

ISSN: 1519-8782

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA
Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos
Universidade Veiga de Almeida
Rio de Janeiro, 24 a 28 de agosto de 2015



CADERNOS DO CNLF, VOL. XIX, Nº 08
HISTÓRIA DA LITERATURA
E CRÍTICA LITERÁRIA



RIO DE JANEIRO, 2015

**UNIVERSIDADE VEIGA DE ALMEIDA
RIO DE JANEIRO – RJ**

REITOR

Arlindo Viana

DIRETOR ACADÊMICO

Eduardo Maluf

PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

Katia Cristina Montenegro Passos

**PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO,
PESQUISA E EXTENSÃO**

Maria Beatriz Balena Duarte

DIRETOR DO CAMPUS TIJUCA

José Luiz Meletti de Oliveira

COORDENADORA DO CURSO DE LETRAS

Flávia Maria Farias da Cunha

COORDENADORA LOCAL DO XIX CNLF

Anne Caroline Morais Santos

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Boulevard 28 de Setembro, 397/603 – Vila Isabel – 20.551-185 – Rio de Janeiro – RJ
eventos@filologia.org.br – (21) 2569-0276 – <http://www.filologia.org.br>

DIRETOR-PRESIDENTE

José Pereira da Silva

VICE-DIRETOR

José Mario Botelho

PRIMEIRA SECRETÁRIA

Regina Céli Alves da Silva

SEGUNDA SECRETÁRIA

Eliana da Cunha Lopes

DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Anne Caroline de Moraes Santos

VICE-DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Naira de Almeida Velozo

DIRETORA CULTURAL

Adriano de Souza Dias

VICE-DIRETOR CULTURAL

Agatha Nascimento dos Santos Dias

DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS

José Enildo Elias Bezerra

VICE-DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Dayhane Alves Escobar Ribeiro Paes

DIRETORA FINANCEIRA

Marilene Meira da Costa

VICE-DIRETORA FINANCEIRA

Maria Lúcia Mexias-Simon

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

**XIX CONGRESSO NACIONAL
DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA**
de 24 a 28 de agosto de 2015

COORDENAÇÃO GERAL

*José Pereira da Silva
José Mario Botelho
Adriano de Souza Dias
Agatha Nascimento dos Santos Dias*

COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA

*Anne Caroline de Moraes Santos
Eliana da Cunha Lopes
Regina Céli Alves da Silva
Maria Lúcia Mexias-Simon
Marilene Meira da Costa
Naira de Almeida Velozo*

COORDENAÇÃO DA COMISSÃO DE APOIO

*Anne Caroline de Moraes Santos
Eliana da Cunha Lopes*

COMISSÃO DE APOIO ESTRATÉGICO

*Marilene Meira da Costa
José Mario Botelho*

COORDENAÇÃO LOCAL

Anne Caroline de Moraes Santos

SECRETARIA GERAL

Silvia Avelar Silva

APRESENTAÇÃO

O Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos tem o prazer de apresentar-lhe, nesta primeira edição, este número 08 do volume XIX dos *Cadernos do CNLF*, com 42 (quarenta e dois) trabalhos, com 507 (quinhentos e sete) páginas, sobre os temas “História da Literatura e Crítica Literária”, que foram apresentados no XIX Congresso Nacional de Linguística e Filologia de 24 a 28 de agosto deste ano de 2015.

Na primeira edição, foram publicados apenas 16 (dezesseis) trabalhos, com 215 páginas, com os textos dos seguintes congressistas: Ana Carolina Cardoso, Analice Martins de Oliveira, Bruno Bassoli Furtado, Camillo Cavalcanti, Carlinda Fragale Pate Nunez, Clesiane Bindaco Benvenuti, Daniele Ribeiro Fortuna, Giovanni Roberto Gomes da Silva, Idemburgo Pereira Frazão Félix, Juan Marcello Capobianco, Manuela Chagas Manhães, Marcelli Claudinni Teixeira Cardoso, Marcelo Alves, Neide Amorim Ernesto, Patrícia Peres Ferreira Nicolini, Regina Céli Alves da Silva, Renato Amado, Sarita Erthal, Vanessa Ribeiro Teixeira e Verônica Macena, correspondentes aos textos recebidos até o final da primeira semana de agosto.

Os demais trabalhos foram acrescentados, nesta segunda edição, seguindo a ordem alfabética dos títulos.

Dando continuidade ao trabalho do ano passado, foram editados, simultaneamente, o livro de *Minicursos e Oficinas*, o livro de *Resumos* e o livro de *Programação* em três suportes, para conforto dos congressistas: em suporte virtual, na página do Congresso; em suporte digital, no *Almanaque CiFEFiL 2015* (DVD) e em suporte impresso, nos três primeiros números do volume XVIII dos *Cadernos do CNLF*.

Todo congressista inscrito nos minicursos e/ou nas oficinas recebeu um exemplar impresso do livro de *Minicursos e Oficinas*, tendo sido possível também adquirir a versão digital, pagando pela segunda, que está no *Almanaque CiFEFiL 2015*.

O *Almanaque CiFEFiL 2015* já trouxe, na primeira edição, mais de 130 textos completos deste XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, junto com o livro de *Minicursos e Oficinas*, o livro de *Resumos* e o livro de *Programação*, para que os congressistas interessados pudessem levar consigo a edição de seu trabalho, além de toda a pro-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

dução do CiFEFiL nos anos anteriores, não precisando esperar até o final do ano para ter sua produção acadêmica publicada.

A programação foi publicada em caderno impresso separado, para se tornar mais facilmente consultável durante o evento, assim como o *Livro de Resumos*, sendo que o livro de *Programação* foi distribuído a todos os congressistas, mas o livro de *Resumos* foi distribuído apenas aos congressistas inscritos com apresentação de trabalhos, visto que vários deles precisariam comprovar imediatamente, em suas instituições, que efetivamente participaram do congresso.

Aproveitamos a oportunidade para lhe pedir que nos envie, por e-mail, as críticas e sugestões para que possamos melhorar a qualidade de nossos eventos e de nossas publicações, principalmente naqueles pontos em que alguma coisa lhe parece ter viável melhoria.

Rio de Janeiro, dezembro de 2015.



SUMÁRIO

0. Apresentação –	05
<i>José Pereira da Silva</i>	
1. A construção da identidade no romance <i>Allah n'est pas Obligé</i> , de Ahmadou Kourouma	12
<i>Maria Sertã Padilha</i>	
2. A efemeridade como experiência estética: Arnaldo Antunes e sua arte midiática	28
<i>Ana Amália Alves da Silva</i>	
3. A ideia de grande golpe como traço identitário da comunidade portenha através da ficção argentina	37
<i>Gustavo Assis Ferreira e Maria Fernanda Garbero</i>	
4. A literatura do exílio	46
<i>Ana Lúcia Silva Resende de Andrade Reis e Egle Pereira da Silva</i>	
5. A máscara e o exílio	52
<i>Giovani Roberto Gomes da Silva</i>	
6. A poética concreta de João Cabral de Melo Neto	62
<i>Regina Céli Alves da Silva</i>	
7. A temática drummondiana: no meio da palavra, os caminhos	86
<i>Sarita Erthal</i>	
8. Aby Warburg e Néida Piñon: imagens-gestos sobreviventes no conto “Sala De Armas”	92
<i>Karla Magalhães de Araujo e Egle Silva Pereira</i>	
9. Afrânio Coutinho: pró e contra	102
<i>Camillo Cavalcanti</i>	
10. As transgressões de Tereza Batista em <i>Tereza Batista Cansada de Guerra</i>	111

Patricia Ferreira Coelho, José Geraldo Rocha e Vera Lúcia Teixeira Kauss

11. Aspectos de Lautréamont, do niilismo de Nietzsche e Heidegger no poeta brasileiro Cruz e Sousa: um diálogo necessário 124
Juan Marcello Capobianco
12. Balada do asfalto “A Alma é o Segredo do Negócio” 139
Érica Aragão Monteiro e Anna Paula Lemos
13. Diários de Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala: uma pesquisa interdisciplinar 149
Daniele Ribeiro Fortuna
14. Elena – máquina: uma alegoria que floresce em um mundo abandonado 159
Katiuscia Corrêa Ricardo e Susilene Araujo
15. Entre a dama e a correnteza: um mergulho nas águas dos romances *A Dama do Velho Chico* e *Beira de Rio, Correnteza*, de Carlos Barbosa 165
Joseilton Ribeiro do Bonfim e Carlos Augusto Magalhães
16. Entre universos simbólicos e contextos sócio-históricos na construção da linguagem da música popular brasileira 180
Manuela Chagas Manhães
17. Espaço e identidade em “Inventário de Imóveis e Jacentes”, de Luís Bernardo Honwana 194
Fabiana de Paula Lessa Oliveira
18. *Fanny Owen & Francisca* entrelaçamentos de Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira 204
Maricel Derrico Gonçalves
19. História e poesia: imagens de Vila Rica em “Romance XXI ou das Ideias”, de Cecília Meireles 221
Elson Dias de Oliveira

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

20. José de Alencar e a música de Carlos Gomes: um estudo sonoro do romance *O Guarani*228
Simone Ruthner
21. Macunaíma, um *trickster*?243
Renato Amado
22. Martinho da Vila: um *griot* na Pós-Modernidade264
Patrícia Luísa Nogueira Rangel e Idemburgo Frazão Felix
23. Memória e representação de uma cidade a partir de Francisco Barboza Leite: o exemplo de Duque de Caxias275
Tania Maria da Silva Amaro de Almeida e Jacqueline de Cassia Pinheiro Lima
24. Mutola: a heroína das asas de águia297
Verônica Macena e Vanessa Ribeiro Teixeira
25. Neil Gaiman: um autor em diversas mídias304
Erick Torres de Santana
26. O bovarismo em *Clara dos Anjos* uma identidade equivocada311
Neide Amorim Ernesto e Idemburgo Pereira Frazão Félix
27. O corpo na sociedade moderna a partir da leitura de *As Fontes do Self: A Construção da Identidade Moderna*, de Charles Taylor323
Jacqueline de Cassia Pinheiro Lima
28. O estudo de narrativas de mistério explorando a linguagem dos jogos e dos enigmas de raciocínio lógico: experiências de leitura com alunos do 8º ano331
Patrícia Peres Ferreira Nicolini, Clesiane Bindaco Benevenuti e Analice Martins de Oliveira
29. O idioma “estrangeiro” de Clarice Lispector e a língua portuguesa no século XXI344
Thiago Eugênio Loredó Betta

30. O luto amoroso, uma leitura de *Paisagem com Dromedário*, de Carolina Saavedra355
Patricia Mariz da Cruz e Paloma Vidal
31. Os dez mandamentos sagrados e o “animalismo” de *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell364
Wagner Pavarine Assen e Nataniel dos Santos Gomes
32. Poemas em molduras em revistas ilustradas das primeiras décadas do século XX374
Armando Ferreira Gens Filho
33. Poemas ilustrados de Olavo Bilac nas páginas da revista *Careta* ..389
João Cláudio Martins Araujo Barros e Armando Ferreira Gens Filho
34. Principais paradigmas histórico-culturais decifreadores do labirinto identitário brasileiro, na obra *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro399
Juan Marcello Capobianco
35. Procedimento literário de Paulina Chiziane: *Ventos do Apocalipse* ... 416
Lídia Maria Nazaré Alves, Ana Maria de Carvalho Leite e Ivete Monteiro de Azevedo
36. Reflexões sobre a identidade feminina em "O Cesto", de Mia Couto 426
Tatiana Alves Soares Caldas
37. Reflexões sobre o determinismo presente no perfil de Clara dos Anjos: principais ideias acerca dos mitos criados sobre a inferioridade do negro437
Neide Amorim Ernesto e Vanessa Ribeiro Teixeira
38. *Terra Sonâmbula*: entre o corpo e a história449
Vanessa Ribeiro Teixeira e Ana Carolina Cardoso
39. Um estudo do romance *Lucíola*, de José de Alencar, a partir de estudos de Aby Warburg sobre o Renascimento456
Bruno Bassoli Furtado e Carlinda Fragale Pate Nunez

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

40. Um olhar estruturalista no poema “Retrovisor”, de José Cândido Pó-
voa468
Andréia Nascimento Carmo
41. Uma apreciação crítica: Luís da Silva e o menino Graciliano481
Marcelli Claudinni Teixeira Cardoso e Marcelo Alves
42. Verbo: a matéria bruta de Romério Rômulo499
Camillo Cavalcanti

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NO ROMANCE
ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ, DE AHMADOU KOUROUMA**

Maria Sertã Padilha (UFRJ)
maryspadilha@hotmail.com

RESUMO

A nacionalidade é um critério hegemônico para os estudos literários, tendo em vista uma longa tradição que aproxima a história literária e o conceito de nação (Anne-Marie Thiesse). No entanto, em realidades como a pós-colonial, a construção discursiva em torno da nacionalidade se tornou frágil e problemática (Eduardo Coutinho, 2010), deixando de ser uma referência única para a abordagem da perspectiva identitária. Nesse contexto, estão imersos inúmeros artistas, como, por exemplo, Ahmadou Kourouma, escritor marfinense, autor de célebres romances como *Les Soleils des Indépendances* (1970) ou *Allah n'Est pas Obligé* (2000). Nessas obras, o problema da identidade é claramente explicitado; e, com efeito, a busca identitária que ali se encena não se restringe às fronteiras estabelecidas pelo colonizador, visto que elas são colocadas em questão, o que traz à tona diversas outras problemáticas resultantes dos processos históricos em jogo, além de importantes questões linguísticas. A escrita de Kourouma dialoga com essas tensões, propondo um jogo entre ficção e história, sem pretender defender ou legitimar a consolidação de uma nação, mas, ao contrário, pondo em xeque a sua construção. Além disso, Kourouma opta pelo francês como idioma de escrita, porém não negligencia sua língua materna – o malinquê –, o que gera uma desestabilização da hegemonia da língua francesa. E ao situá-la em meio a um imaginário diferente, acrescenta-lhe novas paisagens, como diria Édouard Glissant, estendendo as suas margens para além das fronteiras ocidentais.

Palavras-chave: Nacionalidade. Plurilinguismo. Ahmadou Kourouma.

1. Introdução

A obra do escritor marfinense Ahmadou Kourouma permite uma rica reflexão acerca de dois conceitos hegemônicos para a literatura: a nação e a língua. Para compreender a realidade em que se insere a sua obra, cabe um pequeno panorama de seu contexto de produção. Ahmadou Kourouma nasceu na Costa do Marfim em 1927 e morreu em 2003. Ele viveu durante muitos anos na França, onde fez seus estudos superiores, mas regressou à terra natal após a conquista da independência, em 1960. Engajou-se politicamente na luta contra os abusos do regime do Presidente Félix Houphouët-Boigny – que se instaurou logo após a independência e perdurou até a morte do dirigente, em 1993 – o que rendeu a Kourouma muitos anos na prisão e no exílio. O fato de ter vivido constantemente entre duas culturas, entre duas línguas, traz à tona questões

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

como a nacionalidade e plurilinguismo, uma vez que não pode se expressar da mesma forma em francês e em malinquê (sua língua materna) tampouco perceber o mundo da mesma forma na Europa e na África.

Seu primeiro romance se intitula *Les Soleils des Indépendances* e foi publicado em 1968 por uma editora canadense, após ter sido rejeitado por editoras francesas sob o pretexto de conter problemas na escrita. Após a publicação, no entanto, seu romance foi amplamente reconhecido pelo uso criativo da língua e por “violiar” as normas francesas ao introduzir o malinquê em sua linguagem. O romance ganhou o prêmio da revista *Études Françaises* (PUM) e foi reeditado pela editora parisiense Seuil em 1970, alcançando renome internacional.

Em 2000, Kourouma lançou seu último livro completo, *Allah n'Est pas Obligé*, que foi vencedor de três prêmios literários. O protagonista Birahima é uma criança-soldado, que conta a sua história de vida em meio à guerra tribal, após ter ficado órfão e sem a tutela de um responsável.

