas ele não tinha ideia do que fazer, então apenas resolveu ir ao banco às 10 horas da manhã, quando o movimento está mais calmo, render os funcionários e levar o dinheiro do cofre. Jurou a si mesmo que não faria mal a ninguém que estivesse no banco; no fundo sabia que a probabilidade de não dar certo era existente, mas se consolava imaginando que poderia pelo menos chamar atenção para a doença de Antônio.

E foi assim que aconteceu, no dia 27 de novembro de 2014, Alex estava olhando para a fachada do Banco pensando se realmente valeria à pena, e concluiu que a vida de seu irmão valia mais do que tudo que poderia acontecer à vida dele. Entrou, observou o movimento, chegou bem perto da atendente enquanto parecia que o mundo se tornava cada vez mais distante, o burburinho do banco desaparecia lentamente e então sacou a arma: “Todo mundo para o chão, eu quero todo o dinheiro do cofre ou ninguém sai daqui hoje! ”. A essa frase se seguiu pavor e desespero, mas todos obedeceram. Houve uma breve tentativa dos funcionários de explicar, em meio a choros, gritos e vozes trêmulas, que seria impossível abrir o cofre porque há uma chave de acesso secreta, contudo, ele não acreditou. Não se sabe como, talvez enquanto se distraía com as explicações, mas a polícia foi acionada e, em menos de 15 minutos do assalto anunciado, ele já estava cercado.

Agora apenas lhe restava o plano B, ficar ali o máximo de tempo que conseguisse, até que concedessem suas exigências ou algo do tipo que ele havia visto na TV, da última vez em que houve um assalto a um banco da cidade.

Mas, ao olhar para o lado, enquanto pensava nisso, eis que, encolhida no canto do saguão estava ela, abraçada a um garoto que aparentava ter 5 anos, Senhorita Justine, a mulher que o ensinou sobre a vida, a que o inspirava, a que o amava. E ela o viu, quando o medo em seu olhar se tornou em decepção, ele sabia que ela o tinha visto, sabia que o tinha reconhecido. Milhões de pensamentos invadiram sua mente, o que ela pensaria dele? Do que valeria todo esforço de uma professora em acreditar em um pobre menino cheio de decepções? Pensaria ela que ele havia esquecido todos seus ensinamentos e estaria fazendo isso por pura maldade e por querer dinheiro fácil?

Mas não podia se prender a esses pensamentos, foi interrompido por uma voz forte e áspera que parecia vir de um megafone do lado de fora do banco e dizia: “Hora de sair daí rapaz, você não vai conseguir o que quer hoje!”. A voz parecia determinada, mas Alex também estava,

se sua única alternativa era manter aquelas pessoas ali pela maior quantidade de tempo possível, mesmo sem a intenção de machucá-las, era isso que faria.

Passaram-se quase seis horas e a única coisa que Alex havia feito era mostrar, com pesar, sua arma na cabeça de um dos reféns, quando a polícia ameaçava entrar no banco. Eles ainda não tinham começado as negociações porque mesmo com a polícia insistindo para que saísse do banco, se identificasse, se rendesse ou, pelo menos, exigisse algo para que liberasse as pessoas, ele ainda não havia falado nem sequer uma palavra ou mostrado seu rosto. Enquanto os prantos e o desespero iam e vinham nas pessoas presas no banco a cada vez que ele levava um dos reféns com a arma em sua cabeça, o pavor dentro dele nunca se foi e a culpa e vergonha cresciam a cada momento. Às vezes, se recostava na parede, sempre com a arma empunhada, e deixava que sua mente o levasse muito além de tudo aquilo que ainda não acreditava estar fazendo, mas logo era trazido de volta a realidade pelo megafone soando do lado de fora, com palavras que ele nem mesmo fazia questão de entender.

Finalmente deixou seu medo de lado, pensou em seu irmão e criou forças para se identificar e começar suas exigências e, a essa hora, toda imprensa local e até nacional já estava no lugar para reportar o assalto com seu autor misterioso. Saiu, novamente com um dos reféns, se identificou como Alex Fonseca, e, ao ser interrogado sobre o que desejaria para que soltasse as pessoas, disse que queria apenas que o governo liberasse o benefício de seu irmão, Antônio Fonseca, que tinha direito por ser portador de ADL, que dessem um emprego digno a sua mãe e irmã, que o remédio do caçula fosse dado de graça enquanto o menino vivesse e um advogado para sua defesa.

Os policiais estranharam esse pedido um tanto incomum, já que o que esperavam ouvir era algo como dinheiro, mídia nacional e um carro ou helicóptero para a fuga. Mas pediram um tempo para ver o que podiam fazer e Alex entrou novamente. Olhou para Senhorita Justine e agora percebeu um elegante homem sentado a seu lado, a reconfortando. “São uma bela família”, pensou ele, afinal ela havia realizado seu sonho.

Ao sentar-se no mesmo lugar onde havia estado anteriormente, sentiu que se passaram horas, notou alguém sentando ao seu lado depois de um tempo e, ao virar-se, viu os belos olhos cor de mel que embalaram seus sonhos por tanto tempo. Senhorita Justine estava ali, e agora não mais com aquele olhar desapontado, mas com um de quem sabia que havia feito um bom trabalho. “Ouvi o que disse lá fora”, exclamou ela, “muito nobre de sua parte fazer tudo isso por sua família e por seu irmão, ele é mesmo um garoto de sorte”. “Não vejo nada de nobre nessa ação desesperada, errada e humilhante”, rebateu ele. “Sabe Alex, às vezes, a nobreza não está nos grandes vestidos e sim nas damas por trás deles, e o mais belo e intrigante é que até a

mais pobre camponesa pode ter essa nobreza”. Ela pode nunca ter tido noção, mas aquela frase, aquele enigma como os que ela sempre usava para ensiná-lo, mudou tudo.

Mas a conversa não pôde continuar, foram interrompidos pela voz do megafone que parecia querer chamar atenção. “Já conseguimos com que o governo liberasse o benefício do seu irmão, encontramos um advogado, e, ao consultarmos o banco de dados do governo, vimos que sua mãe é empregada doméstica e conseguimos para ela um emprego como governanta de um dos grandes hotéis da cidade e sua irmã será uma de suas camareiras, porém sinto lhe dizer que é impossível conseguir o remédio para o menino, nenhum empresário se dispõe a pagar tamanha quantia pelo irmão de um assaltante”. O alívio que surgiu com as primeiras frases logo desapareceu, ele havia feito tudo isso por esse remédio, por esse maldito óleo para seu irmão e agora deveria apenas aceitar que seria impossível consegui-lo e esperar a morte de Antônio? Não, ele não cederia, alguém pagaria, alguém se sensibilizaria. Levantou atordoado, olhou no relógio do banco, desde o momento do assalto já se passaram dez horas, correu para a porta com um refém: “Todas as exigências devem ser cumpridas ou ninguém sai!”, gritou com ferocidade, até ficou surpreso ao perceber um tom de voz que nunca tinha usado na vida.