2. O jogo narrativo

Nas primeiras páginas do romance *Allah n'Est pas Obligé*, deparamo-nos com a apresentação, em primeira pessoa, do narrador Birahima. Ao longo de sua apresentação, é possível notar que o menino oscila entre diversas instâncias identitárias, que levam em conta elementos de diversas ordens: linguística, nacional, étnica, cultural, o que demonstra que o fator identitário é de suma importância sem, no entanto, ser marcado rigidamente. A primeira postulação de identidade aparece da seguinte forma “*suis p'tit nègre*”¹, seguida de uma explicação: “*pas parce que suis black et gosse. Non! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français*”.² Essa definição leva em conta critérios linguísticos que, evidentemente, não podem ser encarados à parte de fatores culturais. O menino não diz que ele *fala* “*petit nègre*”, mas ele afirma que *é* “*petit nègre*”, isto é, a sua identidade é profundamente marcada por seu modo de falar.

¹ As referências à obra de Kourouma serão feitas no idioma de escrita original e a tradução em português (tiradas do romance traduzido por Flávia Nascimento) aparecerá nas notas. “Sou um neguinho” (KOUROUMA, 2000, p. 9).

² “não porque sou *black* e moleque. Não! Mas sou neguinho porque falo mal francês” (KOUROUMA, 2000, p. 9).

Além disso, esse modo de falar não se pauta pelo domínio de sua língua materna, mas pelo conhecimento do idioma francês, a língua do colonizador. Esse simples comentário do menino é profundamente revelador da hierarquia linguística percebida por ele, em que o francês ocupa uma posição superior às línguas indígenas africanas.

Em seguida, o menino se filia a outra categoria: “*nègre noir africain indigène*”³, que está atrelada a critérios raciais, marcados pela ênfase sugerida pelo uso de ambas as palavras, negro e preto. Essa categoria enfatiza a pertença ao continente africano e o emprego do vocábulo “*indigène*” (nativo) reforça a importância das suas matrizes culturais anteriores à colonização. Outra instância citada é a classificação de “África francófona”, que remete a parâmetros classificatórios ocidentais; seu emprego causa certo estranhamento em relação aos outros, tendo em vista que essa classificação teve origem no período colonial e está intimamente associada à ideia de expansão territorial da França. De todo modo, mais uma vez, encena-se a instância linguística como referência identitária.

Mais adiante, o narrador faz uma afirmação categórica, que marca a defesa de uma identidade à qual ele tem orgulho de se associar: “*les Malinkés, c’est ma race à moi*”.⁴ Com essa afirmação, o menino deixa claro que os fatores étnicos também são relevantes e centrais para a sua busca identitária e, sobretudo, para a sua diferenciação em relação a outros grupos étnicos presentes no território por ele habitado.

Como se pode notar, esse narrador que se apresenta desde as primeiras linhas do romance configura uma potência literária do ponto de vista da voz narrativa e merece uma atenção especial. Na verdade, o único narrador a falar em primeira pessoa e a se apresentar explicitamente é o menino Birahima. Entretanto, após uma leitura mais profunda do romance, é possível detectar outro nível diegético, o que produz um jogo narrativo entre vozes que se misturam e, por vezes, confundem-se. O autor concede a voz a um menino, uma criança-soldado, para que ele nos conte e sua história em primeira pessoa. No entanto, esse outro nível diegético tolhe a voz da criança inúmeras vezes para prosseguir o relato.

Esse jogo narrativo representa o jogo bélico encenado no romance que retrata a guerra tribal: as crianças tomam a linha de frente, porém são marionetes de sujeitos mais poderosos, que delas se utilizam para garan-

³ “negro preto nativo africano” (KOUROUMA, 2000, p. 10).

⁴ “os malinqueses, essa é a minha raça” (*idem*).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

tir a manutenção de seus interesses. Na narrativa, a criança serve de porta-voz de uma realidade sobre a qual o próprio narrador extradiegético tem dificuldade de falar, convocando um menino-soldado para exercê-la; no entanto, quando se faz necessário, a voz da criança é tirada para ser concedida a outra instância narrativa.

Kourouma toma de empréstimo, portanto, a voz do menino para mostrar a sua visão da África. O modo como se aborda a questão da escolaridade é um exemplo do jogo que se instaura entre essas duas instâncias narrativas. O menino resume a instituição escolar da seguinte forma: “*l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une vieille grand-mère*”⁵; em seguida, surge a explicação para a frase proferida anteriormente: “*L'école ne vaut pas le pet de la grand-mère parce que, même avec la licence de l'université, on n'est pas fichu d'être infirmier ou instituteur dans une des républiques bananières corrompues de l'Afrique francophone*”⁶. Nessa elucidação, notamos que há uma passagem da microrrealidade do menino Birahima para uma macrorrealidade: a visão da instituição escolar nas nações africanas. Através da alusão à escolarização, importante mecanismo de consolidação e organização das nações, o autor expõe a sua visão relativa à organização do país como um todo: segundo ele, as repúblicas africanas são de banana e corrompidas.

Após analisar a forma como a voz narrativa é construída, cabe observar mais profundamente a questão identitária que se encena no romance. A instabilidade do menino em filiar-se a um grupo identitário rígido reflete a dificuldade em classificar as obras de autores como Kourouma em categorias estanques, uma vez que elas se encontram em um contexto de entrecruzamento de culturas e de línguas, sem que se possa delimitar claramente até onde vai a influência de cada uma sobre a outra. Quando se vive em meio a múltiplas influências culturais, isto é, a múltiplas formas de se conceber o mundo, é impossível vê-lo como se via anteriormente; necessariamente passamos a ser habitados por novos imaginários, novas paisagens, novas formas que irrigam a nossa imaginação. A escrita de Kourouma é permeada, pois, por essas questões e contradições, na qual está presente constantemente uma busca da identidade. Nesse caso,

⁵ “a escola não vale mais nada, não vale nem um peido de uma velha”. (KOUROUMA, 2000, p. 9-10).

⁶ “A escola não vale nem um peido de vó porque nem com um diploma de universidade a gente é capaz de ser enfermeiro ou professor primário numa dessas republiquetas de banana corrompidas da África francófona”. (KOUROUMA, 2000, p. 10)

deve se conceber a identidade de uma forma mais ampla que os conceitos estanques, como os títulos canônicos de nacional, ou de ex-colonizado.

3. A nação e suas fragilidades

Ao fazer um levantamento das abordagens possíveis para se estudar uma obra, não se pode negligenciar uma categorização muito comum nos estudos literários que são as literaturas nacionais. Em alguns contextos, essa classificação não causa nenhum estranhamento e serve, com muita frequência, de referência para a abordagem literária, como é caso da literatura francesa e de outras literaturas europeias. No entanto, quando se trata de nações que foram produtos da colonização, essa classificação se torna extremamente complexa, uma vez que o conceito de nação abarca diversas questões históricas, políticas e, inclusive, discursivas, que estão ligadas a um contexto de sentido, cujas origens remontam ao período posterior à Idade Média, com os diversos movimentos de conquista dos bárbaros sobre o Império Romano.

Evidentemente, as nações não se concretizaram subitamente; ao contrário, foram necessários séculos até que se formassem as nações europeias tal como as conhecemos hoje. Pode-se dizer, portanto, que as nações não surgiram de um único gesto, uma única guerra, uma única revolução: elas foram fruto de um longo processo histórico que teve de ser legitimado para poder vigorar. Nas chamadas nações africanas, esses processos históricos e de legitimação ocorreram de forma tão diversa, que o próprio sentido do vocábulo “nação” poderia ser questionado.

Essa legitimação da nação e, conseqüentemente, da identidade nacional, passa por diversos fatores: a invenção de um patrimônio comum; a revisão do passado histórico, isto é, a promoção de uma determinada visão do passado que ponha em relevo eventos que estejam a favor de certas ideologias, em detrimento de outras; a literatura, que cumpre a função de criar uma coesão sociocultural em torno de uma língua específica (CUNHA, 2001). Como observa Anne-Marie Thiesse, estudiosa dessa temática, subjaz à formação de uma nação uma atividade criadora que visa a substituir a ideia de identidade religiosa, étnica, cultural, para sobrepor a elas a identidade nacional; além disso, é imprescindível, para esse processo, o trabalho pedagógico para que esse reconhecimento identitário seja passado também às gerações seguintes.

Será necessário mais de um século de intensa atividade criadora para construir a identidade nacional dos alemães, dos italianos, dos franceses e de

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

todos os seus homólogos europeus. Isto implica, senão abolir as identidades preexistentes baseadas no estatuto social, na religião ou no fato de fazerem parte de uma comunidade local restrita, implica, no mínimo, redefini-las como características secundárias, subordinadas à identidade nacional. (THIESSE, 2002, p. 8)

Segundo Todorov, na ideia moderna que se tem de nação, herdada do século XVIII, “o Estado coincide com um grupo humano que fala a mesma língua e as mesmas tradições (incluindo, a religião) – o que é designado, às vezes, por *etnia*” (TODOROV, 2010, p. 83). A divisão do território africano em nações não levou em conta as características culturais e linguísticas dos inúmeros povos habitantes do continente, o que gerou uma demarcação arbitrária não favorável a uma unidade. Além disso, essa divisão foi feita através da imposição de forças de um grupo externo aos povos ali presentes, no contexto da colonização. Com o passar do tempo, no entanto, a situação colonial se tornou insustentável e surgiu o anseio pela independência, o que obrigou diferentes povos a se unirem em torno de um objetivo comum: expulsar o colonizador. Essa união, no entanto, não tinha raízes profundas e não foi capaz de se perpetuar, uma vez que os postos de poder passaram a estar desocupados e se tornaram alvo de novas ambições políticas.

Incrementadas por motivos nacionalistas, elas [as tentativas de estabelecimento de Estados-nações] assumiram a causa da liberdade, derrubando regimes tirânicos ou a tutela opressora por parte do estrangeiro. Entretanto, nada garante que os nacionalistas venham a estabelecer uma sociedade justa ao tomarem o poder: a opressão nacional pode ser substituída por uma opressão religiosa ou política, de classe ou de clã, pior que a precedente. (TODOROV, 2010, p. 83)

Como se pode verificar, a própria implantação das nações africanas se deu de forma diversa e é polêmica por si só. Certamente, a chamada literatura nacional dessas nações também será operada de um modo diferente.

Como observa Thiesse, há um *check-list* identitário que “é a matriz de todas as representações de uma nação”; dela fazem parte elementos como “ancestrais fundadores, uma história que estabeleça a continuidade da nação através das vicissitudes da história, uma galeria de heróis, uma língua, monumentos culturais e históricos, lugares de memória, uma paisagem típica, um folclore”. (THIESSE, 2002, p. 8-9)

Através dessa lista, é possível notar que muitos desses fatores estão ligados a formas discursivas a serviço de um processo histórico e social. A literatura opera, portanto, um papel central na construção do ima-

ginário nacional, com o objetivo de criar um sentimento de pertença comum entre grupos que, muitas vezes, apresentam traços de distinção. A literatura e a nacionalidade, durante muitos anos, estiveram estreitamente vinculadas uma à outra, de modo que diversos movimentos literários tiveram como importante característica “a missão patriótica de fundarem uma literatura e uma cultura centradas na nação” (CUNHA, 2001, p. 13), como é o caso emblemático do Romantismo.

Tendo em vista que a origem, marco fundamental para a promoção da identidade nacional, no caso africano foi problemática e conflituosa, evidentemente, a literatura não agiu da mesma forma em que se manifestara na fundação das nações europeias: a literatura de inúmeros autores africanos não exultou as glórias da fundação de suas nações, mas, ao contrário, refletiu sobre o seu impacto no destino de seu continente.

Através de alguns exemplos, podemos intuir que a visão de Kourouma a esse respeito não vai ao encontro do que observou Thiesse a respeito da consolidação das nações europeias. Logo no início de *Allah n'est pas obligé*, os adjetivos associados às nações africanas, como a Guiné, a Costa do Marfim, a Gâmbia, a Serra Leoa, o Senegal, são sempre de teor negativos, como podemos verificar nas citações abaixo:

on n'est pas fichu de gagner l'argent facilement comme agent de l'État dans une république foutue et corrompue comme en Guinée, en Côte-d'Ivoire, etc., etc.⁷; C'est la sorte de nègres noirs africains indigènes qui sont nombreux au nord de la Côte-d'Ivoire, en Guinée et dans d'autres républiques bananières et foutues comme Gambie, Sierra Leone et Sénégal là-bas, etc.⁸; Guéré et Krahn sont les noms d'autres nègres noirs africains indigènes d'une autre région du foutu Liberia⁹. (Grifos nossos)

Somando-se às citações anteriores, ao longo do relato do menino-soldado, há um questionamento pungente a respeito de seu destino em um contexto que não lhe oferece solução alguma: “*Et quand on n'a plus personne sur terre, ni père ni mère ni frère ni soeur, et qu'on est petit, un petit mignon dans un pays foutu et barbare où tout le monde s'égorge,*

⁷ “A gente não é capaz de ganhar dinheiro fácil como funcionário do Estado numa república miserável e corrompida como a Guiné, a Costa do Marfim, etc., etc”.. (KOUROUMA, 2000, p. 10)

⁸ “É o tipo de pretos negros africanos nativos que são numerosos ao norte da Costa do Marfim, na Guiné e em outras repúblicas de bananas estropiadas como a Gâmbia, a Serra Leoa e o Senegal, lá praqueles lados, etc”. (KOUROUMA, 2000, p. 10-11)

⁹ “Guerê e Krahn são nomes de outros negros, pretos africanos nativos de outra região da Libéria desgraçada”. (KOUROUMA, 2000, p. 73)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

*que fait-on ?*¹⁰. Essa frase de Birahima é extremamente impactante, pois ela resume a condição em que ele vive, isto é, ela representa a justificativa pela qual ele se vê obrigado a se tornar criança-soldado. Mais uma vez, depreendemos a mesma carga negativa expressa pelos adjetivos.

Através desses exemplos, fica evidente que a literatura de Kourouma não tem o papel de legitimar a consolidação de uma nação; ao contrário, as nações são vistas com grande desconfiança, por terem abalado as estruturas até então vigentes, sem terem proposto um modelo que solucionasse os problemas políticos e econômicos. A pretensa unidade nacional, que funcionou em diversos países europeus séculos antes, não foi capaz de eliminar antigas rivalidades entre etnias e, sobretudo, sobrepor-se aos interesses de pequenos grupos, sedentos de poder, prestígio e dinheiro.

Essa evidência vai ao encontro de análises recentes relativas ao conceito de nação. Tanto a nação quanto o idioma, que constituíam “referenciais seguros para a Literatura Comparada, hoje se revelam como constructos frágeis” (COUTINHO, 2011, p. 120). Ambas serviam para dar homogeneidade a determinado *corpus*, porém, em diversos contextos atuais, essas duas instâncias não são perfeitamente homogêneas, tornando-se menos rígidas e plurais. Dentro de uma mesma nação, encontram-se contradições culturais e, por outro lado, existem categorias literárias e culturais que transcendem as fronteiras fixas das nações (COUTINHO, 2011). Essa constatação se aplica ao caso africano, visto que o patrimônio ancestral dos diversos povos africanos não segue a divisão política determinadas pelos europeus, o que significa que, dentro de uma mesma delimitação geográfica, convivem povos que não partilham a mesma herança cultural e, por outro lado, há diversas semelhanças que vão muito além das fronteiras demarcadas no século XX.

Esse fator é claramente percebido através da obra de Kourouma, que não se restringe à Costa do Marfim, mas menciona, percorre e retrata diversos outros países africanos. O romance *Allah n'Est pas Obligé* ilustra essas fronteiras fluidas entre países como a Costa do Marfim, Libéria, Serra Leoa, Gana, pelas quais o narrador transita sem demarcar as fronteiras, isto é, sem fazer muita distinção geográfica, o que aponta para características semelhantes entre os países dessa região. Esse aspecto nos

¹⁰ “E quando a gente não tem mais ninguém nessa terra, nem pai, nem mãe, nem irmã, e que a gente é pequeno, um garotinho bonitinho num país *desgraçado* e *bárbaro* onde todo mundo é degolado, o que é que a gente faz?” (KOUROUMA, 2000, p. 97).

faz questionar ainda mais o critério nacional, pois põe em causa outro princípio-chave para a formação identitária, isto é, a singularidade. Em geral, a legitimação de uma nação se dá de forma a assumir uma singularidade diante do Outro, isto é, a afirmar a sua diferença em relação à alteridade, excluindo-a.

Conforme afirma Thiesse, “a nação nasce de um postulado e de uma invenção. Mas só se mantém viva com a adesão coletiva a essa ficção” (THIESSE, 2001, p. 72). Em outras palavras, podemos dizer que, na concepção de nação, está em jogo a adesão pessoal de cada cidadão à identidade nacional acima das outras identidades coletivas: é o caso, por exemplo, do bretão e do normando que sobrepujaram a essas identidades a identidade de francês. Ao analisar a obra de Kourouma, é possível observar que não há uma afirmação da nacionalidade marfinense que se sobreponha às outras formas de identidade; ao contrário, percebe-se, por exemplo, a defesa de identidades coletivas tais como as dos malinqués, dos muçulmanos, dos *féticheurs*, isto é, identidades ligadas à etnia, à religião, às tradições e não à nação, como vimos em exemplos anteriores.

A perspectiva adotada por Eduardo Coutinho é a constatação de que a literatura não pode mais ser abordada a partir de um modelo único, eurocêntrico. A sua proposta de reflexão não visa, de forma alguma, a abolir as literaturas nacionais até então estabelecidas, inclusive, pois esse modelo é ainda fecundo em determinados contextos e constitui um aparato histórico que deve ser levado em conta; no entanto, trata-se de pensar a literatura nacional a partir de novos recortes, mais amplos e mais móveis, levando em conta que critérios de constituição da identidade diversos da hegemônica identidade nacional.

No contexto em questão, essa concepção de Coutinho auxilia a compreender que as manifestações literárias não precisam ser analisadas dentro do círculo fechado de suas fronteiras geográficas, tendo em vista que há diversos elementos de aproximação entre elas e as literaturas produzidas em outras regiões.

Além de questionar a visão homogênea de nação, há ainda uma suspeita relativa ao idioma; esse fator torna-se igualmente problemático, tendo em vista o plurilinguismo em que algumas regiões do mundo estão mergulhadas. Nelas convivem inúmeros idiomas e, no contexto em questão, acrescenta-se a questão linguística ligada à dominação e imposição do idioma do colonizador, que se tornou oficial em muitos países, em detrimento das línguas já existentes. A literatura não está isenta de múlti-

plas influências linguísticas e, em um determinado momento, não se contenta em se alimentar de um único idioma; existem campos semânticos, imaginários, paisagens referências gramaticais e lexicais de outras línguas e linguagens que irrigam a imaginação dos escritores.

É o que constata Coutinho no trecho a seguir:

Assim como no caso do conceito de “nação”, a problematização que se verificou também sobre o conceito de “idioma” foi altamente benéfica para a historiografia literária, que passou a pôr em xeque o idioma canônico como única forma de expressão de uma determinada comunidade, e a aceitar outras linguagens, rompendo deste modo toda sorte de visão monolítica do real. (COUTINHO, 2011, p. 124-125)

4. A fecundidade do plurilinguismo

Segundo Eduardo Coutinho, dois elementos hegemônicos constituíram, durante muitos anos, um referencial seguro para a literatura: a nação e a língua. Além da problematização do conceito de nação, analisada anteriormente, cabe refletir também sobre o modo como a língua ocupa um papel central na obra e reflexão do autor em questão. O uso que Kourouma faz da língua reflete a sua consciência de que as línguas nacionais não são mais rígidas; ao contrário, o fator plurilinguístico se torna uma ferramenta para desestabilizar a língua hegemônica e abrir espaço para outras influências e referências linguísticas.

Através da língua, é possível transitar entre duas culturas, explorar sua intensidade e, inclusive, jogar com a representação do real. A relação entre língua e literatura é, portanto, particularmente importante para o estudo da obra de Kourouma, pois ela remete não apenas a questões históricas ligadas à dominação, mas, sobretudo, por abrir a possibilidade de fugir a essa dominação através do seu uso não canônico, que deixa espaço para a coabitação de imaginários e universos simbólicos.

Quando se trata especificamente das obras de autores africanos, raros são aqueles que escrevem em sua língua materna e, mesmo que o idioma francês tenha se tornado para eles sua ferramenta de comunicação cotidiana, é inegável a presença de outras línguas em seus imaginários, fazendo do plurilinguismo um denominador comum a essas manifestações literárias. A problemática que se apresenta a esses escritores, portanto, é a impossibilidade de escrever, ao mesmo tempo, em francês e em outra língua, o que faz com que eles se vejam obrigados a reinventar o francês para poder trazer para sua escrita outros imaginários. Essa sensi-

bilidade para as questões linguísticas e o fato de que os autores francófonos estejam constantemente pensando a língua refletem um fenômeno denominado por Lise Gauvin de *surconscience linguistique* (superconsciência linguística), pois se trata de uma consciência tanto exacerbada quanto fecunda. (GAUVIN, 1997)

Diversos escritores se deram conta de que, ao usar o francês de forma canônica, não conseguiam representar de forma verossímil os personagens e as realidades que eles desejavam. Eles observavam que esse uso do francês não condizia com o conteúdo de suas obras. Ao criar e inventar a sua própria linguagem, o escritor francófono traz à tona os elementos culturais e linguísticos de sua cultura de origem que são impregnados de seus imaginários e paisagens. Ahmadou Kourouma, em uma entrevista concedida a Lise Gauvin, relata exatamente essa necessidade de refletir e de reinventar a sua linguagem ao afirmar que

O problema que surgiu quando comecei a escrever como todo mundo, em um francês clássico, foi que eu percebi que meu personagem não conseguia nascer, aparecer em todas suas dimensões. Foi somente quando comecei a trabalhar a linguagem que consegui apreendê-lo em sua totalidade.¹¹

Em um artigo publicado por Kourouma, novamente ele manifesta sua preocupação central com a questão linguística, que sempre representou um importante ponto de reflexão de seu fazer literário. Apesar de escrever em idioma francês, Kourouma afirma ser impossível negligenciar sua língua materna, pois seu imaginário está impregnado dela. Tendo em vista a forte ligação entre língua e cultura, o autor mostra a limitação de expressar sua cultura malinquê em outro idioma; o léxico do francês não dá conta de expressar a abundância lexical de sua língua materna no que diz respeito, por exemplo, a Deus, aos fetiches, à sua religião animista. Primeiramente, pelo fato de certas palavras não existirem na língua francesa; além disso, uma única palavra francesa não substitui as múltiplas nuances de um vocábulo malinquê para designar elementos de sua cultura. Ademais, não se pode esquecer que as línguas africanas são orais, o que pressupõe uma lógica diversa às línguas escritas, que são, segundo Kourouma, “planificadas”. A oralidade está ligada a outros elementos externos à língua, como, por exemplo, o gesto.

¹¹ “Le problème qui s’est posé, quand j’ai commencé à écrire comme tout le monde dans un français classique, c’est que je me suis aperçu que mon personnage n’arrivait pas à ressortir, à paraître dans toutes ses dimensions. C’est seulement quand je me suis mis à travailler le langage que je suis arrivé à le saisir dans sa totalité” (GAUVIN, 1997, p. 154).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

A oralidade não é apenas a palavra dita, mas também a palavra retida, o silêncio. Não se trata somente da palavra e do silêncio, mas também do gesto. (...) O objetivo do criador na tradição negroafricana é favorecer a participação através da emoção. Ele o alcança usando o ritmo, a imagem e o símbolo como procedimentos literários.¹²

O ritmo e as imagens estão muitas vezes associados e são elementos marcantes em sua obra; podemos detectar uma imagem recorrente e extremamente importante na construção de suas narrativas: trata-se do sangue.

O sangue também se faz muito presente na vida do menino-soldado Birahima, em *Allah n'Est pas Obligé*. Nesse contexto, o sangue se torna uma metáfora para simbolizar a linha tênue entre a vida e a morte, uma vez que a violência da guerra transforma a existência e a sobrevivência em constantes conquistas. O sangue, tão marcante por seu cheiro, sua cor e o símbolo que representa, está associado, na cena a seguir, a outros elementos que convocam os sentidos.

*Vint un instant, un moment de silence annonçant l'orage . Et la forêt environnante a commencé à cracher tralala...tralala...tralala... de la mitraillette. Les tralalas... de la mitraillette entraient en action. Les oiseaux de la forêt ont vu que ça sentait mauvais, se sont levés et envolés vers autres cieux plus reposants. Tralalas de mitarille arrosèrent la moto et les gars qui étaient sur la moto, c'est-à-dire le conducteur de moto et le mec qui faisait le faro avec kalachnikov derrière la moto. (Le mot faro n'existe pas dans le Petit Robert, mais ça se trouve dans Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noir. Ça veut dire faire le malin.) Le conducteur de moto et le mec qui faisait faro derrière la moto étaient tous deux morts, complètement, totalement morts. Et malgré ça, la mitraillette continuait tralala... ding ! tralala... ding ! Et sur la route, par terre, on voyait déjà le gâchis : la moto flambait et les corps étaient mitraillés, remitraillés, et partout du sang, beaucoup de sang, le sang ne se fatiguait pas de couler. A faforo ! ça continuait son manège, ça continuait sa musique sinistre de tralala.*¹³

¹² "L'oralité n'est pas que la parole parlée, mais aussi la parole retenue, le silence. Elle n'est pas seulement la parole et le silence, mais aussi le geste. (...) L'objectif recherché par le créateur dans la tradition négroafricaine est de favoriser la participation par l'émotion. Il y parvient en usant du rythme, de l'image et du symbole comme procédés littéraires" (KOUROUMA, 1997, p. 116).

¹³ "Veio um instante, um momento de silêncio anunciando a tempestade. E a floresta das redondezas começou a cuspir tarataratatá... tarataratatá... tarataratatá... tiros de metralhadora. Os tarataratatás... de metralhadora estavam entrando em ação. Os passarinhos da floresta viram que a coisa estava fedendo, levantaram e voaram na direção de outros céus mais repousantes. Tarataratatás de metralhadora regaram a moto e os caras que estavam na moto, isto é, o motorista e o jirigote que estava de butuca com kalachnikov na garupa. (A palavra jirigote não está no Petit Robert, mas encontra-se no Inventário das particularidades lexicais do francês na África negra. Quer dizer bancar o espertalhão.) O motoqueiro e o jirigote na garupa tinham morrido todos os dois, completamente,

Essa cena descrita por Birahima tem um conteúdo carregado de violência e de crueldade; essa crueldade, no entanto, é intensificada pelos recursos usados pelo narrador, sobretudo, por sua relação com os sentidos, reforçando o caráter imagético e sensorial da cena. Nesse trecho, não apenas há diversos elementos que jogam com o campo visual, como também há um verbo que introduz claramente um desejo de fazer com que o interlocutor possa visualizar o que o narrador vira; trata-se do verbo *ver* – “*on voyait déjà le gâchis*”. Desse modo, o narrador deseja transmitir uma imagem que está em sua memória e torná-la visual ao seu destinatário. A frase que vem logo em seguida é, portanto, repleta de componentes que convocam a nossa visão, o que faz com que vejamos, por exemplo, a cor vermelha sem que ela seja citada, pela escolha vocabular do verbo *flamber* (arder, flamejar), que convoca a imagem do fogo, e pela referência ao sangue que escorre.

Além de convocar a visão, para representar de uma forma mais completa a violência da cena, a descrição convoca ainda outros sentidos, como é o caso da audição. O uso de palavras do campo semântico da escuta – *le silence, l’orage, musique sinistre* (o silêncio, a trovoadas, música sinistra de tralala) – joga diretamente com a nossa audição, fazendo-nos perceber a quebra do silêncio da floresta pela invasão do barulho das metralhadoras. Para intensificar o efeito auditivo, o narrador, reiteradas vezes, faz uso das onomatopeias *tralala* e *ding*, simbolizando o barulho provocado pelo uso da arma. O recurso às onomatopeias, assim como a repetição de certas expressões intensificam o ritmo da narrativa, aproximando-a da oralidade.

De forma mais sutil, podemos depreender ainda a referência ao olfato e ao tato. A expressão “*ça sentait mauvais*” (estava fedendo) faz referência ao cheiro, através de um jogo de palavras que significa tanto que o cheiro estava ruim, quanto que a situação não estava boa. Finalmente, o emprego do verbo *flamber* e dos adjetivos *mitraillés* e *remitraillés* (metralhados e remetralhados) estão relacionados ao tato, uma vez que o efeito de arder em chamas e de metralhar afetam o corpo fisicamente, de forma palpável, tátil.

totalmente. E apesar disso, a metralhadora continuava tarataratá... fii! Tarataratá... fii! E na estrada, no chão, já dava para ver o estrago: a moto pegando fogo e os corpos metralhados, remetralhados, e sangue para todo lado, muito sangue, um sangue que não parava de correr. Faforo! E o troço continuava cuspidando fogo, continuava sua música sinistra de tarataratá”. (KOUROUMA, 2000, p. 53-54)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Em sua escrita, Kourouma convoca ainda vocábulos de origem malinquê, sem obrigatoriamente explicar seu significado; elas se inserem na narrativa de forma natural, como se fizessem parte do léxico francês. No caso do uso de palavras, podemos observar que eles são geralmente escritos em malinquê; porém há diversas outras palavras escritas em sua língua materna, como *gdakas*, *faro*, *grigri*, *grigrimen*, *tamtam*. Além de recorrer a essas palavras, Kourouma faz um jogo linguístico entre o francês e o malinquê, comparando formas de se expressar em uma e outra língua: ele brinca com expressões de origem francesa e associa-as ao modo como elas seriam ditas em seu idioma malinquê: “*Je l’ai toujours appelé Ma sans autre forme de procès. Simplement Ma, ça venait de mon ventre disent les Africains, de mon coeur disent les Français de France*”.¹⁴

Além desses recursos, notamos ainda a forte presença das imagens, do corpo, do cheiro, dos sentidos, característicos de uma narrativa herdada da oralidade. Ao descrever um espaço, ou uma pessoa, Birahima comenta minuciosamente o cheiro, pois esse elemento marca profundamente o seu imaginário.

*Je n’ai jamais craint les odeurs de ma maman. Il y avait dans la case toutes les puanteurs. Le pet, la merde, le pipi, l’infection de l’ulcère, l’âtre de la fumée. Et les odeurs du guérisseur Balla. Mais moi je ne les sentait pas, ça ne me faisait pas vomir. Toutes les odeurs de ma maman et de Balla avaient du bon pour moi. J’en avais l’habitude. C’est dans ces odeurs que j’ai mieux mangé, mieux dormi.*¹⁵

Como pudemos observar através desses exemplos tirados do romance de Kourouma, a presença do ritmo, das imagens e dos símbolos são recursos que aproximam a sua escrita das influências da oralidade, tão presente nas manifestações artísticas de sua cultura malinquê. Além disso, o autor, apesar de optar pelo francês como idioma de escrita, convoca, a todo instante, elementos de outras culturas que não a francesa. Mesmo se apropriando de vocábulos da língua francesa, Kourouma os dessemantiza, isto é, retira-os de seu contexto usual para inseri-lo em ou-

¹⁴ “Eu sempre chamei [minha mãe] de Ma, sem mais nada. Simplesmente Ma, que isso vinha do fundo do meu ventre, como dizem os africanos, ou do meu coração, como dizem os franceses da França”. (KOUROUMA, 2000, p. 19)

¹⁵ “Eu nunca senti medo do cheiro da mamãe. Na cabana tinha todos os fedores. Peido, merda, xixi, infecção de úlcera, o azedo da fumaça. E os cheiros do curandeiro Balla. Mas eu, eu não sentia os cheiros, nada me fazia vomitar. Todos os cheiros da minha mãe e de Balla eram bons para mim. Eu estava acostumado. Foi no meio desses cheiros que eu comi bem, que eu dormi bem” (KOUROUMA, 2000, p. 18)

tros imaginários, em outras paisagens; essas palavras ganham, pois, um novo sentido, sofrendo uma ressemantização.