Mais duas horas se passaram até o megafone soar novamente, mas dessa vez era diferente, dessa vez a voz era suave, conhecida, calmante. “Alex? Eu sei que você pode me ouvir. Sou eu, Sargento Mitchell, e eu só queria dizer que eu ainda acredito em você, eu ainda sei quem você é, e é por isso que eu vou bancar todo o tratamento do seu irmão, porque eu ainda conheço aquele garoto, aquele homem, que faz de tudo para ver os que estão ao seu redor felizes, e foi assim que você conquistou todas essas pessoas que estão aqui agora, venha e veja você mesmo”. Ao sair, Alex não conseguiu conter suas lágrimas, se deparou com sua mãe, com Amélia, Antônio, Marcos, Diana e até mesmo seu pai, sorrindo calorosamente, orgulhosos. Sentiu braços o envolvendo, era Senhorita Justine, vinda de dentro do banco, sem nenhum resquício de medo.

À medida que o advogado caminhava até ele, soltou a arma e o refém que usava para sair do banco correu, a polícia adentrou o local e todos os reféns saíram. Ele foi arrancado bruscamente do abraço e algemado, mas agora já não importava, porque ele conseguiu o que queria e, principalmente, descobriu que era verdadeiramente amado.

Após cinco anos de cadeia, Alex é solto e finalmente realiza seu sonho de voltar a estudar, fazer uma faculdade e se tornar o mais perto que chegou de um médico, um enfermeiro. Depois que sua família está estabilizada e seu pai recuperado do vício, ele se casa com Diana, e tem um bom emprego e uma linda casa. Sua querida Senhorita Justine o visitava toda semana e o

ajudou a continuar a vida depois da prisão. E seu sorridente irmão, podendo ter uma vida normal, nunca vai esquecer essa prova de amor.

FRAGMENTOS DE UMA VIDA EM CONSTRUÇÃO

José Benedito dos Santos (UFAM)¹

Um homem vem caminhando por um parque quando de repente se vê com sete anos de idade. Está com quarenta e poucos. De repente dá com ele mesmo chutando uma bola perto de um banco [...] Não tem a menor dúvida de que é ele mesmo. Reconhece a sua própria cara, reconhece o banco [...] Tem uma vaga lembrança daquela cena. Um dia ele estava jogando bola no parque quando de repente aproximou-se um homem e... O homem aproxima-se dele mesmo. Ajoelha-se, põe as mãos nos seus ombros e olha nos seus olhos. Seus olhos se enchem de lágrimas. Sente uma coisa no peito. Que coisa é a vida. Que coisa pior ainda é o tempo. Como eu era inocente. Como os meus olhos eram limpos. O homem tenta dizer alguma coisa, mas não encontra o que dizer. Apenas abraça a si mesmo, longamente. Depois sai caminhando, chorando, sem olhar para trás.

O garoto fica olhando para a sua figura que se afasta. Também se reconheceu. E fica pensando, aborrecido: quando eu tiver quarenta, quarenta e poucos anos, como eu vou ser sentimental².

Escrever para algumas pessoas se parece com um gracioso jogo de palavras, um brincar com os significados que elas têm, já para outras, torna-se um grande desafio. No meu caso específico, a dificuldade de relatar minhas experiências com a palavra escrita reside no fato de que eu nunca registrei no papel os fatos mais relevantes ocorridos ao longo de 50 anos da minha existência.

Nasci numa cidadezinha do interior de Alagoas, Região Nordeste, a qual tem o maior índice de analfabetos do Brasil. Para quem nasceu ali, saber ler e escrever, infelizmente, ainda é considerado um privilégio de poucos. No filme “Central do Brasil” (1998), Dora, personagem vivida pela atriz Fernanda Montenegro lê e redige cartas para dezenas de pessoas analfabetas. Algumas cenas dos filmes exemplificam muito bem esta condição de analfabetismo de uma considerável parcela da população nordestina.

¹ Mestre em Letras - Estudos Literários – Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Professor Substituto de Língua e Literatura Portuguesa – CLLP – FACULDADE DE LETRAS - Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa - GEPELIP. E-mail: profbenesantos@hotmail.com.

² “História estranha”. In: VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Comédias para se ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 43.

Minha mãe era analfabeta, porém, fazia com que os seus filhos estudassem para ser “alguém na vida”. Por conta dessa preocupação, quando entrei na escola já sabia soletrar, ler e escrever as primeiras letras da cartilha. Apesar de minha avó materna ser, também, analfabeta, era uma ótima contadora de estórias. Ela tinha uma enorme habilidade, para contar as dezenas de estórias dos folhetins da Literatura de cordel. Que talento ela possuía para narrar essas estórias, com seu jeito admirável de falar, dar vozes aos personagens. Eu passava horas ouvindo estórias de princesas que dormiam durante cem anos, de príncipes que viravam sapos, as façanhas do cangaceiro Lampião, a lenda do Pavão Misterioso... Ouvir essas narrativas orais, durante minha infância, despertou o meu interesse pelo reino das palavras.

Na pequena escola que havia na fazenda, onde minha família morava, os alunos estudavam até a terceira série primária. Se alguém quisesse estudar mais um pouco, teria que se deslocar até a cidade, que ficava distante da fazenda acerca de dois quilômetros. Para que eu pudesse cursar a quarta série, minha mãe escolheu uma boa escola na cidade.

No primeiro dia de aula, a professora de Língua Portuguesa pediu que a turma escrevesse uma redação sobre as aventuras ocorridas nas férias. Num primeiro momento fiquei tenso, mas em seguida, chamei a professora e disse que eu não tinha assunto, para escrever o texto, ela ficou meio decepcionada, porém não disse nada. Alguns meses depois, a mesma professora pediu que a turma fosse à biblioteca da escola e que cada um de nós escolhesse um livro de aventura para ler. A obra escolhida por mim foi “As vinte mil léguas submarinas”, de Júlio Verne, que tem como personagens o Capitão Nemo e o submarino *Nautilus*. A partir da leitura desse livro, comecei a alimentar o sonho de viajar pelo mundo e conhecer pessoas que falassem outras línguas.

Em julho de 1980, minha mãe veio a falecer. Chorar a morte daqueles que amamos é o que resta, para os que ficaram na periferia da vida. Além de equilibrar a dor, a saudade, com as lições de vida que essa pessoa nos legou. Entretanto, essa estratégia não funcionou comigo. Recorri à produção de textos, a qual me serviu como válvula de escape, para liberar a dor pelo falecimento de minha mãe, escrevia compulsivamente, para não enlouquecer. Nessa fase, imitei Álvares de Azevedo, pois o tema que brotava de cada texto era o da morte. Isso parece mórbido talvez, mas funcionou como terapia.

Em agosto de 1983, resolvi sair de Alagoas porque a atmosfera provinciana de Maceió estava me sufocando. Larguei o emprego de balconista numa loja de produtos para panificadora e, com o dinheiro da rescisão de contrato, comprei uma passagem só de ida para Porto Velho-Rondônia. No dia 13 de agosto de 1983, num sábado à tarde, despedi-me da minha família, dos amigos e embarquei em um avião da VASP, rumo ao desconhecido.

Ao desembarcar na cidade de Porto Velho, após 12 horas de voo, finalmente, eu estava realizando o sonho de conhecer a Amazônia. Sonho esse acalentado, desde que fui “fisgado” pelas histórias narradas por alguns amigos da minha família, que trabalharam na construção da Transamazônica na década de 70. Quando voltaram para Alagoas, eles relatavam histórias fantásticas sobre o tamanho dos rios, da floresta, da estrada...