Essa operação realizada pelo escritor em suas obras foi denominada de “quebrar a língua” (*casser la langue*) e foi definida da seguinte forma por Gauvin: “Quebrar a língua significa, para uns e para outros, trabalhá-la em todos os sentidos até rebentar as fronteiras que a separam dos estados de línguas mais antigas, ou ainda ressemantizá-la e irrigá-la com a memória de outras línguas”.¹⁶

Desse modo, Kourouma se apropria da língua francesa, não para reproduzir as normas até então estabelecidas, mas para irrigá-la de outros imaginários e linguagens, o que foi denominado de africanização da língua francesa.

5. Conclusão

As reflexões acerca da problematização da nação e da língua não visam a enquadrar a obra de Kourouma em um conceito estanque, que exclua as outras possibilidades. Na realidade, levantar essas questões tem o objetivo de refletir sobre o contexto polêmico em que se insere a sua obra, devido, sobretudo, ao fato de se encontrar em um entrecruzamento de culturas, sem que se possa delimitar claramente onde começa uma para dar lugar à outra; essa tarefa é impossível, uma vez que o contato entre as culturas modifica ambas as formas de se pensar e conceber o mundo, de se expressar, de fazer literatura.

Ao contrário, o fato de questionar a homogeneidade dos conceitos de língua a nação abre novos horizontes para esses critérios, até então estanques. A demarcação espacial não se restringe às fronteiras nacionais, superando-as e tornando-as flexíveis; desse modo, as construções identitárias não são restritas às identidades nacionais, abrindo espaço para uma infinidade de outras formas de identidade, muitas delas, inclusive, virtuais. As línguas, por sua vez, estão presentes nessas literaturas não para mostrar a supremacia de uma diante das outras; elas demonstram exatamente o oposto, isto é, a riqueza de se transitar entre mais de uma língua, pela inclusão e relação de imaginários e paisagens. Os exemplos tirados

¹⁶ “*Casser la langue, cela signifie, pour les uns et les autres, la travailler dans tous les sens jusqu’à faire éclater les frontières qui la séparent d’avec des états de langues plus anciens, ou encore la resémantiser et l’irriguer de l’intérieur par la mémoire d’autres langues*”. (GAUVIN, 2004, p. 341)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

da obra de Kourouma ao longo deste trabalho ilustram as constatações de Coutinho e encarnam os desafios da literatura comparada no cenário atual, fazendo com que a crítica seja convocada a expandir noções previamente rígidas e inflexíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COUTINHO, Eduardo Faria. Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina. *Ilha do Desterro. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, n. 59, p. 113-132, mar. 2011.

CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da. (Org.). *Escrever a nação: literatura e nacionalidade* (uma antologia). Guimarães: Opera Omnia, 2001.

GAUVIN, Lise. *Écrire pour qui? L'écrivain francophone et ses publics*. Paris: Karthala, 2007.

KOUROUMA, Ahmadou. *Allah n'est pas obligé*. Paris: Seuil, 2000.

_____. *Alá e as crianças-soldados*. Trad.: Flávia Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *Écrire en français, penser dans sa langue maternelle. Études françaises*, vol. 33, p. 115-8, 1997.

_____. *Les soleils des indépendances*. Paris: Seuil, 1970.

THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. *Anos 90*, Porto Alegre, n. 15, 2001/2002.

TODOROV, Tzvetan. *O medo dos bárbaros*. Para além do choque das civilizações. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

**A EFEMERIDADE COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA:
ARNALDO ANTUNES E SUA ARTE MIDIÁTICA**

Ana Amália Alves da Silva (PUC-SP/UFSCar)
anaamaliaalves@gmail.com

RESUMO

Neste trabalho, vamos adentrar o fazer poético de Arnaldo Antunes, focalizando um poema “Agora”, que aparece em três formatos diferentes ao longo da carreira do artista. Publicado em 1993 como poema visual impresso e, ao mesmo tempo, lançado como poema em vídeo (dentro do kit “Nome” com livro, CD e DVD – o primeiro trabalho da carreira solo de Arnaldo Antunes), “Agora” aparece novamente em 2004 em uma apresentação de poesia em multimídia junto ao grupo Pemix Br. Veremos como a ideia do agora, ou melhor, o conceito de efemeridade, tão caro à compreensão da arte contemporânea, aparece trabalhado poeticamente em diferentes suportes e como, por cada um destes, Antunes acaba por potencializar sua palavra poética. Busco, portanto, apresentar um caminho interpretativo para a complexa e multimodal arte de Arnaldo Antunes, onde o conceito de efemeridade (LIPOVETSKY, 1989) e o projeto verbovisual da poesia concreta assumem papel de destaque.

Palavras-chave: Efemeridade. Estética. Mídia. Arte. Poesia. Arnaldo Antunes.

1. Arnaldo Antunes

Arnaldo Antunes é um artista contemporâneo detentor da capacidade de circular entre os diferentes modos do fazer artístico. Seu reconhecimento público veio a partir do trabalho de músico e compositor com os Titãs, mas, a partir de 1993, com o início de seu trabalho individual, Antunes passou a ser classificado por aqueles que se aventuram a escrever sobre ele como um artista múltiplo, heterogêneo e, paradoxalmente, inclassificável. Isso porque a união de esferas artísticas, feito frequente na arte contemporânea, merece especial atenção no caso de Antunes, que consegue circular tanto pelo grande público da música popular, quanto pelo significativamente menor público acadêmico, e fazer-se presente no campo da performance, ganhar a atenção dos antenados nos videoclipes, ser lido pelos leitores de poesia, enfim, fazer parte do repertório atual das artes que acontecem no contexto brasileiro de maneira a integrá-las, como mostraremos ao longo do texto.

2. *A obra de Arnaldo Antunes*

A arte de Arnaldo Antunes não fica apenas no papel e no vinil, mas chega às mídias tecnológicas e da comunicação. Na atual conjuntura, muito ainda se aprende sobre o uso e a função destes gêneros e suportes, e os artistas que se aventuram por eles assumem e recriam o caráter experimental do fazer artístico.

A reorganização atual do mundo, a partir dos processos de automação e personalização da tecnologia, é vista, por Manuel Castells (1999), como um processo revolucionário. Estaríamos, de acordo com o autor, vivendo um novo período da história mundial; o atual contexto sócio-histórico globalizante precisa ser entendido como pertencente à e responsável pela existência de uma nova era: a era da informação.

O uso dos aparatos tecnológicos em larga escala marca uma nova era e uma nova forma de relação com as artes e a cultura, que se massificam e/ou são facilmente compartilhadas entre cidadãos além de fronteiras nacionais, usuários das plataformas *on-line*. Sem querer entrar na discussão da perda da aura da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1936), vale notar que dentro desta revolução o retrocesso também passou a existir e precisa ser compreendido. Tal é o caso da mídia basicamente atrelada às ideologias dominantes, servindo, em muitos casos, como mantenedora das históricas injustiças sociais. Gilles Lipovetsky (2003, p. 223) indica que

Desde os anos 1960, a cultura de massa antes reproduz os valores dominantes do que propõe novos; ontem, ela antecipava o espírito do tempo, estava “adiantada” em relação aos costumes; hoje, não faz mais do que segui-los ou acompanhá-los, já não oferece polos de identificação e ruptura. Os padrões de vida exibidos pela cultura midiática são aqueles mesmos que estão em vigor no cotidiano: conflito do casal, drama familiar, droga, problemas de idade, da segurança, da violência – as figuras do imaginário industrial não propõem mais nada de absolutamente novo.

Em alguns casos, porém, essa lógica parece poder ser subvertida. São as obras de artistas como Arnaldo Antunes que, ao fazerem arte pela e com a tecnologia, acabam permitindo-nos experimentar usos outros dos aparatos tecnológicos para além da cultura de entretenimento e/ou manutenção de paradigmas. Nesse sentido, são verdadeiramente revolucionários em suas experimentações, deixando-nos claro que a lógica da arte não é a mesma lógica da organização social.

Mais do que seguir um racionalismo de pensamento, éticas ou morais sociais, a arte tem a função de tirar-nos do lugar comum, fazer-

nos ver o invisível, desautomatizar nossa lógica rotineira. Com a arte midiática não poderia ser diferente, mesmo que essa esteja baseada nos princípios da automatização. É justamente com esse paradoxo que Arnaldo Antunes parece desenvolver seu caminho estético na poesia multimidiática.

Foquemo-nos em uma das manifestações midiáticas de Arnaldo Antunes em participação especial junto ao grupo Poemix Br (de Lenora de Barros, João Bandeira, Cid Campos, Walter Silveira e o *videomaker* Grima Grimaldi) em 2002, no SESC Vila Mariana, que chamaremos aqui de *Agora já passou*¹⁷.

Nessa poesia verbivocovisual, Antunes recria, tecnologicamente e performaticamente, um poema seu publicado em 1993 (“Agora”, do livro *Nome*). Indo além de sua esfera escrita e visual e dando-lhe sonoridade e corporificação, ressignifica-o e recria nossa experiência com o poema. Com isso, Antunes tira a poesia do mundo das letras impressas dos livros e acaba por fazer um outro poema, ou uma outra forma poética, com o uso dos meios tecnológicos que criam a cultura de massa e das técnicas performáticas do mundo do espetáculo.

Assim, Antunes não apenas tira esses meios de seus lugares e usos comuns, mas também desenvolve o poema visual em direção a uma concretude máxima, busca maior da poesia concreta, mostrando que isso é possível pela combinação da poesia às linguagens midiática e performática¹⁸.

Na performance, Antunes vocaliza enunciações repetitivas de “agora”, “outro”, “outro agora”, “outro agora agora” e “agora outro agora”, como que tentando criar um vínculo de diálogo, ou apenas jogo de respostas, a um fundo sonoro que automaticamente repete a gravação da voz do artista dizendo “já passou”, de maneira descontínua, repetitiva e, por vezes, incompreensível porque mínima. Assim, como se tentasse fazer coincidir o seu “agora” corporizado ao “já passou” automático, Antunes nos conduz pela experiência estética da cotidiana sensação de impotência, incompreensão e fragmentação do eu, sujeito contemporâneo,

¹⁷ Possível de ser vista em <http://www.youtube.com/watch?v=hAsaDtIqncu> ou em http://www.geminaliteratura.com.br/2011/som_imagenario_balada7_mar11.htm. Trata-se da última apresentação sola de Antunes, entre os minutos 8'21" e 9'43" da Parte 2.

¹⁸ Para uma maior discussão entre os conceitos de performance, instalação, happenings, environments e insitus ver Nazario, L., & Franca, P., *Concepções Contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

frente à efemeridade do mundo atual. Antunes conecta o momento presente, ínfimo porque efêmero, à própria palavra “agora” de forma icônica, tal qual os ideogramas orientais. Agora é um ícone de que o agora já passou. A repetição deixa de ser mera repetição e assume o caráter de ênfase tal qual postulado por Gertrude Stein (1971), de modo que entramos em contato com o nosso agora subjetivo: o verdadeiro efêmero contemporâneo. Frustramo-nos: o agora é um valor que não é possível de ser vivenciado; devido à sua efemeridade na sociedade da informação e do consumo, o agora é um “já passou” contínuo e inapreensível.

O conceito de efemeridade aparece no estudo de Lipovestky já citado como uma questão crucial para o entendimento da sociedade contemporânea. Segundo o autor, que em suas análises mostra o lugar central da moda para o entendimento das estruturas organizacionais do mundo contemporâneo, o presente assume-se como o eixo temporal do sistema global, sendo o fio condutor de toda a estrutura organizacional da sociedade atual. Mas é a efemeridade desse presente que se assume como uma máxima, repercutida e visível na e pela cultura de massa:

(...) porque é uma cultura sem rastro, sem futuro, sem prolongamento subjetivo importante, é feita para existir no presente vivo. Como os sonhos e a tirada espiritualosa, a cultura de massa, no essencial, repercute aqui e agora, sua temporalidade dominante é aquela mesma que governa a moda. (LIPOVETSKY, *op. cit.*, p. 210)

Se os modelos temporais a serem seguidos pelos homens atualmente estão calcados no presente e não mais no passado, nem mesmo no futuro, na arte contemporânea o mesmo conceito vem recebendo especial valor e tratamento, questionamentos e ressignificações. Muito tem se falado da efemeridade como tema dos artistas e também como forma intrínseca da arte contemporânea¹⁹ – uma arte que cada vez menos pode ser colecionada devido ao seu caráter efêmero, feita muitas vezes de materiais não duráveis ou de rápida desintegração, ou mesmo sob a forma de performances não programadas, nem divulgadas, e que existe cada vez mais nos locais comuns do cotidiano, ao invés de continuar reservada às instituições de arte. Nessa performance verbivocovisual, é disso que também trata Antunes ao interagir, performaticamente, com as mídias de

¹⁹ Tal foi o caso da discussão na mesa redonda *Experiência Estética e Efêmero* (com participação de Cristine Greiner, Lúcio Agra, Bia Medeiros e mediação de Rosa Hércules), do I Simpósio Internacional do curso de Arte: *Crítica e Curadoria* da PUC-SP, intitulado *Outras Utopias da Arte Contemporânea – política, memória, experiência estética*. 29ª Bienal de São Paulo/Tucarena, outubro, 2010.

som e de vídeo, recriando, a partir de um poema originalmente escrito para ser lido visualmente, uma experiência estética a ser vivida nos níveis visual, sonoro e do significado. Uma experiência que é, também em si, efêmera.

É interessante notar que, em sua apresentação, a projeção sonora assume tom metálico em uma espécie de representação do mundo industrial ao repetir, entre cortes bruscos, a expressão “já passou”. A voz humana de Antunes tenta se encaixar nos resquícios desses cortes, como que buscando realmente adentrar o agora de nossa civilização e sentir a experiência do momento, mas acaba deparando-se com sua finitude tão imediata. Não para, porém, mas continua essa busca incessante repetidas vezes, tal qual um robô programado para acessar o agora. Dessa forma, vemos um simbolismo sonoro proposital que funciona a fim de remover a arbitrariedade dos signos linguísticos, chegando à intencionalidade da linguagem poética.

Arnaldo Antunes mostra-nos que o nosso agora é tão efêmero que ocupa um tempo cronológico inferior a um segundo. Assim, acaba antes mesmo de Antunes enunciar sua palavra “agora” sobre ele, fazendo-nos ver que, ao querermos alcançar o momento presente pela linguagem, o perdemos. Segundo Noemi Jaffe (2005, p. 11), Antunes nos conduz a uma outra realidade, “um lugar onde a poesia, supostamente linguagem da abstração, se aproxima da concreção, da linguagem em que a fantasia e a metáfora máxima são estar aqui com as coisas em seus lugares”.

Vivemos, assistindo ao vídeo que registra a referida apresentação, a real angústia da consciência do ritmo frenético no qual estamos inseridos. E essa ansiedade interna do indivíduo contemporâneo frente à efemeridade de seu tempo é possível de ser experienciada somente na e pela performance poético-midiática de Antunes. Jaffe refere-se à poesia escrita de Antunes, e podemos dizer que a tradição da poesia concreta atinge, com esse exemplo, um novo espaço de desenvolvimento.