Ao longo dos três anos em que morei na cidade de Porto Velho, procurei ler autores/obras da região. Os primeiros romances que li, foram: *Mad Maria e Galvez, imperador do Acre*, do escritor amazonense Márcio Souza.

Após três anos morando em Porto Velho, cansei da vidinha que estava levando, resolvi conhecer Roraima. Cheguei à cidade de Boa Vista, em abril de 1986. Após três dias em busca de emprego, finalmente, consegui uma vaga de apontador de campo, na Construtora Mendes Jr., pois a mesma estava construindo a Usina Hidrelétrica de Roraima. No final de maio começou o período das chuvas, por isso todos os funcionários foram demitidos. E, por conta disso, no dia 22 de junho de 1986, peguei um avião em Boa Vista, uma hora depois, eu desembarcava no Aeroporto Internacional Eduardo Gomes em Manaus.

Cheguei a Manaus com pouca grana, por isso, resolvi dormir na Rodoviária até conseguir um trabalho. Durante quinze dias, o banco de madeira, sujo, áspero, gasto pelo tempo, foi a minha cama. Às quatro horas da manhã, o segurança pedia que eu me levantasse. No décimo quinto dia, finalmente, consegui um emprego. O fato de eu ter trabalhado na construtora Mendes Jr., em Roraima, ajudou-me bastante. Fui trabalhar, mais uma vez, como apontador de campo.

No primeiro dia de trabalho, conheci uma quantidade enorme de nordestinos que trabalhava na empresa. Dois dias depois, fiz amizade com um rapaz, que era do Maranhão. Na hora do almoço, ele me perguntou onde eu morava. Respondi-lhe que estava dormindo na Rodoviária. Ele num gesto de boa vontade me convidou para morar em sua casa. Todavia, quando recebi o salário da primeira quinzena, aluguei um quarto. A partir daí, comecei organizar minha vida.

Em setembro de 1986, prestei concurso para a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (ECT), fui aprovado em primeiro lugar, para exercer o cargo de carteiro. Neste mesmo ano, também, fui aprovado em segundo lugar no vestibular da Universidade Federal do Amazonas, infelizmente, não pude cursar Ciências Contábeis porque não tinha comigo o certificado do Ensino Médio. Trabalhei nos Correios durante sete anos. Em 1993, fui demitido. Com uma parte do dinheiro da rescisão de contrato, comprei uma casa no bairro da Alvorada I, onde resido até o presente momento.

Em 1996, depois de 15 anos sem estudar, resolvi voltar à sala de aula, para me atualizar e, futuramente ingressar na Universidade. Refiz as três séries do Ensino Médio (1996-1998). O sonho de ingressar na universidade teve que ser adiado, por dois anos, porque, na época da inscrição do vestibular, eu nunca tinha dinheiro.

Em 2001, finalmente, prestei vestibular na Universidade Federal do Amazonas e fui aprovado no Curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa. A minha escolha por este curso teve como objetivo ampliar meus conhecimentos literários e, principalmente aprimorar a produção textual. Já no primeiro período da graduação, tive a grata surpresa de ter como professor Odenildo Sena na disciplina “Comunicação em Prosa Moderna I”. Ao produzir os meus primeiros textos, e ao apresentá-los na sala de aula, obtive uma ótima recepção por parte da turma e do mestre. Foi uma verdadeira massagem para o meu ego de aspirante a escritor. Porém, na avaliação intermediária da referida disciplina, cometi uma gafe, quando escrevi: “A maioria são...”. O professor Odenildo Sena não me perdoou e escreveu: “O que é isso, companheiro?”.

O meu último encontro acadêmico com a palavra escrita foi, no Curso de Especialização em Língua Portuguesa com Ênfase em Produção Textual, na Universidade Federal do Amazonas, em 2007. Ao iniciar a minha produção de textos, levei algum tempo para me adequar à maneira como o professor queria que os mesmos fossem escritos na fôrma/forma de parágrafo-padrão. Todavia, fui capaz de parir dezessete textos-filhos e, este, foi o último rebento daquela numerosa prole, mas também, foi o que mais me causou dor, angústia, ansiedade, insônia, porque se tratava das minhas experiências com palavra escrita. Em síntese, para alguém que é formado em Letras revelar publicamente que tem dificuldade com a escrita é meio constrangedor.

Nossas memórias, por mais que sejam escritas na solidão nunca são as lembranças de uma única pessoa. Tudo que nos vem ao pensamento, sejam ideias, sejam simples anotações guardadas em alguma gaveta, elas estão repletas de experiências pessoais, de familiares, amigos, companheiros, até mesmo de pessoas desconhecidas que em determinado momento de suas vidas compartilharam conosco suas alegrias e tristezas.

Como diria D. Juan, personagem dos livros de Carlos Castañeda, “Estou longe do céu onde nasci uma imensa nostalgia invade o pensamento. Agora que estou tão só e triste, qual a folha ao vento, às vezes quero chorar, às vezes quero rir de saudade”³. Essa perspectiva, a do passado, no ato de ser lembrado, perde sua pureza de ter sido e torna-se presente. As

³ Carlos Castañeda. *Viagem a Ixtlan*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983, p. 116.

experiências ocorridas no passado, ao serem lembradas, não podem ser recuperadas na sua integridade porque se transformaram no decorrer do tempo. O que resta, portanto, é apenas o presente existencial, convergência do passado modificado pela memória.

Este é o relato da volta de um homem, após longos anos de existência, à memória de sua infância, adolescência, maturidade... Uma dolorosa viagem a uma ilha/memória esquecida e traiçoeira, para resgatar a importância da leitura e da escrita na sua formação como ser humano. E, contudo, essas memórias já não são as minhas memórias. O tempo flui nelas, arrasta-as. Portanto, já não são as mesmas experiências de quando as vivi; pois a fugacidade do tempo e o fatal envelhecimento do humano fragmentaram essas lembranças no tempo e no espaço.

Encontro (Ecila M.)

Grávida de saudade,
Imensa,
Quase quarenta semanas!
A falta de ar e a ansiedade garantem presença
na constância dos dias que se arrastam...
Na contração das horas e dos minutos,
Na espera da dilatação prescrita.
É preciso trabalhar a respiração
e exercitar a contagem do tempo...
Preciso é não antecipar o previsto,
O precioso estado de graça
que antecede o parir do encontro.

Expressionismo (Ecila M.)

Porque a vida não líquida é preciso viver tudo no seu viés e revés,
Porque a vida não é líquida é preciso querer com fúria os sentimentos desenfreados,
Porque a vida não é líquida é preciso colorir os sentidos com as tintas de Portinari,
Porque a vida não é líquida é preciso não esperar por promessas aladas,
Porque a vida não é líquida é preciso sofrer dores sólidas,
Porque a vida não é líquida é preciso não permitir a partida,
Porque a vida não é líquida é preciso ter tudo agora.