Já são conhecidas as ampliações do campo da poesia concreta para os meios sonoros e midiáticos: tal foram os experimentos tropicalistas na música e a nova geração de poesia midiática-virtual, na qual colabora um dos principais expoentes da poesia concreta tanto no nível de produção como de teorização, Augusto de Campos. Antunes, em *Agora já passou*, realiza uma junção da performance vocal e corpórea atrelada ao uso de tecnologias que cria o efeito necessário para a verdadeira experiência

do efêmero: se o poema ficasse em sua forma escrita²⁰, a voz e o corpo não estariam presentes, o ritmo não seria o mesmo, o som não teria o contraste metálico/humano, não haveria cortes de enunciação para confundir o leitor; também, pela música, necessidades melódicas imporiam outro ritmo que não o conseguido pelo artista; enfim, apenas com a linguagem midiática Antunes consegue concretizar o nosso momento presente inalcançável e “esse espaço impossível do real”. (JAFFE, *op. cit.*, p. 12)

Segundo Renato Cohen (2009, p. 41-44), a performance se dá como uma área de experiências sofisticadas e conceituais nas artes a partir dos anos setenta, quando passa a incorporar tecnologias para atingir diferentes resultados estéticos. Ela seria o ápice de um movimento que vinha do encontro cada vez maior entre o teatro e as artes plásticas, de origem no movimento surrealista no teatro e na Bauhaus (primeira instituição de arte a organizar encontros sobre a performance), mas que, na verdade, pode ser remetido ao próprio advento da modernidade. Seria da esfera da música dois dos principais artistas da performance, John Cage e Merce Cunningham:

Cage tenta fundir os conceitos orientais para a música ocidental, incorporando aos seus concertos silêncios, ruídos e os princípios zen da não previsibilidade. Cunningham propõe uma dança fora de compasso (não segue a música que a orquestra) e não coreografante, abrindo, nessa quebra, passos importantes para o movimento da dança moderna. (COHEN, *op. cit.*, p. 43)

Ambos se originam na Black Mountain College, da Carolina do Norte, que foi fundada em 1936 e onde passa a haver, a partir de 1959, experiências que passam a ser chamadas de *happening*: uma junção de formas artísticas ao acontecimento cênico, criando um novo conceito de encenação baseado na reformulação da tríade atuante-texto-público. Essas experimentações cênicas, nos anos sessenta, ganham especial caráter humanista com os movimentos *hippie* e de contracultura, e a multilinguagem reforça-se como base para as novas buscas estéticas. É nos anos setenta e oitenta, com Jackson Pollock, que surge a força motriz para a legitimação da performance, o artista como sujeito e objeto de sua obra:

O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo *approach* das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público. O passo seguinte é a *body art* (arte do corpo) em que se sistematizam essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a plateia. O fa-

²⁰ O poema original "Agora", publicado em *Nome* (1993), encontra-se em anexo.

to de se lidar com os velhos axiomas da arte cênica, sob um novo ponto de vista (o ponto de vista plástico), traz uma série de inovações à cena: o não-uso de temas dramatúrgicos, o não-uso da palavra impostada, para citar alguns exemplos. A partir da década de 70, vai-se partir para experiências mais sofisticadas e conceituais (a nível de signo, por exemplo) que irão, para isso, incorporar tecnologia e incrementar o resultado estético. É o início do que os americanos chamam de *performance art* (COHEN, *op. cit.* p. 44).

É nessa mescla de poesia, performance e novas tecnologias que Antunes consegue aquilo que Décio Pignatari caracteriza como uma das máximas da poesia concreta: uma verdadeira forma de “linguagem sensível, o olhouvido ouvê” (PIGNATARI, 2006, p. 69), fazendo-nos viver a efemeridade como experiência estética.

Ao utilizar-se da performance e da tecnologia para “recitar” um poema visual, o nível de estranhamento, que muitas vezes já não é baixo quando se trata da poesia concreta, ganha força notável. E o caráter proposital disso, conectado à identificação de seus artistas à retomada da liberdade na arte, precisa ser reconhecido:

A apresentação de uma *performance* muitas vezes causa choque na plateia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A *performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A *performance* não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética (muito embora (...) se utilize de recursos cada vez mais elaborados para conseguir aumentar a “significação” da mensagem). (COHEN, *op. cit.*, p. 45-46)

Vale notar que a própria performance poético-midiática de Antunes seria de caráter efêmero, e se perderia naquele instante se não fosse a ferramenta midiática da gravação de vídeo, assumindo, assim, uma temporalidade paradoxal. Tal qual seu conteúdo, a forma pela qual ficou registrada a sua arte nos diz muito sobre a tendência efêmera da obra de arte contemporânea, chegando mesmo às ideias de críticos atuais sobre a crise formal da obra de arte na contemporaneidade e os novos desafios frente à exposição, reprodução e até mesmo restauração. Antunes nunca mais poderá refazer esse momento, por mais que reproduza sua voz sob a mesma projeção sonora. Será outra plateia, será outro dia. Outro agora agora.

3. Considerações finais

As novas tecnologias servem, nas mãos de artistas como Arnaldo Antunes e o grupo PoemixBr, para lançar um novo olhar, uma reflexão crítica, sobre a lógica de funcionamento da atual organização social.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Arnaldo Antunes utiliza as mídias de som e vídeo – responsáveis pela formação e disseminação das culturas de massa – a partir da lógica da arte, da recriação poética e, portanto, da recriação da linguagem. Ora, se os meios de informação revelam que estamos vivendo uma nova era revolucionária, não seria essa mesma a revolução? Somente vendo a utilização da tecnologia pelo viés ilógico e recreativo da arte é que podemos, meta-linguisticamente, compreender seus usos, funções sociais e a lógica a qual estamos inseridos por meio dela. Arnaldo Antunes tem a genialidade de nos mostrar isso, de nos fazer experimentar esse agora tão efêmero, o ínfimo da nossa condição contemporânea de existência.

Assim, mais do que declamar um poema visual, Arnaldo Antunes legitima uma nova forma do fazer poético. Experimentando a condição efêmera, entendemos muito da lógica organizacional atual e do nosso espaço-tempo também efêmero dentro dela. Segundo Décio Pignatari (2005, p. 53): “uma poesia nova, inovadora, original, cria modelos novos para a sensibilidade: ajuda a criar uma sensibilidade nova”. E essa performance poético-midiática faz-nos sentir, ver e ouvir o tempo da contemporaneidade como dificilmente faríamos sem ela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. São Paulo: BMG, 1993.
- CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*, vol. 1. São Paulo: Paz e terra, 1999.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- JAFFE, Noemi. (Org.). *Arnaldo Antunes*. São Paulo: Global, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles, *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad.: Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- NAZARIO, L.; FRANCA, P. *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia: Ateliê, 2005.
- _____; CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê, 2006.

STEIN, Gertrude. *Look at Me Now and Here I Am* (Writings and Lectures 1909-45). Londres: Penguin Books, 1971.

Anexo

Poema “Agora”, in: ANTUNES, 1993.



**A IDEIA DE GRANDE GOLPE
COMO TRAÇO IDENTITÁRIO DA COMUNIDADE PORTENHA
ATRAVÉS DA FICÇÃO ARGENTINA**

Gustavo Assis Ferreira (UFRRJ)

gustavo_assisf@hotmail.com

Maria Fernanda Garbero (UFRRJ)

RESUMO

Este trabalho pretende apresentar a existência da ideia de grande golpe como traço identitário da comunidade portenha dentro das ficções *Los Siete Locos* de Roberto Arlt e do filme *Nueve Reinas* dirigido por Fabián Bielinsky. Analisaremos nestas obras a existência/projeção do imaginário sobre um “grande golpe” como um possível vetor de mudança social, seja no pós-crise da década de 1930 na Argentina, como também em todas as confluências e problemáticas do centro urbano de Buenos Aires dos anos 2000. Entendemos que nestas obras os autores se utilizam da ficção para as críticas dos problemas sociais de suas épocas, o que leva a crer que alguns destes traços, como a “salvação” pela virada imaginada na perspectiva de um golpe de sorte, transcende a ficção, conformando uma relevante parte da identidade dos indivíduos ali representados, os quais nos sugerem um olhar pela fenda, pela metonímia, capaz de desvelar contundentes espectros do que pensamos sobre a compreensão daquele que se diz portenho.

Palavras-chave: Identidade. Imaginação. Ficção. Roberto Arlt.

1. O grande golpe

Apresenta-se a ideia de grande golpe presente dentro da ficção portenha como traço identitário, para tanto, deve-se salientar o que seria esta ideia, e como esta projeção ficcional nos leva a entendê-la como traço característico representativo desta comunidade.

Ao longo de toda história Argentina, percebemos, sem muito esforço que o país foi cenário de grandes reviravoltas e disputas dos mais variados tipos, sejam os conflitos internos de suas crises, sejam suas trocas repentinas de representantes, tudo isto levando a um sentimento para além do da construção de memória, mas também para o da tomada de consciência de seu protagonismo.

O ponto principal da ideia de grande golpe é a mudança radical nos rumos das narrativas e das vivências dos indivíduos da comunidade portenha. Ora estas mudanças podem decorrer de forma sutil, ora de forma extremada.

Baseado nas narrativas das obras aqui analisadas, *Los Siete Locos* – Roberto Arlt e *Nueve Reinas* – Fabián Bielinsky, reparamos que este ar de mudança permeia a vida dos personagens de forma significativa, e uma vez que as narrativas são todas focadas na cidade de Buenos Aires, os personagens (portenhos) estão em foco todo o tempo, nos levando a entender que as projeções do grande golpe são parte do imaginário social destas duas épocas, sendo estendidos aos dias de hoje, conformando, assim, parte da constituição das identidades desta comunidade imaginada.

A necessidade de uma guinada de sorte proveniente dos esforços humanos para mudanças significativas nos rumos de Buenos Aires, e da vida dos transeuntes filhos desta cidade viva, configura o fio condutor aqui chamado de grande golpe que perpassa as duas obras estudadas, sendo apresentado ora como resultado de grandes e eloquentes eventos a partir da necessidade dos personagens de uma mudança significativa nas estruturas. O investimento em jogadas arriscadas, truques e artimanhas desvela um grupo que se imagina e se recria na esperteza, no traço distintivo frente a um outro projetado na debilidade, na fraqueza. Com efeito, é desse jogo especular que vimos o reflexo de um movimento cíclico, ora base do diálogo entre as obras aqui analisadas.

2. O grande golpe em *Los Siete Locos*

Los Siete Locos, de Roberto Arlt²¹, publicado em 1929, conta a história de Augusto Remo Erdosain, um inventor fracassado possuidor de uma dívida de seiscentos pesos e sete centavos para com a empresa açucareira *Limited Azucarar Company*. Ele se vê sem possibilidades de pagamento para a dívida e resolve recorrer ao Astrólogo (um dos personagens mais intrigantes – e complexos – de Roberto Arlt) para obter um empréstimo, conseguir pagar sua dívida e não ser preso. Entretanto, ao se encontrar com o astrólogo, Erdosain recebe uma proposta não muito comum: formar uma sociedade secreta que irá mudar os rumos da história portenha.... e do mundo!

Logo, Erdosain percebe que o astrólogo não estava apenas o convidando para um plano mirabolante, mas estava colocando diante de seus olhos a oportunidade de uma mudança radical, tanto nos rumos de sua

²¹ Roberto Godofredo Christophersen Arlt (2/04/1900-26/06/1994). Foi um importante escritor, novelista e dramaturgo Argentino. Escreveu obras como *Los Siete Loucos*, *Los Lanzallamas*, e *Aguafuertes Porteñas*.

vida, como nos rumos de sua existência angustiante. A proposta do astrólogo suscita em Erdosain a possibilidade de enxergar um novo mundo, onde o inventor da rosa de cobre²² não é mais um mero coadjuvante, apenas mais um integrante das classes menos favorecidas, e sim um dos grandes responsáveis e detentores das rédeas do novo amanhecer argentino.

Os planos do astrólogo para a execução da tomada do poder são pautados na união de um seletivo grupo de pessoas com vista a construir um “bloco onde se consolidarão todas as esperanças humanas” (ARLT, 1997, p. 31 – tradução nossa). Neste seletivo grupo de pessoas estão o já mencionado mestre de inventos, Erdosain, responsável pelo armamento e construção do raio da morte, e dos gases tóxicos para a intervenção, o “Rufião Melancólico”, Arturo Haffner, responsável pelo financiamento dos planos da sociedade, que se estabelecerá através da fixação de prostíbulo por toda Buenos Aires, e que a longo prazo se estenderá por toda Argentina. Junto deles estão também o “Procurador de Ouro”, responsável por buscar metais preciosos nas montanhas, e também responsável pelas instalações dos primeiros centros de treinamento das tropas, estas que serão instruídas pelo major, outro dos participantes da sociedade secreta.

É, pois, aqui que entra outro ponto muito importante dos planos arquitetados pelo astrólogo: para que a sociedade obtivesse êxitos, poucos deveriam conhecer seus planos finais, sendo eles restritos apenas aos fundadores da sociedade. Depois, se formariam células ao longo das montanhas e a cada novo recrutamento, novas células, pautadas na alienação dos membros, alienação esta formada, nas palavras do astrólogo: “Não sei se nossa sociedade será Bolchevique ou fascista. Às vezes me inclino a crer que o melhor que se pode fazer é preparar uma salada russa que nem Deus a entenda”. (ARLT, 1997, p. 31 – tradução nossa)

Percebe-se, então, que o mecanismo alienante é também marcado pela convocação de membros com ideologias distintas, sendo justamente o desconhecimento dos reais propósitos dos fundadores da sociedade o ponto de união entre eles.

²²Maior invenção de Remo Erdosain, consiste na obtenção de uma rosa de pétalas acobreadas obtida através de processos químicos. Esta invenção é motivo de chacotas pela comunidade para com Erdosain, pois não há, à primeira vista, utilidades funcionais se não a estética para esta invenção.

Logo após conhecer os planos da sociedade, Erdosain resolve voltar pra casa e começa a pensar se deve ou não entrar no meio deste esquema, se vê inclinado a participar destes acontecimentos, pois não teria nada a perder, e ainda precisava pagar os seiscentos pesos e sete centavos ou iria preso.

Ocorre então que sua mulher resolve deixá-lo, indo embora com outro, pois não aguentava mais viver com ele: um fracassado, sem dinheiro, cujo maior invento não lhe proporcionava nem reconhecimento, nem estabilidade financeira. Não bastasse a dívida, agora possuía um colapso familiar.

Logo após este fato, Erdosain descobre também, que o primo de sua mulher, Gregório Barsut, foi quem o delatou sobre o roubo para a companhia açucareira, alegando ter inveja de Remo Erdosain e sua esposa, ele se surpreende, pois não fosse suficiente Barsut ter-lhe negado ajuda para o pagamento da dívida, foi ele quem o havia delatado.

Com raiva, e com o seu nível de angústia no ápice, Erdosain começa a pensar que entrar na sociedade é mais que uma chance de mudança, mas também de descobrir sua real vocação como inventor. Pensa também na humilhação pela qual houvera passado e se questiona sobre dar um fim em Barsut. Logo, chega a conclusão de que deve matá-lo, e que para isto precisará da ajuda do Astrólogo, e também da sociedade secreta.

Ele, ao encontrar-se com o Astrólogo novamente, atenta para o fato de que Barsut possui uma herança, e que ao sequestrá-lo, poderiam dar fim nele e obter um cheque para darem início às primeiras ações da sociedade.

Bola-se um plano então para o sequestro, sob uma premissa a qual Barsut não desconfiaria de nada em momento algum. O plano entra em execução, e eles obtém êxito, conseguindo manter Barsut em cativeiro, até o dia em que ocorre sua execução.