LUGARES, GENTE E AMORES NAS *CRÔNICAS DE MANAUS* DE JOSÉ ALDEMIR DE OLIVEIRA

Manoela da Silva Rodrigues (UFAM)¹

Esteban Reyes Celedón (UFAM)²

RESUMO: Sabido é que o gênero literário Crônica, como conhecido na atualidade, surgiu em Paris na virada do século XVIII para XIX. Não demorou muito em chegar aos jornais do novo mundo e cativar os leitores das novas capitais, incluindo o Rio de Janeiro. No Brasil, adaptou-se tão bem ao gosto nacional que muitos o consideravam um gênero criado aqui no Brasil. No século XX, a crônica brasileira se expandiu por outras cidades, e em seguida, ultrapassou as fronteiras do jornal e foi para o rádio, a televisão e o livro. Manaus também acolheu a crônica nos seus jornais. José Aldemir de Oliveira, professor de geografia e cronista urbano, é um dos grandes representantes da crônica do Amazonas. Nesta oportunidade, analisaremos seu primeiro livro literário, *Crônicas de Manaus* (Valer, 2011). Nele, a realidade da capital é exposta com um olhar crítico e apaixonado; relata de forma apreciativa as boas coisas que nela se destacam. José Aldemir é um autor que se preocupa com sua cidade e sabe identificar suas fragilidades e belezas, expondo ao leitor uma narrativa singular, apresentando uma urbe com suas particularidades não tão distintas das outras capitais brasileiras, porém digna de ser admirada, despertando o prazer pela leitura. José Aldemir de Oliveira mantém, já há alguns anos, uma publicação quinzenal de suas crônicas em jornais da região. Seus textos nos levam a conhecer nossa Manaus desde um ponto de vista privilegiado, focalizando-se nos lugares, gente e amores (que são as três partes em que se divide seu livro).

PALAVRAS CHAVE: Crônicas Urbanas; Crônicas de Manaus; José Aldemir de Oliveira.

RESUMEN: Sabido es que el género literario Crónica, como es conocido en la actualidad, surgió en París a fines del siglo XVIII. No tardó mucho en llegar a los diarios del nuevo mundo y cautivar a los lectores de las nuevas capitales, como Río de Janeiro. En Brasil, se adaptó bien al gusto nacional, muchos lo consideraban un género Brasil. Durante el siglo XX, la crónica brasileña se expandió por otras ciudades, y luego sobrepasó las fronteras del periódico y fue para la radio, la televisión y el libro. Manaus también acogió la crónica en sus periódicos. José Aldemir de Oliveira, profesor de geografía y cronista urbano, es uno de los grandes representantes de la crónica del Amazonas. En esta oportunidad, analizaremos su primer libro literario, *Crónicas de Manaus* (Valer, 2011). En él, la realidad de la capital se expone con una mirada crítica y apasionada; relata de forma apreciable las buenas cosas que en ella se destacan. José Aldemir se preocupa por su ciudad y sabe identificar sus fragilidades y bellezas, exponiendo al lector una narrativa singular, presentando una urbe con sus particularidades no tan distintas de las otras capitales brasileñas, pero digna de ser admirada. José Aldemir mantiene, desde hace algunos años, una publicación quincenal de sus crónicas en diarios de la

¹ Graduada em Letras Espanhol pela UFAM. Membro do Grupo de pesquisa *A crônica brasileira: dilemas, paradoxos e soluções de um gênero moderno*. Este trabalho é uma versão revista e aumentada do trabalho de iniciação científica, PIBIC-UFAM 085-2016, realizado com apoio do CNPq (bolsa de iniciação científica).

² Doutor em Letras Neolatinas pela UFRJ. Professor do curso de Letras – Língua e Literatura Espanhola e do Programa de Pós-graduação em Letras na UFAM. Líder do Grupo de pesquisa *A crônica brasileira: dilemas, paradoxos e soluções de um gênero moderno*. Atualmente é Pós-doutorando em Estudos da Tradução no PGET-UFSC, onde também faz parte do Grupo de pesquisa *Núcleo Quevedo Estudos Literários e Traduções do Século de Ouro*.

región. Sus textos nos llevan a conocer Manaus desde un punto de vista privilegiado, enfocándose en los lugares, gente y amores (que son las tres partes en que se divide su libro).

PALABRAS CLAVE: Crônicas Urbanas; Crônicas de Manaus; José Aldemir de Oliveira.

INTRODUÇÃO

José Aldemir de Oliveira, natural do Alto Careiro, que hoje é o município Manacapuru, veio para Manaus estudar; formou-se em geografia; e, desde 1976, tem se dedicado ao magistério. Ingressou na Universidade Federal do Amazonas em 1985, primeiro como professor colaborador; três anos mais tarde, entrou para o quadro efetivo da instituição; atualmente é professor do curso de geografia na UFAM. Também é escritor de crônicas, regularmente publicadas em jornais impressos na cidade de Manaus. No ano de 2011, após várias publicações científicas, lançou seu livro, *Crônicas de Manaus*.

Trata-se de um volume de quarenta e seis textos selecionados de suas obras de crônicas, dividido em três temas: Lugares, Gente, Amores. A maioria destas crônicas foi inicialmente publicada em jornais de Manaus; elas dão conta de temas como a cidade e seus personagens, a realidade, a memória e o seu olhar de geógrafo para com as mudanças do espaço de Manaus. Expondo, como geógrafo e cidadão dessa urbe, sua visão diante da metrópole da Amazônia. Suas crônicas nos levam a conhecer uma Manaus bem diferente da dos cartões-postais; traz uma visão da cidade nua e crua, porém, com uma descrição poética. A cidade da riqueza e da pobreza, das palafitas e dos condomínios de luxo, das separações e das mazelas, mas também a urbe da esperança, a cidade de tantas contradições que continua sendo uma, sem deixar de ser múltipla.

Somo levados à introspecção, a perceber uma Manaus diferente da propaganda política, econômica e turística; a Manaus dos manauaras. Os “Lugares” tornam-se ocupações para uma reflexão sobre a cidade; sua “Gente” passa a ser o protagonista dos acontecimentos; e os “Amores” são os gestos que cada um tem para com o meio em que vive, sobrevive, existe e insiste. Tatiana Schor (professora e cronista, como nosso autor), responsável pelo texto da Orelha do livro de José Aldemir (2011), fala do livro e do autor e colega de profissão:

É uma das vozes da cidade que se perplexifica com as transformações e permanências, é uma voz embargada de emoção que esconde o seu olhar meticuloso e acadêmico, que disfarça o seu tato ribeirinho e prolonga os cheiros e sons que desaparecem[...] Incorpora Manaus na alma de seus leitores. (2011, Orelha do livro)

Para o escritor, cronista e crítico literário, Tenório Telles (2011, Orelha do livro) diz:

Este livro não é só um passeio pelo dia a dia de Manaus – é também um testemunho do cronista sobre as “esperanças, alegrias, amores e gestos solidários armazenados na memória coletiva...” e que dão “sentido à vida, tornando os caminhos curtos e os desencantos breves... que abrem a porta para o infinito”. Nessa magia de tecer realidade e linguagem reside um dos segredos da arte de tecer as palavras – de tecer a existência. Desafio que José Aldemir enfrenta com êxito.

Lugares, Gente e Amores crônicas de uma Manaus, que evolui e se transforma, não só no espaço físico e geográfico, como bem coloca José Aldemir, mas também muda o agir de sua gente, que em meio à selva de pedras, cresce de forma desordenada e quase sempre desamparada pelo poder público. Manaus ainda não sabe conviver com a modernidade. A cidade tenta adaptar-se com a velocidade de seu progresso, culminando com as contradições e lutas sociais.

Neste trabalho, analisamos algumas das crônicas de José Aldemir de Oliveira, publicadas no seu livro *Crônicas de Manaus*. Estas crônicas contribuem para a reflexão e introspecção como forma de rever nosso olhar para a cidade em seus aspectos sociais, culturais, momentos e situações de nosso cotidiano que, diante da correria do dia a dia, passam de forma tão despercebida, mas que não escapam ao olhar atento do cronista. Tomamos como base, as principais seções em que o livro se divide: Lugares; Gente; e, Amores.

José Aldemir de Oliveira

O professor José Aldemir de Oliveira (UFAM) trilhou, ao longo de sua vida, uma trajetória desafiadora. Este cidadão da floresta, com sua simplicidade, revolucionou sua história de vida. Hoje, é um profissional respeitável, como pesquisador, professor e escritor. Fez pós-graduação em Geografia na Universidade de São Paulo (USP), onde iniciou o mestrado em meados de 90. Em apenas um ano, migrou direto para doutorado, retornando à UFAM quatro anos depois com a tese doutoral defendida, *Cidades na Selva: Urbanização das Amazonas*.

Construiu sua carreira tendo a Amazônia como base, na perspectiva de contribuir para o desenvolvimento desse espaço urbano. A capital amazonense, sempre está presente como objeto de estudos do professor de geografia, em particular, em suas crônicas. Segundo o próprio autor, *Crônicas de Manaus*, trata de:

Mazelas, desesperanças, repetitividade enfadonha, falta de perspectiva, miséria do dia a dia nas ruas, nos viadutos, debaixo das pontes, enfim, nos lugares que mais facilmente se identificam como excluídos, é disso que este livro trata. Mas também trata de esperanças, alegrias, amores e gestos solidários e emoções que atingem os extremos da fragilidade à força,

exprimem a fraternidade dando sentido à vida, tornando os caminhos curtos e os desencantos breves, pois são ações que abrem a porta para o infinito. (OLIVEIRA, 2011, p.12)

José Aldemir usa o gênero crônica para mostrar-nos, de uma maneira aparentemente mais descontraída do que o texto científico, a cidade de Manaus, com seus lugares, gente e amores.

O livro *Crônicas de Manaus*

A obra de José Aldemir de Oliveira traz 46 textos em 114 páginas, dividido em três temas: Lugares; Gente; Amores. Uma coletânea de algumas de suas crônicas escritas ao longo de anos nos jornais da cidade de Manaus. Lançado em 2011, a obra retrata a cidade de Manaus com seus lugares, sua gente e seus amores.

José Aldemir descreve com precisão os espaços da cidade, expressa, de maneira singular, questões diárias e rotineiras; coloca sua inquietação para com o espaço urbano, demonstrando suas preocupações com a urbe; contempla com nostalgia a Manaus que se modifica, de maneira brutal, sem o devido controle nem planejamento do poder público.

Sabemos que cada cronista tem sua técnica de escrita: alguns se utilizam mais da crítica, outros inventam, e há os mais poéticos. José Aldemir, em participação como palestrante em uma aula sobre crônicas no programa de pós-graduação de letras da UFAM (08 de junho de 2016), diz que não se considera escritor, e que suas crônicas são reflexões do que a população, em sua maioria, gostaria de falar, como ele próprio afirma em um de seus textos *Crônicas de uma cidade*: “quero ser apenas uma voz na cidade entre muitas que aqui se fazem ouvir.” (OLIVEIRA, 2011, p.11). Contudo, o fato de ele não se considerar escritor, não significa que não o seja, que não domine a técnica de escrever boas crônicas.

José Aldemir não só escreve crônicas, também insere nelas seu olhar privilegiado de geógrafo. O autor observa com detalhes: o espaço urbano da Manaus antiga e da atual, com o seu crescimento desordenado; as mazelas; seus contrastes; suas belas praças, muitas esquecidas pelo poder público; os prédios que modificam o espaço e a beleza da floresta; bem como, os descasos com sua gente. Tudo isto faz de suas crônicas um diferencial: são autênticas crônicas urbanas, da melhor qualidade.

A CRÔNICA

A palavra crônica chega ao português vinda do Latim *Chronus*, e esta, do grego *khronos*, que deu origem a *Chronikós*, “relacionado ao tempo” (cronológico, ou sequencial, o tempo que pode ser medido, está associado ao movimento linear das coisas terrenas, com começo e término. Da palavra latina *Chronus* surge *Chronica* que definia um determinado tipo de gênero literário que fazia o registro de acontecimentos históricos. Na atualidade, segundo o dicionário *HOUAISS*, crônica é a “compilação de fatos históricos apresentados segundo a ordem de sucessão no tempo”. Sendo assim, o papel da crônica é de relatar fatos.

Se não levar ao pé da letra, que é esta definição, a crônica vai muito além de contar algo; envolve a princípio a imprensa (jornal e revistas), hoje outros meios de comunicação como a internet, a televisão e o rádio, e de forma mais “permanente” o livro. Porém, além da crônica, além do livro, temos o autor, o escritor cronista com seu olhar crítico, sensível e autêntico. Também temos o leitor, que lê e interpreta para si a crônica, de acordo como o autor a apresenta ou de forma também crítica e autêntica, ponderando os fatos. Por fim, seguindo a Jesus Maestro, temos o intérprete ou *transductor*, que interpreta para os outros as crônicas.

A crônica está entrelaçada aos meios de comunicação nacional, justamente pelo poder da imprensa. No Brasil, este gênero tomou caracteres próprios, geralmente sugestivo e reflexivo; isto a diferenciou de outros países, cuja finalidade era apenas de informar.

Sem dúvida, José de Alencar e Machado de Assis são os mais destacados cronistas do século XIX, com crônicas como “Máquinas de coser” e “O velho Senado”, respectivamente, só para citar um exemplo de cada. Depois, no passado século, o Brasil, e principalmente o Rio de Janeiro, vê a afirmação da crônica como gênero literário bem brasileiro. João do Rio (autor de *A alma Encantadora das Ruas*, 1908); e Rubem Braga, único grande escritor brasileiro que só escreveu crônicas (em 1936 publica, *O conde e o passarinho*). Cada cronista com suas características peculiares, sua maneira quase única de conversar e cativar o leitor. Falavam das ruas, das transformações da Cidade Maravilhosa, da chegada do bonde, e de outros tantos assuntos urbanos.

Já as crônicas de José Aldemir levam o leitor a uma Manaus de contradições, e nos deixam mais pensativos com as questões do dia a dia em relação à cidade. Sendo isto característica do autor e geógrafo, ter essa visão mais crítica do espaço em que vive, em *Crônicas de uma cidade*, que é a primeira crônica do livro *Crônicas de Manaus*, o autor afirma:

Manaus, como de resto outras cidades, tem, de um lado, as ocupações, as moradias insalubres debaixo das pontes, nos igarapés e nas favelas, e do outro,

os condomínios de luxo. A cidade separa e expulsa, mas também junta numa contradição fragmentária e articulada que resulta em lutas diversas para o exercício da cidadania e do lúdico, de acordo com os interesses de diferentes sujeitos. (OLIVEIRA, 2011, p.12).

Percebe-se então, despontando nas suas palavras, o seu olhar como geógrafo e cidadão desta cidade, expondo de maneira crítica os contrastes das grandes metrópoles.