O assassinato ocorre através de um estrangulamento, e Erdosain, logo após a morte sai do galpão onde está o executor de Barsut e também o astrólogo que resolve que Erdosain deve ir comprar um terno para a próxima reunião, e preparar uma apresentação de gases asfíxiantes e “averiguar que diabos é o gás mostarda”. (ARLT, 1997, p. 238 – tradução nossa)

Além de permear todo o entorno de *Los Siete Locos*, a ideia de grande golpe, recai de forma mais explícita e perceptível em Remo Erdosain, que logo no início da narrativa, já se encontra assolado por uma angústia extrema, quase endêmica, pois, o inventor além de ser infeliz, se sente ansioso, em uma espera que parece interminável, na ânsia por uma mudança repentina, inexplicável, que o levará a uma transformação total:

Se, continuou trabalhando na Companhia Açucareira não foi para roubar mais quantidades em dinheiro, senão porque esperava um acontecimento extraordinário – imensamente extraordinário – que desse uma volta inesperada em sua vida e o salvasse da catástrofe que via bater em sua porta. (ARLT, 1997, p. 09 – tradução nossa)

São os eventos desencadeados pela angústia de Erdosain, que desembocam na sociedade secreta se tornando a resposta para a sua angústia, a sociedade secreta, e a tomada do poder através de uma mudança estrutural na sociedade, preencherão o vazio da espera do acontecimento extraordinário e inesperado que o inventor tanto aguardou

3. *O grande golpe em Nueve Reinas*

A produção cinematográfica Argentina *Nueve Reinas*, sob a direção de Fabián Bielinsky, foi lançada em 2000 na Argentina, e conta a história de Juan²³ e Marco²⁴, dois charlatões que estão sempre a dar golpes para obterem lucro, ou vantagens.

Somos apresentados aos personagens logo no início do filme, quando Juan tenta através de um plano, roubar uma loja de conveniência e é pego tentando utilizar-se da mesma técnica novamente, quase de forma leviana, na mesma loja, com outra atendente no momento de troca de turno das funcionárias, logo, Marcos que também está dentro da loja, aparece se apresentando como policial e diz que levará Juan para a delegacia para fazer uma ocorrência. Após andarem algumas quadras, Marcos se apresenta como um experiente manipulador e charlatão e propõe que ele e Juan firmem um acordo de trabalho durante o aquele dia, a fim de conseguirem algum dinheiro, e promete que durante este dia irá transmitir conhecimentos e truques para Juan, sendo assim durante aquele dia seu parceiro e mentor.

²³Interpretado por Gastón Pauls

²⁴Interpretado por Ricardo Darín

Ao longo de muitas conversas, alguns trocados obtidos, e alguma técnicas de roubo aplicadas, surge a possibilidade de aplicar um golpe que mudaria a vida dos dois para sempre, um antigo parceiro de artimanhas e truques, conhecido de Marcos, possui alguns selos falsificados de grande valor chamados Nueve Reinas²⁵ e que pretendia vendê-los para um empresário espanhol – chamado Esteban Vidal Gandolfo – que será deportado no dia seguinte, porém este conhecido teve um infarto e não conseguiria fechar o negócio, recorrendo então a Marcos.

Juan resolve questionar Marcos de que ele também deve participar do plano, pois precisa de uma alta quantia para retirar seu pai da cadeia, e depois de muito relutar Marcos aceita colocar Juan no esquema da venda das falsificações, e os dois conversam com Vidal e acertam a quantia de 450.000 dólares. Os dois então partem do hotel²⁶ e vão à busca dos selos.

Após muitos truques e artimanhas os dois obtêm uma maleta com os selos, e quando estão indo embora andando pelas ruas de Buenos Aires são roubados por uma dupla montada em uma moto, que ao passar por uma ponte resolve jogar os selos na água por não acharem que os selos valessem de algo. Marcos e Juan então percebem que estão sem nada e decidem de alguma forma conseguir os selos originais, comprando-os de Berta, irmã de Sandler, o homem que havia infartado.

Após conseguirem comprar as Nueve Reinas pela quantia de 250.000 dólares, adquiridos por Marcos que o tinha de herança, e mantinha este segredo escondido de Juan, e depois de renegociar com Vidal, que agora pede um montante em dinheiro mais o direito de passar uma noite com a irmã de Marcos, Valeria. Marcos, depois de muito insistir e conversar convence Valeria a participar da transação, e a venda ocorre. Logo eles saem com um cheque para poder trocar no banco, e mais uma vez Marcos tenta enganar Juan para ficar com todo o lucro da venda, porém Juan descobre, eles brigam novamente, mas depois se acertam, e os dois partem para o banco.

Ao chegarem ao Banco, Marcos vai conversar com um conhecido funcionário que lá trabalha e diz que houve um problema com alguns diretores e que o não poderá trocar o cheque, Marcos então se sente deso-

²⁵Em português, Nove Rainhas, são apresentados como selos provenientes da República de Weimar.

²⁶No mesmo hotel em que Vidal Gandolfo está hospedado é onde Marcos encontra com seu conhecido que sofreu o infarto, e onde também trabalha sua irmã.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

lado e Juan ao perceber o ocorrido vai embora. Marcos retorna até a porta da agência junto a uma aglomeração de pessoas para tentar alguma coisa.

Ao final do filme Juan entra em uma espécie de galpão e encontra com muitas pessoas, dentre elas Sandler, os rapazes da moto que roubaram a maleta com os selos falsos, Valéria, e Berta, revelando assim que tudo não passava de um golpe para com Marcos, e também para com o espectador que só descobre a maior trapaça do filme em suas últimas cenas.

Ao olharmos esta narrativa de forma superficial, não conseguimos entender como uma projeção de ideia do grande golpe poderia se fazer presente, porém, ao olharmos para os detalhes peculiares desta obra, percebemos que ele também a permeia.

Percebemos em *Nueve Reinas*, no que tange a grandeza dos eventos, que não há sociedade secreta, nem tampouco enormes e eloquentes eventos, o que há na realidade são as artimanhas, jogadas e viradas de sorte dos protagonistas, como Marcos e Juan, que levam a vida em busca do próximo truque, da próxima cartada, como num jogo, é através do jogo e dos pequenos golpes, ou melhor, de um único derradeiro golpe a chance de virada na vida dos protagonistas, esta virada é através do grande golpe, que se materializa no fala de Marcos para Juan sobre a venda das *Nueve Reinas* falsificadas: “a chance um em um milhão”.

Para os dois burladores o grande golpe é uma jogada de sorte, é um plano bem arquitetado.

Atentando-nos para as falas de Marcos ao longo do filme, percebemos que os golpes articulados por ele, e junto de Juan, são sempre justificados através da premissa de que a sociedade está carente, está ruindo, e de que se as pessoas não subvertem a ordem de alguma maneira, é por falta de conhecimento técnico para fazê-lo, embora seja ele também vítima de uma falha, cometida ao julgar que poderia estabelecer um acordo com Juan, ao entender que ele era necessário para suas artimanhas, mas colocando em um patamar inferior ao seu, podendo assim controlá-lo ou enganá-lo caso fosse necessário.

Podemos entender como grande golpe então, esta ideia presente no imaginário de Marcos y Juan da possibilidade de mudança que provém das oportunidades latentes, uma vez que se pode obter mudanças em sua vida, desde que se burle os entraves estabelecidos, transgredindo não só os espaços, mas também as convenções.

Ao contrário de Erdosain, que espera uma virada repentina, e proveniente de algo maior que ele mesmo, para as páreas de *Nueve Reinas*, a mudança de suas vidas está em suas mãos, em seus atos, no agir através das oportunidades que surgem das falhas presentes nas estruturas do sistema.

4. Conclusão

Após apresentar como o grande golpe está presente nas duas obras, vale ressaltar alguns pontos.

Embora estejamos falando de duas ficções, ambas se passam no ambiente urbano de Buenos Aires, onde os personagens atuam, transitam, vivem e desenvolvem suas narrativas, seja no ir e vir de Erdosain, que através de suas andanças, tenta refletir suas atitudes e pensar sobre suas inquietações, seja no palco que as ruas de Buenos Aires são para Juan e Marcos, palco este onde todos os jogos, trapaças, chantagens, e acordos são firmados. Onde os dois se ocultam, e ao mesmo tempo se expõe.

Para Erdosain em *Los Siete Locos* o grande golpe configuraria em sua vida o final da angústia, o encontrar consigo e com sua importância nunca antes enxergada por alguém, para os dois portenhos de *Nueve Reinas* o grande golpe figura a mudança nos parâmetros de sua vida, estabelecidos socialmente por suas condições financeiras, a obtenção de lucro para eles se torna a mudança no paradigma social, constitutivo de suas identidades, como afirma Beatriz Sarlo sobre os colecionadores imaginários, e colecionadores às avessas: “ambos pensam que o objeto lhes dá (ou daria) algo de que precisam, não no nível da posse, mas no da identidade”. (SARLO, 2000, p. 29)

Ao levarmos em consideração os tempos históricos em que as obras se inserem, e em como os autores conseguiram condensar os seus problemas como em *Los Siete Locos*, que encontramos uma Argentina que tenta continuar ativa após o “crash” de 1929, que afetou a economia mundial, e por consequência a economia Argentina. Em *Nueve Reinas*, encontramos uma situação um tanto quanto curiosa, uma vez que o filme estreou em 2000, a Argentina se encontra em um período de recuperação de problemas de governos anteriores, e a cena final de Marcos na porta do banco junto a um aglomerado de pessoas parecia prever o que viria mais adiante em termos de economia nacional quando houve o processo

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

de retenção das retiradas bancárias, e transações argentinas para que não houvesse a retirada de fundos dos bancos conhecido como *corralito*, ou *El decreto de necesidad y urgência 1570* de dezembro de 2001, onde os só se era permitido a retirada de 250 pesos argentinos por dia, causando um problema econômico generalizado, que culminou em muitas manifestações.

Obtemos então, um paralelo entre ficção e realidade, que nos leva a entender que a projeção de uma ideia de grande golpe presente nestas obras, é também uma representação imagética da comunidade portenha, portadora de um sentimento de mudança como um de seus traços característicos, traços característicos de uma comunidade que passou por inúmeros problemas e adversidades, mas que ainda encontra na luta, na sentimento de mudança forças para enfrentarem quantos forem os problemas, seja ao tomar as rédeas de suas vidas e transgredir, como Juan e Marcos, ou para mudar de forma definitiva, eloquente e grandiosa, como Astrólogo, Erdosain e seus sócios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires: Altamira, 1997
- BIELINSKY, Fabián. (Dir.). *Nueve reinas*. Atores principais: Ricardo Darín, Gastón Pauls e Leticia Brédice. Argentina, 2000.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Trad.: Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

A LITERATURA DO EXÍLIO

Ana Lúcia Silva Resende de Andrade Reis (UFSJ)

analuciareseende@gmail.com

Egle Pereira da Silva (UFRJ)

eglesilva@hotmail.com

RESUMO

A literatura que é produzida no exílio abre para o escritor uma constelação vocabular que ilustra a problemática do exilado. Nesta questão fica nítido o quanto o exílio dói, o quanto as palavras que estão associadas a ele trazem sofrimento e caotizam o cotidiano. Retirando do escritor a noção de pertencimento, a sensação de origem, a distância dos lugares que nos evocam como referencial (*locus*). O estudo da literatura do exílio é a análise de situações díspares, contraditórias e que mostra ao escritor uma nova rede de conexões e possibilidades que só se realizam através do distanciamento e da ruptura com seu lugar de origem. Assim o exilado se torna um indivíduo errante que sofreu uma fissura aguda, contrariando a ordem e abrindo lugar para o sentimento de rejeição que se instaura. É preciso registrar três conceitos que estão presentes na produção exílica e interferem de forma latente nas obras: identidade, literariedade e geograficidade. E é no limiar entre ficção e realidade que vão se instaurar as mais originais obras produzidas nestes entrelugares: lugares insólitos, que participam de dois mundos, que são lugares de desestabilização. São os chamados espaços heterotópicos, onde os sujeitos perdem suas características topológicas e se tornam sujeitos diaspóricos. O exílio presta ao exilado para o autoconhecimento; pois, no afastamento, encontra a valorização da própria identidade. Tendo como suporte as filosofias de Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy e Edward Said, a presente mesa-redonda pretende discutir e analisar o tema da literatura produzida na condição de exilado.

Palavras-chave: Literatura. Exílio. Geograficidade. Literariedade. Identidade.

A literatura criada no exílio nos abre uma gama de abordagens bastante ampla.

Vamos optar por fazer um recorte e priorizar a avaliação do sentimento de deslocamento dos autores que se encontram distantes de seus territórios. A questão da desterritorialização vai se refletir amplamente na escrita e nas obras como produto da ausência física da Pátria Natal. Ao criar suas obras distante de tudo que lhe é caro, o autor se vale do recurso da valorização do seu lugar de origem e que está sendo utilizado apenas pela possibilidade de ser visto de fora, de longe com distanciamento.

Este olhar de “estrangeiro” sobre a própria pátria o levará a enumerar em seus textos toda a sorte de reminiscências possíveis, ou seja, os

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

sons, os cheiros e pequenos fatos cotidianos em terras alheias podem remeter a terra natal.

Desde a Antiguidade e por motivos diversos inúmeros autores foram levados ou optaram pelo exílio. Há uma grande diferença entre o exílio escolhido e o exílio imposto.

Para alguns deles esta opção podia ser considerada pior que a morte, pois significava a perda dos direitos políticos e de cidadão. Sem estes continuava tendo direito à vida, mas passaria a viver à margem como um clandestino. Quando cai sobre o homem a pecha do exílio, recai sobre ele a marginalização e tem abalada a noção de pertencimento ao seu lugar de origem. É exatamente o que acontece na vida de um exilado que perde sua rotina em um corte abrupto que provoca uma ruptura.

O estudo do exílio é praticamente o estudo das situações díspares e contraditórias o perto e o longe, o lá e o cá. A importância do tema não está ligada apenas a literatura, este gera uma rentabilidade a todas as artes que pode explorar diversas vertentes.

O tema pode ser abordado por inúmeras perspectivas presentes em sua constelação vocabular expressa através de palavras como: desterro, degredo, banimento, ostracismo, expatriação, expurgo, diáspora, desterritorialização, desenraizamento, relegação, deportação, proscricção, transplantação, afastamento, asilo etc. Cada uma destas perspectivas abre uma linha de pesquisa que pode levar a diferentes abordagens, mas, de certa maneira cada uma delas está presente na condição do exilado.

É importante também registrar o aspecto mais subjetivo deste processo, que é o aspecto ligado ao psicológico e se manifesta na depressão, na melancolia e no negativismo. Este estado de espírito descreve a fisiologia do exilado que possui significados diferentes em várias línguas: temos o *mal du pays* em francês; a *soledad* em espanhol; o “banzo” em crioulo; *homesickness* em inglês; *ergá* em hebraico, entre outros. Expressões vinculadas à ideia de perda e desarraigamento.

A todo exílio corresponde um *Nóstos*, (nostalgia) uma volta ao seu lugar de origem. E o exilado está sempre querendo voltar e idealiza seu retorno ao lar, a dor de querer voltar para casa ou a dolorosa obsessão do retorno. Este objetivo é que o mantém sempre em marcha. Na literatura Latina o grande degredado é Ovídio, rico, talentoso, bem casado, Ovídio cai no desagrado do rei. Sem justificação nem explicação, é desterrado da Itália e confinado na região do Ponto Euxino, às margens do Mar Negro.

Ao que se comenta o móvel da punição seria a *Ars amatoria*, seria então Ovídio o primeiro poeta condenado a desterro pela censura. Se dirige diretamente a Augusto, no livro II, e sugere a este a leitura de sua Arte, e que se o fizesse não veria ali qualquer crime.

Mas aqui vale apresentar um adendo: Ovídio não foi condenado ao *exilium*; fixou-lhe residência perpétua, de onde era proibido de se afastar, sem perda dos direitos de cidadão e do direito de testar. Trata-se assim da pena de *relegatio*, cominada *in perpetuum*.

Ao ser enviado a um lugar tão distante e inóspito o poeta lamenta a perda do direito de permanecer em sua terra natal, como podemos ver em um fragmento “nos confins do universo” (*Tristes*, I, I, 128). A distância agrava o sofrimento. A privação dos bens inerentes à cidadania, comuns a todos os exilados, são mais acerbos numa paisagem que, além de adversa, nada apresenta de familiar ao exilado (*Tristes*, III, 10, 75-78). Neste cenário de isolamento e completamente desgarrado de sua terra ela continua a escrever suas obras e sobre elas diz: “Tristes são os versos de poesia do exilado”.

Nosso propósito é conhecer as fábulas e tramas com ênfase no exílio. Pensando a correlação entre o tema e a mimesis. O exílio é um tema filosófico e político que se transforma em poético, como uma espécie de purgação.

Dentro de uma tradição poética consolidada Ovídio se utiliza das metamorfoses para explicar a plasmação, é o que resulta do trabalho de fabricar o que antes não tinha existência no mundo da arte. O poeta como bom fingidor usa as mãos para moldar sua obra literária. Uma obra literária pode ser tão autêntica quanto à realidade. E é neste limiar ficção/realidade que vão se instaurar as mais originais obras.

É nestes lugares que são insólitos, que são entrelugares, *in bitween*, que participam de dois mundos e são lugares de desestabilização, considerados espaços heterotópicos, pois perdem suas características topológicas e os sujeitos que aí transitam passam a ser sujeitos diaspóricos.

O autor que se encontra neste estado psicológico vai se tornar o criador de obras que irão traduzir sua condição de exilado que vive em constante estado de mitigação no mar da odisseia e enfrenta vicissitudes que se tornarão o alimento de sua inspiração. E a metáfora do exílio proporciona a esse autor muitos benefícios para sua criatividade.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Ulisses é um emblemático personagem da *Odisseia* de Homero que passa por diferentes condições de exílio. Quando a obra se inicia ele já é um exilado aprisionado por Calipso na Ilha Ogígea por 07 anos, onde passa a ser considerado o senhor. Mas é alguém que não tem identificação com os lugares onde está. Quando finalmente retorna a Ítaca vê encerrada a errância geográfica. Termina a andança. Mas não há o apaziguamento em sua alma.

Ulisses é um tipo de herói muito claro na *Odisseia*, ele é o homem do caminhar, da busca, quanto mais ele busca mais se distancia de sua origem. Ele é a representação do estar fora. É emblemático desta transitoriedade existencial que se manifesta no exílio ao se adquirir uma estranheza temporária. Esse herói na sua errância, que é um errar singrando os mares, é a metáfora do caminhante que tem o horizonte como meta. No tempo ele tem a memória no horizonte o caminho.

O exílio só presta para o exilado para o autoconhecimento, no afastamento se dá a valorização da própria identidade. O exilado passa a ser um outsider.

Nesta condição é que se encontraram vários escritores, longe de suas terras, privados do convívio com seus entes queridos, afastados de suas referências e que produziram importantes e relevantes obras que contribuíram para enriquecer os estudos sobre o tema. A única forma de resistir ao estar longe de tudo e suportar todas as privações é escrever, disto não podem se distanciar. As obras criadas nesta condição de rompimento respondem pelos exilados escritores e pela tentativa de lançar mão da purgação de toda a angústia pungente em suas criações.

A literatura do exílio não apregoa bem-aventuranças nem levanta bandeiras ideológicas, mas sim relata questões e situações concretas diante do conhecimento e da experiência do infortúnio.

Para ampliar a abordagem do tema tomaremos como ilustração exemplos de escritores que estiveram na condição de exilados e contribuíram para a temática com obras referenciais.

Assim podemos citar Dante que foi julgado à revelia, pois encontrava-se em Roma, em missão junto a Bonifácio VIII, incorre em multa e exílio por dois anos. Apesar de tudo, cultiva a esperança do retorno. Orgulhoso, altivo, seguro de si, mantém intacta a altivez. Publicada a sentença em 10 de março de 1302, tinha início para ele o tempo do exílio. Tempo de incertezas e de angústia.

No exílio refugia-se no estudo e dá prosseguimento a composição do *Inferno*. A redação do *Purgatório*, concluída em Luca, deve ter sido começada em Paris. Em 1315 os governantes em Florença estendem a seus filhos, condenados à revelia, a pena de morte. Verona e Ravena se manifestam prontamente à arbitrariedade florentina: as duas cidades fazem ao autor oferecimentos oficiais de residência e proteção. A partir de 1318 Ravena torna-se seu domicílio e lá entre 13 e 14 de setembro de 1321 a morte assinalou como definitivo o seu destino.

Se *Tristium*, de Ovídio, é o clássico do exílio, Dante é o exilado – *exul inmeritus*. Embora não tenha se entregado aos males da ausência.

Citaremos agora outro expoente: Conrad. Aclimado na Inglaterra, casado com uma inglesa, pai de dois súditos da Coroa, apreciado elido nos quatro cantos da terra como escritor de língua inglesa, *Conrad* jamais conseguiu livrar-se do complexo de hóspede em terra alheia – o que se convencionou chamar de *alien complex* – nem exorcizou o sentimento de culpa que o atou à lembrança da Polônia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad.: José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Edigraf, 1958.

ANDRADE, Clara de. *O exílio de agosto Boal*: reflexões sobre um teatro sem fronteiras. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

BOAL, Augusto. *Murro em ponta de faca*. São Paulo: Hucitec, 1978.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad.: Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. A Idade da fábula. Histórias de deuses e heróis. Trad.: David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965.

BURELLO, Marcelo G.; ROMANDINI, Fabián Ludueña; TAUB, Emmanuel. (Eds.). *Políticas del exilio*. Orígenes y vigencia de um concepto. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

HOMERO. *Odisseia*. Trad. e prefácio: Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad.: Antonio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KAZANTZÁKIS, Nikos. *Odisseia*. Trad.: Miguel Castillo Didier. Santiago de Chile: Tajamar, [s./d.?).

NANCY, Jean-Luc. La existência exiliada. *Archipelago*: Cuadernos de Crítica de la Cultura, n. 26-27, Barcelona, invierno 1996.

PRETE, Antonio. *Nostalgia Storia de um sentimento*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1992.

QUEIROZ, Maria José de. Os males da ausência, ou a literatura do exílio. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RAMOS, Oscar Gerardo. *La odisea: um itinerário humano*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Series Minor, XI, 1970.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: companhia das Letras, 2003. P.46-60.

VERNANT, Jean Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Trad.: Anna Lia A. de Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. Trad.: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

A MÁSCARA E O EXÍLIO

Giovani Roberto Gomes da Silva (UERJ)
joevani@gmail.com

RESUMO

A partir de um breve olhar sobre as condições para a existência da sátira desde seus antepassados clássicos, o presente artigo analisa o tratamento que as diversas máscaras emuladas pelas sátiras atribuídas a Gregório de Matos dão às três terras nas quais pisou, a saber: o Brasil, Portugal e Angola. Quando tais tratamentos são observados através de determinadas categorias de lugares comuns, encontramos na série de poemas satíricos atribuídos que tratam do exílio indícios dos lugares e intenções dessas personas e suas relações com o degredo estabelecido e a complexidade de suas múltiplas facetas, pois, ao mesmo tempo que cometem vícios, os condenam.

Palavras-chave: Máscara. Exílio. Gregório de Matos. Sátira.

1. Introdução

Rir é sentir-se exultante na comparação com os outros, é dar vazão a sentimentos de uma triunfante superioridade. (SKINNER, 1999, p. 273).

Para a análise que se inicia, partiremos das palavras de Alfredo Bosi que dizem respeito à sátira seiscentista:

As fontes de Gregório são outras, remotas como texto, mas próximas e familiares até hoje no uso coloquial. O recurso ao turpilóquio com intenção de ultraje sempre foi empregado nos chamados Gêneros cômicos de "estilo baixo"; o que, para além do Medievo, já vem atestado desde a Antiguidade. (BOSI, 1992, p. 110)

Ainda que não exista uma “Pedra de Roseta” que indique caminhos para uma consistente interpretação da sátira seiscentista, faremos um breve retorno até as origens da máscara que ri e da máscara satírica, para que possamos pensar seu funcionamento. Primeiramente é preciso entender por que e contra quem se ergue a voz do riso, para depois pensarmos como se ri de determinado assunto. O presente artigo tenta compreender a construção dessa máscara-personagem, que durante o século XVII riu-se das gentes e até mesmo das terras, estando elas próximas ou distantes. Analisaremos de onde parte a gargalhada jocosa que reverbera no solo, nas páginas e nas mentes brasileiras até hoje e seus objetivos.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Nossa jornada começa com o dramaturgo grego Aristófanes (445 a.C. – 386 a.C.), que produziu uma comédia rude e agressiva, que, assim como as primeiras sátiras produzidas em solo brasileiro, olhava para o passado e tentava ordenar o presente. O patrono do teatro era Dioniso, Deus dos excessos, e nas encenações os atores utilizavam máscaras, representação da incorporação de um personagem por um ator. George Minois faz um eficiente apanhado histórico sobre a função dessa comédia e do riso que provoca:

Aristófanes é um conservador, voltado para o passado, para uma mítica idade de ouro. A ressalva não é insignificante; a função do riso, de início, era conservadora da norma, a repetir um fundador, a excluir os desvios e os inovadores, para manter a ordem social. Ele censura os mantenedores da ordem antiga apontando o dedo em derrisão para os perturbadores. (MINOIS, 2003, p. 40)

Assim como as tragédias, as comédias eram baseadas na imitação de caracteres, e como diz Aristóteles em sua *Poética*, a divergência entre elas está no fato de que a tragédia imitava caracteres superiores aos de sua atualidade, e a comédia os inferiores. E qual é a principal estratégia para o riso? Horácio explica em sua *Epístola aos Pisões* que “se a fala da personagem destoar de sua boa ou má fortuna, romperão em gargalhadas os romanos, cavaleiros e peões”. (HORÁCIO, 2014, p. 58)

Quintiliano, em suas *Institutiones Orationes*, X, I, 93 faz uma afirmação bastante conhecida, de que a sátira é um gênero totalmente latino, mas Horácio menciona em suas *Sátiras I e II* a influência da comédia grega. Naturalmente, a máscara do riso foi aproveitada pelos romanos na criação de sua *satura* (termo que remete à saturação, talvez pela intensa mistura de temas e formas literárias promovida pelo gênero), recurso tão prático quanto aquele povo, assim como o riso quando instrumento a serviço da causa moral (*castigat ridendo mores*).

Interessa ao presente artigo visitar a fonte de onde possivelmente encontramos sátiras que expõem os vitupérios das cidades, e por isso recortamos um trecho de uma sátira de Juvenal, em que o autor relaciona os topoi *Natio*, *Genus* e *Patria*, para engenhosamente satirizar seus pecados. Segundo Heinrich Lausberg (1982), o *topos* (lugar comum) é uma forma retórica que pode ser preenchida com conteúdos diversos, de acordo com aquilo que o autor pretende em seu caso específico.

Eu não posso, ó Quirites, suportar uma Roma grega! E depois, quantos são os verdadeiros aqueus no meio de toda esta escória? Faz tempo que o Oronte da Síria desaguou no Tibre, trazendo consigo língua, costumes, flautis-

tas e cordas oblíquas, tambores exóticos e meninas obrigadas a prostituir-se no circo. (JUVENAL, XX, *apud* DONOFRIO, 1968, p. 75)

Importante salientar nos versos destacados o fato de que existe aí uma mistura dos *topoi natio* e *genus*. Umbrício não suporta a cidade, à medida que os estrangeiros a estão transformando na cidade deles. Em seguida ele questiona ironicamente o próprio fato de que não se pode distinguir entre os estrangeiros aqueles que são realmente gregos.

2. *Três lugares do lugar*

Ao tratarmos finalmente do século XVII, seguimos o conselho de João Adolfo Hansen, procurando imitar de modo verossímil a estrutura, a função, a comunicação e os valores da sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra. Mas em primeiro lugar é preciso compreender o mecanismo de funcionamento de sua obra satírica, composta de múltiplas temporalidades heterogêneas de modelos artísticos que são imitados segundo preceitos, técnicas, formas, estilos e finalidades que respondem a determinadas tradições (HANSEN, 2006, p. 19). Para que possamos enfim analisar as distorções operadas pela sátira seiscentista apropriadamente, Maria do Socorro de Carvalho nos fornece um caminho de análise:

A pesquisa da poesia seiscentista mostra que o uso da então ainda nova língua portuguesa, formada nas tradições poéticas, gramáticas e retóricas neolatinas, acabou por configurar uma lírica ibérica consubstanciada pelos sistemas de linguagem que a derivaram. Retórica, poética e língua literária nacional. (CARVALHO, 2007, p. 4)

Nossa introdução fornece um panorama da *poética* de Aristóteles e das tradições satíricas da antiguidade, que se relacionam diretamente com a mímese e os meios através dos quais a máscara satírica emula os vícios (caracteres viciosos) e aqueles que os praticam, para que seu leitor encontre por si só as virtudes. A *persona* satírica nestes poemas é “uma máscara aplicada pelo poeta para figurar as duas espécies aristotélicas do cômico” (HANSEN, 2004, p. 459), e mais:

Em outros termos, o poeta é mesmo um fingidor e a *persona* satírica é um ator, personagem, máscara, *persona*: o famigerado “pessimismo” de Gregório de Matos é a prescrição retórica da maledicência satírica. (HANSEN, 2004, p. 229)

Quando o poema aplica a prescrição “rindo” (ridículo), constrói a *persona* satírica como um tipo civil que extrai das fraquezas alheias a ocasião para um divertimento irônico e levemente desdenhoso, que imita o modo horaciano da satura. (HANSEN, 2003b, p. 72)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

A língua literária nacional representa o uso de categorias retórico-poéticas e teológico-políticas tradicionais na literatura do medievo português, como a agudeza ou o *locus amoenus*. Nas palavras do crítico:

É oportuno especificar o que são a linguagem e o corpo na representação do século XVII. Pode-se dizer, de modo sumário, que nela a linguagem é, antes de tudo, uma jurisprudência ou usos autorizados dos signos, que prescrevem que todas as imagens, discursivas, plásticas, musicais, gestuais, devem ser boas imagens reguladas ou controladas em regimes analógicos de adequações verossímeis e decorosas. (HANSEN, 2003a, p.198)

E com relação à retórica investigamos, senão a eficácia das ideias, o estabelecimento de lugares comuns e sua manipulação através de entimemas construídos através da invenção, disposição, elocução, memória e ação. O texto setecentista produzido pelo licenciado Manuel Pereira Rabelo, um exercício descritivo que procura jogar luz sobre a “pessoa” Gregório de Matos, e que futuramente se tornaria fonte de uma série de equívocos de interpretação, faz uma afirmação relativa à eficácia das sátiras que é no mínimo curiosa:

O gênio satírico, o orgulho intrépido não há dúvida, que de justiça providencial se devia ao desgoverno destas conquistas, onde cada um trata de fazer a sua conveniência, gema, quem gemer; e se notou, que de algum modo moderaram os viciosos seus depravados costumes; de que veio a dizer o grande Padre Antônio Vieira, que maior fruto faziam as sátiras de Matos, que as missões do Vieira. (RABELO, 1969, p. 1701)

Transitam as poesias aqui discutidas através do eixo Brasil-Portugal-Angola, e podemos pensar no tratamento da sátira a cada uma das terras e o estabelecimento dos lugares comuns, para que em alguns poemas de seu degredo possamos trabalhar com as características aqui levantadas.

O ponto de vista da *persona* satírica é construído por meio de oposições, dessa forma é preciso um modelo ideal, a partir do qual é produzida a indignação passional que é baseada nas paixões, como por exemplo a cólera que se indigna contra o desdém procurando através do clamor colérico amplificar a distância entre ofendido e ofensor, de modo a punir o objeto dessa cólera. Várias vezes em suas sátiras a máscara satírica procede essa imitação, que primeiramente louva valores metropolitanos para em seguida esbravejar contra o Brasil. Eis um exemplo:

Trinta anos, ricos e belos
curvei em outras idades
várias universidades,
pisei fortes, vi castelos:
ao depois os meus desvelos

me trouxeram a esta peste
do pátrio solar, a este
Brasil, onde quis a Sorte,
Castelo do põe-te neste.