Para Joaquim Ferreira dos Santos, a crônica é a fusão dos gêneros:

Misturar as artes do espírito sensível com os fatos da atualidade, mesmo que seja aquela realidade passando embaixo apenas de sua janela. Bate-se no liquidificador das referências pessoais, e serve-se ao leitor tentando ampliar o sentido daquela banalidade. (2007, p. 22).

Nota-se então que a crônica toma a dimensão de acordo com o que o escritor quer que tome, basta que se tenha sensibilidade com a realidade. De acordo com Lopez (1992, p. 166-167), “A crônica, a partir da própria etimologia da palavra, guarda a ideia de tempo em seu seio. Porém, de tempo filtrado pelo modo de ver, de sentir, do cronista de jornal” (*apud* SUZUKI, 2011, p.94).

Diríamos que José Aldemir coloca em suas crônicas a sensibilidade de ver os encantos e desencantos de uma cidade construída por lugares, gente e amores. Crônicas inventadas ou até vividas, mas com o toque especial, falando do aspecto físico e social da cidade de Manaus. Em *O nascimento da crônica* de Machado de Assis, logo no primeiro parágrafo, o autor afirma que, existe um meio certo de se iniciar uma crônica:

Há um meio certo de começar a crônica por uma trivialidade. É dizer: Que calor! Que desenfreado calor! Diz-se isto, agitando as pontas do lenço, bufando como um touro, ou simplesmente sacudindo a sobrecasaca. Resvala-se do calor aos fenômenos atmosféricos, fazem-se algumas conjeturas acerca do sol e da lua, outras sobre a febre amarela, manda-se um suspiro a Petrópolis, e *La glace est rompue*; está começada a crônica. (ASSIS, 2007, p.27).

Concordamos com Machado, a crônica inicia e pode-se caracterizar como um texto trivial, partindo do óbvio e do simples. Apesar de estar contida no jornal, ela não está para ser notícia ou informar; ela tem o seu espaço para que o autor tenha a liberdade da palavra, da linguagem acessível, e com a potência estética de um gênero literário tipicamente urbano.

Segundo Afrânio Coutinho, no livro *A Literatura no Brasil*, capítulo 57 – Ensaio e Crônica, a crônica pode ter diferentes tipos, em que estabelece as seguintes categorias:

1. A *crônica narrativa*, cujo eixo é uma estória ou episódio, o que a aproxima do conto, sobretudo entre os contemporâneos quando o conto se dissolveu perdendo as tradicionais características do começo, meio e fim.
2. A *Crônica metafísica*, constituída de reflexões de cunho mais ou menos filosóficos ou meditações sobre os acontecimentos ou sobre os homens.
3. A *crônica poema-em-prosa*, de conteúdo lírico, extravasamento do artista ante ao espetáculo da vida, das paisagens ou episódios para ele carregados de significado.
4. A *crônica comentário* dos acontecimentos, que tem, no dizer de Eugênio Gomes, “o aspecto de um bazar asiático”, acumulando muita coisa diferente ou dispar. Muitas crônicas de Machado e Alencar pertencem a esse tipo.
5. A *crônica-informação*, mais próxima do sentido etimológico, é a que divulga fatos, tecendo sobre eles comentários ligeiros. Aproxima-se do tipo anterior, porém é menos pessoal.

Apesar dessa tentativa de classificar os vários tipos de crônicas, o que podemos perceber, após muitas leituras de crônicas urbanas, é que o bom cronista não adota apenas um tipo, ele sabe circular por diversos tipos dessas classificações de crônicas, de maneira flexível, não pendendo somente a um tipo, conseguindo assim, fundir várias características, pondo uma pitada de cada tipo, tornando suas crônicas mais atrativas.

Crônicas Manauaras

Na cidade de Manaus a crônica também alcançou as pessoas pelas ondas sonoras da Rádio Difusora no ano de 1948, seu fundador, Josué Cláudio de Souza (Itajaí, 1910 – Manaus, 1992) que – segundo informações do jornal D24AM, 2010 – lia a sua crônica do dia, pontualmente ao meio-dia, horário das badaladas do sino da igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição, sempre de segunda a sábado, e assim a população manauara, na expectativa, paravam para ouvir a “a Crônica do Dia”.

Hoje, além das crônicas manauaras estarem presentes, de forma tradicional, nas rádios, jornais e internet, podemos tê-las, de maneira mais duradoura ou permanentemente, em livros. Como é o caso das crônicas do escritor José Aldemir. Após anos escrevendo, crônicas para jornais, teve a oportunidade de selecionar e reescrever algumas de suas crônicas, para que assim fossem publicadas em livro. Hoje sendo até objeto de estudo em trabalhos acadêmicos.

ANÁLISE DE CRÔNICAS DE MANAUS

O livro *Crônicas de Manaus* nos leva a um passeio por uma Manaus de contrastes. Foram analisadas algumas crônicas de cada capítulo: Lugares; Gente; Amores. Lugares está composto por vinte e um textos, Gente por vinte e dois textos e Amores por apenas três textos. A seguir, desenvolveremos a apresentação na mesma ordem do subtítulo do livro, que também é coerente com a ordenação das crônicas dentro do livro objeto.

Lugares

Nesta primeira parte o autor nos mostra a cidade de Manaus, com suas particularidades. Alguns textos são compreendidos somente por manauaras, como é o caso da crônica *Mapa de Manaus*, página 15, nela o autor fala dos bairros, porém ele incorpora os nomes dos bairros no texto de forma de que, quem não conhece Manaus, não percebe que está se referindo a eles. Como neste pequeno parágrafo: “Que saudades da praça, da alvorada do dia no bairro, de colher flores na chapada e de cultivar o lírio no vale.” Nele temos os nomes de quatro bairros de Manaus: Alvorada, Flores, Chapada e Lírio do Vale. Neste outro parágrafo: “Quero liberdade para subir o morro, contemplar a colina do Aleixo, do planalto ver os campos dos elísios, colher buriti na vila e trepar na árvore de aquariquara.”. Aqui outros seis nomes de bairros: Morro da Liberdade, Colina do Aleixo, Planalto, Campos Elísios, Vila Buriti e Acariquara. Assim, o autor monta um mapa da cidade com os nomes de seus bairros de maneira lúdica e estética.

Na crônica *A natureza na e da cidade*, página 19, o autor fala da diferença que existe da natureza da zona urbana (Manaus) da zona rural, com suas paisagens, ruídos e clima. E para isso, tem um personagem que, em um dia de chuva, olha da janela, que observa, medita e compara os movimentos da cidade com os do interior. Para isso faz o uso constante da comparação. Como nestes trechos, com grifos nossos:

“Sentimos o asfalto ou as pedras das calçadas roçando os pés **como** as terras úmidas ou a areia quente.”

“...o barulho ensurdecido das buzinas, **como** se fosse o canto dos pássaros.”

“...o barulho dos pneus em contato com a água e o asfalto **parecem** com o barulho do curso da água nas corredeiras ou a queda-d’água das cachoeiras.”

“...carros que passam sem que possamos identificar a cor e a marca, **parecendo** os bichos da floresta ou os peixes dos rios que desaparecem com a mesma velocidade que surgiram.”

“...gente que passa correndo num vai e vem frenético **parecendo** a algazarra de um bando de pipiras ao alvorecer.”

No segundo parágrafo além da comparação, se utiliza da anáfora, para assim reforçar o que o homem observa de sua janela:

“**Vê** os telhados de barracos ao seu redor, ao léu, **como** folhas de bananeiras sacudidas pelo vento.”

“**Vê** o reflexo da luz nos sacos de lixo [...] identifica **como** as gotículas de água suspensas sobre os campos.”

“**Vê** um homem [...] a tatear as pedras da calçada e sendo engolido **como** tudo que se move abaixo de sua janela, ou pela próxima esquina ou pela escuridão das ruas.”

“**Vê** os moradores de rua [...] buscando abrigo numa marquise, **tal qual** os animais da floresta buscando uma nova toca.”

“...vendo árvores espremidas entre as calçadas e asfalto **como** se o conjunto delas formasse uma floresta, identificando cada flor plantada ou nascida **como** se fosse um salto nas águas barrentas ou negras dos rios.”

Na crônica *Memória de sabores*, página 23, o autor relembra os sabores e cheiros, como do café torrado em casa, do melado de cana que tem gosto de infância, do azedo do bacuri que chega a adormecer os dentes, e de tantos outros sabores que somente quem vive ou viveu no interior pode descrevê-los de forma tão expressiva. Para isso o autor utiliza-se da sinestesia, para ressaltar os sabores e cheiros, que segundo ele são sabores que o tempo não apaga da memória e que o melado de cana ajuda a ativar, e conclui que o tempo, tal qual os sabores, não para. Faz-nos lembrar da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

O mesmo ocorre na crônica *Memórias de Bálamo*, página 25, o autor relembra dos cheiros da cidade dos anos sessenta. Cheiros de peixe fresco, de miúdo de boi, de frutas vindas do Mercado Grande. Cheiro úmido de estiva da Rua Barão de São Domingo. Cheiro da borracha trazida pelos ventos da Ilha de Monte Cristo. O aroma de xarope de guaraná da fábrica Luseia e Andrade. O cheiro de biscoito da fábrica Paraguara e a cheiro da fragrância do pecado (sexo) na Itamaracá. E o cheiro mais marcante, o do pau-rosa de uma usina situada na Boca do Emboca. O autor diz que não é possível lembrar das casas e dos prédios históricos com exatidão, mas o perfume desses lugares é impossível esquecer, pois estes são bálsamos para o espírito.

Gente

Nesta segunda parte o autor fala de gente, mas especificamente, dos habitantes de Manaus, que são pessoas anônimas, mas que em suas crônicas são colocadas como

protagonistas, com histórias de vida que são dignas de serem registradas em forma de crônica. Essa é uma das características da crônica, falar de pessoas, e não de personagens, para isso faz-se presente o uso de recursos literários que vão desde os recursos fonéticos; semânticos; morfológicos e sintáticos. Esses recursos, quando bem empregados, comovem o leitor, como se ele próprio estivesse vendo-se ali. Bem como os lugares em que sucedem os fatos, quando descritos de maneira intensa e verossímil.

Assim o autor consegue nos prender a leitura, nos transportando ao cenário dos acontecimentos. Como no caso da crônica *A rosa menina*, página 61, em que narra a sua indignação pelo trabalho infantil, as condições em que a menina de corpo franzino caminha pela noite, entre as mesas de bares vendendo flores. Essa crônica, bem semelhante com a crônica de Olavo Bilac (Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1865 – Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1918) *Prostituição Infantil* – escrita no jornal Gazeta de Notícias 14 de julho de 1894 – em que a personagem também está exposta nas ruas vendendo flores.

Na crônica de José Aldemir assim como na de Bilac, o autor relata o absurdo de ver crianças terem que trabalhar para conseguir míseros trocados para ter que ajudar a sua pobre família. Situações cotidianas, imagem vista por quem sai à noite e pouco se importa com esse tipo de situação. Bilac se questiona: é possível que alguém, encolhendo os ombros diante disto, me pergunte, o que é que eu tenho com a vida das crianças que vendem flores e são amassadas a sopapos quando não levam para casa uma certa e determinada quantia. José Aldemir, em consonância com Bilac, questiona a sociedade: Por que a sociedade não lhe assegura, como os bichos da natureza aos seus filhotes, a proteção enquanto cresce? Por que a sociedade não cuida do presente de suas crianças? Bilac finaliza dando sua opinião de maneira dramática e mostrando a indiferença: [...] talvez a sorte melhor que se possa desejar hoje em dia a uma criança pobre — seja uma boa morte, uma dessas generosas mortes providenciais, que valem mais que todas as esmolas, todas as bênçãos, todos os augúrios felizes e... toda a comiserção dos cronistas. (BILAC, 1894). Aldemir já possui uma opinião mais esperançosa para essas crianças jogadas a sorte. Porém a indiferença, por parte da sociedade perante a exploração infantil, continua: Seus sonhos talvez se realizem, mas como as flores que carrega, têm muitos espinhos. [...] a beleza e a fragilidade da rosa e da menina possibilitam espanto onde nada há do que se espantar. (OLIVEIRA, 2011, p.62).

O interessante dessas duas crônicas é sua problemática social – a exploração infantil – é contemporâneo, apesar de ter se passado quase um século da crônica de Bilac *Prostituição infantil*, ou seja, a crônica, melhor dizendo, a temática social da crônica, é pertinente dentro do cenário literário.

Na crônica *Margarida*, página 75, o autor tem como “protagonista” uma gari. O gari, este profissional que está presente na cidade, e que muitos de nós, não o notamos. Mas basta um dia sem que a cidade seja limpa, logo percebemos a sua falta. O nome *Margarida*, é colocado pelo autor para homenagear uma gari, da qual ele se refere nessa crônica, uma senhora mais velha que ele e que certo dia responde ao seu “bom dia” com um sorriso e logo comenta com a companheira de trabalho que alguém tenha-lhe notado por detrás da roupa laranja. Assim, temos a figura da metáfora, pelo título da crônica, jamais o leitor poderia imaginar que o autor falaria de uma gari.

Na crônica *Desprezível preconceito*, página 90, o autor se refere ao preconceito regional. Faz críticas e diz que toda forma de preconceito devem ser repelidas, principalmente os que nasceram na a Amazônia, pois as semelhanças e diferenças dos povos dessa região não merecem ser motivo de piada, isso é coisa de quem não tem o fazer. Fala do direito de mobilidade, que não se pode diferenciar as pessoas por ter nascido em determinado lugar. Daí o autor chama a atenção para o preconceito do amazonense para com o paraense “Se alguém dividir os amazônidas entre bons e ruins e disser que os últimos nasceram no Pará, vai ter que subtrair milhares de pessoas de bem, trabalhadoras e honestas que nasceram naquele Estado.” (OLIVEIRA, 2011, p.90). Portanto é necessário mais união para assim lutar para o intercâmbio entre as pessoas, já que os amazônidas têm muito mais coisas a unir do que os separar e partilham dos mesmos problemas, como a poluição dos rios e queima da floresta. Porém cabe fazer a troca de culturas. Por fim, saúda a todos que de algum lugar do Brasil agora vivem na Amazônia e em especial ao povo paraense. Faz referências dessa cultura, como o ritmo do carimbó, cita escritores e poetas, fala da comida típica e da cerveja lá produzida.

Já na crônica *Mais uma invasão*, página 92, o autor utiliza a palavra *invasão* para enfatizar sua mensagem. Nela coloca seu personagem, sujeito pobre, desde seu nascimento até a vida adulta, relata o seu “progresso” na vida e de como e, a todo instante, sua vida é tomada, melhor dizendo, invadida. Como nos trechos: “Foi invadido por doenças.”; “foi invadido por leis”; “Mais uma invasão”; “Outra invasão”; “foi invadido por uma série de exigências”; “Não tinha como fazer frente a essa invasão”; “Mais invasão”; “Mais uma invasão”; “E haja invasão”; “Pela milésima vez ele é invadido”; “Só mais uma invasão. (OLIVEIRA, 2011, p.92). Ao final da crônica, esse personagem torna-se um invasor de terras urbanas. Nesta crônica podemos perceber o olhar do cronista e geógrafo ao expor um grave problema das grandes metrópoles, as invasões.

Amores

Este último capítulo do livro é composto por apenas três crônicas: *Carta(grafia) de amor*, *Minha menina* e *O amor que se vai mas não acaba*.

Em *Carta(grafia) de amor*, página 107, nos deparamos com uma crônica da qual o autor anuncia seu amor. Inicialmente o leitor pode achar que é uma carta de amor, dedicado a uma mulher. Porém, de forma implícita, o autor declara-se à cidade de Manaus “feliz cidade sofrida”. Constantemente se refere à cidade por: “ela”, “dela” e “nela”. Ressalta seu desejo de viver na cidade, porém critica suas mazelas, como a falta de praças e a insegurança das ruas. O autor também exalta as suas raízes, e que, apesar de tudo, se faz necessário festejar. E que não importa o calor, tem copa, festas juninas e boi-bumbá.

Em *Minha menina*, página 109, o autor declara o amor pela filha. Deixa claro o amor paterno tomar conta de cada linha. Expondo o transcorrer da vida, comparando-a com as rosas. Essa flor tão frágil, que necessita ser retirada da roseira para que assim possa viver mais. E assim ganhar o verdadeiro sentido de sua representação de amor e paixão.

Em *O amor que se vai mas não acaba*, página 111, notamos o emprego de anáfora, repetido em cada início dos nove parágrafos que compõe essa crônica, a frase: *O amor que se vai mas não acaba*. Assim, enfatiza e reforça sua mensagem. Fala de ausência, lembrança, dor, esperança, saudade. Ao final da crônica, o autor diz que se não fosse por ele – *O amor que se vai mas não se acaba* – não escreveria esta crônica, e que melhor seria não escrevê-la, pois dói muito.

CONCLUSÃO

A crônica sempre será a perpetuação de acontecimentos sociais, narrada pelo autor de maneira crítica, criada ou inventada a partir de um fato e ornamentada por recursos literários e estéticos. Dependendo do autor, pode vir com uma linguagem direta, coloquial e poética. Desta forma, podemos afirmar que a crônica é um gênero de leitura breve e de fácil compreensão (para o bom leitor).

Ainda que presente no dia a dia, impressa em jornais, este trabalho mostra que a crônica, ganhou destaque por meio de livro. Dos quais o leitor pode desfrutar de sua leitura a qualquer momento.

José Aldemir de Oliveira é um cronista que vem se destacando na literatura amazonense. Homem simples, e que transpõe essa sua simplicidade, de maneira evidente, em suas crônicas. Porém a simplicidade da crônica não deixa de ser um árduo trabalho para quem a escreve. Pois a crônica deve ser apresentada com seriedade e respeito, qualidade presente também na vida de quem as escreve.

O estudo da obra *Crônicas de Manaus* deixa-nos evidente o carinho que José Aldemir tem ao falar de Lugares; Gente; Amores. Apresenta um trabalho de qualidade e transparente da cidade de Manaus, com seus encantos e desencantos. O leitor, mesmo que não seja manauara, consegue conhecer a cidade de Manaus através das breves crônicas de José Aldemir.

Assim, entende-se que a obra *Crônicas de Manaus* é um convite para conhecer a cidade que intitula o livro. Com seu olhar de cronista, geógrafo e professor, nada deixa passar despercebido, carregando seu texto de boas informações de lugares, gente e amores deste espaço urbano, deixando transparecer, assim como um bom cidadão, que se preocupa de maneira geral com seu habitat, deixa claro sua indignação, queixas e manifestações, para com quem tem o poder de governar a cidade e fazer dela um Lugar melhor, com Gente consciente e muito Amor por sua cidade.

REFERÊNCIAS

ARREDONDO, Alessio. **El Género De La Crónica Urbana Y La Ruptura Con La Tradición Literaria Occidental**. Disponível em:

<<https://es.scribd.com/document/290902156/El-Genero-de-La-Cronica-Urbana-Y-La-Rupt>>. Acesso em: 13 de mar. 2017.

ASSIS, Machado de. “O nascimento da crônica” in **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Organização e introdução de Joaquim Ferreira dos Santos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. **Crônica: história, teoria e prática**. São Paulo: Scipione, 1993.

BILAC, Olavo. **Prostituição Infantil**. Gazeta de Notícias, 14 de agosto de 1894. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/prostituicao-infantil-cronica-de-olavo-bilac>>. Acesso em: 23 de mar. 2017.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudo de história e teoria literária**. São Paulo: Nacional, 1985.

CELEDON, Esteban Reyes. “Crônicas manauaras: para além dos afetos jornalísticos”. Trabalho apresentado na UFAM, GEPELIP, 3-5 de jun. 2014.

COUTINHO, Afrânio. **Ensaio e crônica**. In: A Literatura no Brasil (Org. de Afrânio Coutinho). 3a ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1986. p.117-143, v.6.

COUTINHO, Afrânio dos Santos. **A Literatura no Brasil**. 7ª Ed. rev. E atual. São Paulo: Global, 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: 15 de Out. 2016.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário da Língua Portuguesa** (versão online). Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>>. Acesso em 10 jan.2017.

MAESTRO, Jesus G., “Intérprete o Transductor”. In **Glosario**. Disponível em: <<http://jesus-g-maestro.blogspot.com.br/2014/10/interprete-o-transductor.html>>. Acesso em: 07 de dez. 2017.

NERY, Alfredina. **Crônica: Gênero entre jornalismo e literatura**. In Página 3. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/portugues/cronica-genero-entre-jornalismo-e-literatura.htm>> Acesso em: 12 de maio 2017.

OLIVEIRA, José Aldemir de. **Crônicas de Manaus**. Manaus: Editora Valer, 2011.

OLIVEIRA, José Aldemir de. **Anotações de aula**. (Manuscrito inédito). Participação na aula de Crônicas no PPGL-UFAM. Manaus-AM. 08 de junho de 2016.

REBELO, G.; FREIRE, A.P. “A FAPEAM é um patrimônio nosso” José Aldemir de Oliveira: um cidadão amazônico. (Entrevista com José Aldemir). **Acta Amazonica**. Manaus, vol.35 n^o.3 Jul/Set. 2005. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0044-59672005000300002>>. Acesso em: 16 de Dez. 2016.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. **As cem melhores crônicas brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SUZUKI, Júlio César. Geograficidade Artigos. **Espaço na crônica de Mário de Andrade: uma análise de O Turista aprendiz**. Disponível em: <http://www.uff.br/posarq/images/stories/Revista/Inverno_de_2011/Artigos/Espao_cronica_Mario_de_Andrade__Geograficidades_v1n1_Setembro2011.pdf>. Acesso em: 17 de jan. 2017.