(MATOS, 1969, vol. 6, p. 1401)

O modelo ideal a partir do qual se construirão as oposições vem da metrópole, é a representação do ideário português, branco, católico, discreto, fidalgo etc. A persona satírica precisa de Portugal como alma do corpo místico político colonial, trata-se do lugar onde está o Rei.

Analogicamente, assim, as metáforas da cabeça e do corpo humano podem nomear as partes superior e inferior de outros corpos analógicos (...) Transferido para a esfera política, o termo corpo mantém o significado da analogia teológica. A cabeça, sede da razão, é proporcionalmente, para o homem individual, o que Deus é para o mundo. Como o homem é naturalmente social, a semelhança com o universo não se encontra apenas no homem individual, mas também na sociedade regida pela razão de um só homem, o Rei. (HANSEN, 1989, p. 68)

Angola é, por sua vez, a terra dos bárbaros e do castigo. Essa terra, assim como a do Brasil, é ente disperso da metrópole – um apêndice – e segundo o topos *natio* a sátira identifica a diferença dos costumes, misturando essa caracterização quase sempre com o topos *genus*, preenchendo a persona satírica de forma análoga ao que a preenche quando se refere a um negro, não pertencente ao corpo místico e baixo e estranho por ser misturado. Parte do que ocorre nos seguintes versos:

Angola é terra de pretos,
mas por vida de Gonçalo,
que o melhor do mundo é Angola,
e o melhor de Angola os trapos.
Trapos foi o seu dinheiro
este século passado,
hoje já trapos não correm,
corre dinheiro mulato.
Dinheiro de infame casta,
e de sangue inficionado,
por cuja causa em Angola
houve os seguintes fracassos.

(MATOS, 1969, vol. 7, p. 1603)

Dessa forma, a persona vai atribuir a corrupção angolana ao *genus*, ao dinheiro mulato e também ao próprio fato de em sua origem ser ela terra de pretos. É o que acontece com o Brasil, que tem seus vícios atribuídos à procedência dos habitantes originais, e a persona procura trazer à tona essa mistura indígena:

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Animal sem razão, bruto sem fé
Sem mais leis, que as do gosto, quando erra,
De Paiaíá virou-se em Abaeté.

Não sei, onde acabou, ou em que guerra,
Só sei que deste Adão de Massapé,
Procedem os fidalgos desta terra.

(MATOS, 1969, vol. 4, p. 841)

Defeitos e vícios sempre serão aqueles costumes que vão de encontro ao código moral do homem português, branco, católico, discreto, fidalgo. E por esse motivo o topos *genus* índio também é representação de mistura e excesso, relacionados com o mal, assim como o mulato. O termo “Adãos de Massapé” faz uso da categoria retórico-poética da agudeza, expressa no uso sutil da palavra massapé, terra escura própria para o cultivo da cana-de-açúcar, que metaforiza cor e trabalho, além de tecer uma comparação delicada entre o indígena e a terra, elemento da natureza.

3. *Sátira e exílio*

O exílio é uma instância que revela o caráter inconsistente da persona satírica, desejosa que é a sátira de estabelecer hierarquias de modo a implementar os modelos metropolitanos. Rindo-se da perseguição que sofre, vemos nos seguintes versos nossa persona a imitar indignação:

Que me quer o Brasil, que me persegue?
Que me querem pasguates, que me invejam?
Não veem, que os entendidos me cortejam,
E que os Nobres, é gente que me segue?

(MATOS, 2013, vol. 3, p. 182)

Eis a figuração da personalidade pública que considera tal punição um absurdo, o caos, ao mesmo tempo ocultando o lado particular de sua personalidade, que é seu próprio vício e a causa de seu degrado. Basta lembrar a fórmula de Horácio, pois revelar abertamente essa dualidade é parte da estratégia do riso: aqui o discurso destoa da má fortuna. Rememoremos as palavras de Hansen:

Como lembra Kernan, a máscara do *vir bonus peritus dicendi* modela genericamente o caráter (ethos) público da persona satírica, como se ela fosse ao mesmo tempo Dr. Jekyll e Mr. Hyde, com uma personalidade pública e uma personalidade privada. A persona da sátira atribuída a Gregório de Matos também apresenta tais inconsistências e contradições, como tipo ao mesmo

tempo discreto e vulgar, virtuoso e vicioso, digno e infame. (HANSEN, 2004, p. 460).

Longe de representar uma protonacionalidade, a persona procura reestabelecer os lugares comuns que representam o corpo mítico metropolitano, ainda que segundo essas mesmas leis esteja sendo expulso para outra terra. Revolta-se contra a lei quando ao mesmo tempo prega a honestidade e a correção. Em contraposição à sua pureza, usa o termo *mula-to*, que simboliza a mistura entre o Branco e o Negro (*genus*).

Não sei, para que é nascer
neste Brasil empestado
um homem branco, e honrado
sem outra raça.

Terra tão grosseira, e crassa,
que a ninguém se tem respeito,
salvo quem mostra algum jeito
de ser Mulato.

(...)

Que aguardas, homem honrado,
vendo tantas sem-razões,
que não vá para as nações
de Berberia.

Porque lá se te faria
com essa barbaridade
mais razão, e mais verdade,
que aqui fazem.

(MATOS, 2013, vol. 3, p. 183).

Sua afetação considera a “berberia” dos bárbaros (*natio*) mais justa e honrada do que a terra (aqui personificada) que o exila, e naturalmente, todo homem que é honrado deve desejar sair desse lugar, ainda que seja para as nações bárbaras. Trata-se de uma revolta cuidadosamente construída, seguindo os preceitos das paixões retóricas.

Quando afirma que a ordem racional do seu mundo está corrompida e que é a sua indignação que faz o verso, a persona de Juvenal também afirma ignorar o valor da disciplina poética. Com verossimilhança dramática, propõe que vive em um mundo caótico e que, por isso, também representa a sua indignação caoticamente, como se o discurso da sátira fosse expressão informal de sua ira. (HANSEN, 2004, p. 460)

O problema do exílio não está em momento nenhum na *persona*, ela o projeta. Ela afirma, magoada em sua perfeição, que o Brasil está empestado. Os brasileiros são mais bárbaros do que os bárbaros e o motivo para isso é esse “empestamento”, os seja, não são Brancos. Se o pro-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

blema se resumisse a homens de várias raças convivendo naquelas terras, isso poderia até ser sanado, mas existe a miscigenação, mistura que não pode ser desfeita, e frequentemente retratada pela sátira como reflexo físico da impureza.

Finalmente temos a sátira ícone do exílio, onde a *persona*, que vê a cidade de um ponto distante e possui a alma da metrópole, procura definir aquilo que está diante de si. Obviamente aquilo que vê não é nada bom, e a paixão chamada indignação governa. “Deve-se sentir (...) indignação pelos que imerecidamente são felizes. De fato, é injusto o que acontece contrariamente ao mérito e, por isso mesmo, atribuímos aos deuses a indignação” (MEYER, 2000, p. 59). A *retórica* também salienta que a indignação reflete a não-aceitação (moral) do espetáculo das paixões, de sua desordem.

Adeus praia, adeus Cidade,
e agora me deverás,
velhaca, dar eu adeus,
a quem devo ao demo dar.

Que agora, que me devas
dar-te adeus, como quem cai,
sendo que estás tão caída,
que nem Deus te quererá.

Adeus povo, adeus Bahia,
digo, canalha infernal,
e não falo na nobreza
tábula, em que se não dá,

Porque o nobre enfim é nobre,
quem honra tem, honra dá,
pícaros dão picardias,
e inda lhes fica, que dar.

E tu, Cidade, és tão vil,
que o que em tí quiser campar,
não tem mais do que meter-se
a magano e campará.

(MATOS, 2013, vol. 3, p. 190)

Exilada, a *persona* entrega aqui a cidade a quem ela pertence, já que não cumpre com os preceitos que são estabelecidos pela lei do homem, que por sua vez é confirmação das leis de Deus: “A cabeça, sede da razão, é proporcionalmente, para o homem individual, o que Deus é para o mundo” (HANSEN, 1989, p. 68). É a medida da vilania da cidade que não a quer, destinada a cair nas mãos do próprio diabo.

O exílio satírico guarda duas características que são caras à nossa análise: a primeira delas é a dificuldade do modelo hierárquico metropolitano de incorporar peculiaridades como a mistura de povos, ou a geografia diferenciada e a segunda é a revelação de indícios da confusão entre público e privado. Cabe lembrar uma observação de Hansen:

Também na Bahia, por ser genericamente prescrita, a hierarquia é muito difusa, no que concerne às práticas. Regida pela doutrina do "corpo místico" do Império, reiterada pelas virtudes medievais que a corporificam naturalmente - nobreza, lealdade, coragem, fé, prudência -, a hierarquia é pontualmente destruída em vários níveis simultâneos, enquanto se recompõe e reconstitui-se o tempo todo. (HANSEN, 2004, p. 123)

4. Considerações finais

A persona satírica é a principal crítica das incoerências coloniais, por seu caráter moralizante e hierarquizado. A natureza humana deve ser contida pelo decoro e submissa à alma mística portuguesa, assim como a natureza viva deve ser regulada pelo corpo místico metropolitano. Misturas são aberrações que devem ser apontadas e não podem usurpar a posição daqueles que delas são dignos, uma tendência que não se altera, apesar da flexibilidade dos critérios hierárquicos vigentes na Bahia, pois seja qual for a norma, o vício nos costumes está amalgamado com a impureza física. Hansen (2004, p. 397) explica que, segundo a tópica do *Habitus Corporis*, “o belo e o bom são harmônicos, prudentes e discretos, dando-se a deformação como falta de uma dessas virtudes”.

A emulação de uma máscara que cria um tipo ideal, mas ao mesmo tempo é inconsistente e revela sua vulgaridade e seus vícios, espelha comicamente um comportamento que oscila do público para o privado, figuração da *persona dramática* que ao mesmo tempo em que revela que temos um personagem atuando como escritor, mostra que esse mesmo personagem é representação não unitária de caracteres viciosos da colônia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES, HORÁCIO. *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 2014.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas, 2007.

D'ONOFRIO, Salvatore. Os motivos da sátira romana. *ALFA: Revista de Linguística*, vol. 13, 1968.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Atelie, 2004.

_____. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. *Estudios portugueses: revista de filología portuguesa*, 2003a.

_____. Letras coloniais e historiografia literária. *Matraga*, Rio de Janeiro, UERJ, n. 18, 2006.

_____. Pedra e cal: freiráticos na sátira luso-brasileira do século XVII. *Revista USP*, n. 57, 2003b.

_____. Positivo/natural: sátira barroca e anatomia política. *Estudos avançados*, vol. 3, n. 6, p. 64-88, 1989.

LABRIOLLE/VILLENEUVE, Juvenal. *Satires*. Paris: Belles Lettres. 1950, (3, 60-65)

MATOS, Gregório de. *Obras completas de Gregório de Matos*. Bahia: Janaína, 1969, 7 vol.

_____. *Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, 5 vol.

MEYER, Michel. Aristóteles ou a retórica das paixões. In: ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Martins Fontes. 2000.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

RABELO, Manuel Pereira. Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos Guerra. *Obras completas de Gregório de Matos*. Bahia: Janaína, vol. 7, 1969.

A POÉTICA CONCRETA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Regina Céli Alves da Silva (UFRJ)
reginaceli2011@gmail.com

RESUMO

O signo pedra marca insistente e consistente presença no fazer literário do poeta João Cabral de Melo Neto. E, se no início do percurso, está muito ligado a cenários surrealistas, sendo a “pedra do sono”, que busca referências oníricas para se realizar, mais além se transforma em matéria, sobre a qual todo um reino poético se solidifica. Nessa solidez, o concreto das cidades do Brasil e da Espanha se mistura, formando um todo no qual as diferenças se encontram, sem que umas não soterrem as outras. É partindo da leitura da palavra pedra que nos lançamos ao desafio de trilhar a obra poética de João Cabral, tomando algumas indicações de roteiro nas reflexões teóricas de Roland Barthes e nos oportunos apontamentos de Antonio Carlos Secchin. O objetivo dessa empreitada se coaduna com nossa vontade de reler e registrar, brevemente, as produções artísticas de grandes autores brasileiros, de forma que o leitor encontre, ao ler nossos textos, uma visão panorâmica das obras em apreço. Tal objetivo já apontamos anteriormente, quando apresentamos algumas observações acerca da obra de Carlos Drummond de Andrade (*A Palavra, o Tempo, o Mundo e o Eu na Obra Poética de Carlos Drummond de Andrade*), com a qual iniciamos o registro então anunciado.

Palavras-chave: Poética. João Cabral de Melo Neto. Pedra do sono.

1. *Sobre João Cabral, Roland Barthes e as três forças da literatura*

Na aula inaugural que proferiu em 1977, quando assumiu a cátedra de semiologia do Colégio de França, Roland Barthes pôs em evidência a relação entre língua/linguagem e poder. Ao fazê-lo, disse que é na língua/linguagem que o poder se inscreve. E, segundo sua visão, na língua, servidão e poder se confundem, não havendo liberdade senão fora da linguagem. Mas esta não tem exterior, é fechada. Então, como fazer para escapar ao poder? Poder-se-ia, como alternativa, trapaçar com a língua. Tal trapaça, tal “logro magnífico” que permite ouvir a língua fora do poder, “no esplendor de uma revolução permanente”, ele a chama de literatura. Nesta, além de outras, três forças fundamentais habitam e se juntam em sua composição, tornando possível tal trapaça e o vislumbre de uma certa liberdade: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*.

São essas três forças que tomaremos aqui, como operadores textuais, para, a partir delas, elaborarmos uma leitura da obra poética de João

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Cabral de Melo Neto. Antes, contudo, acreditamos ser necessário tecermos algumas explicações prévias a esse respeito.

Começemos, então, pela *mathesis*. Por essa força, a literatura, assume muitos saberes e, nesse sentido, é sempre realista. Sem fetichizar esses saberes, sem lhes dar um lugar fixo, mas, ao contrário, indiretamente, a literatura faz girar os saberes. E que saberes são esses que giram na obra poética de João Cabral? Entre os vários a ser considerados, sublinhamos aqueles que mais nos chamam atenção.

Há, sem dúvida um saber geográfico, centrado, principalmente, entre Brasil e Espanha, privilegiadamente, entre o Nordeste (Recife) e Andaluzia (Sevilha); um saber antropológico, cultural, que aborda aspectos referentes a essas e outras geografias; um saber sociológico, que também sublinha questões sociais inerentes às regiões mencionadas; obviamente, um saber histórico e também um literário. E poderíamos continuar abordando, outros campos de saber que estão presentes na obra em apreço.

A segunda força da literatura da qual nos fala Barthes, a *mimesis*, mobiliza a representação do real que, por sua característica pluridimensional, não é passível de ser representado pela linguagem, caracteristicamente unidimensional. No entanto, ainda que o paralelismo entre a linguagem e o real seja impossível, os homens o tentam, e produzem a literatura, nesse caso, sempre irrealista, por julgar “sensato o desejo do impossível” (BARTHES, 1992, p. 23). Eis sua função utópica, na qual “a utopia da língua é recuperada [pelo poder] como língua da utopia” (*Idem*, p. 25). E, para todo autor que lut[a]ou contra o poder da língua, a única saída é o deslocamento e/ou a teimosia. Ou seja, “transportar-se para onde não se é esperado” (*Idem*, p. 27) e/ou “afirmar o Irredutível da literatura” (*Idem*, p. 26), manter “ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera” (*Idem*, p. 27). Ainda conferindo com Barthes:

Ao mesmo tempo teimar e deslocar-se, isso tem a ver, em suma, com um método de jogo. Assim não devemos espantar-nos se, no horizonte impossível da anarquia linguageira – ali onde a língua tenta escapar ao seu próprio poder, à sua própria servidão –, encontramos algo que se relaciona com o teatro. (*Idem*, p. 28)

Esse jogo, esse teatro linguístico, deslocamento e teimosia contra uma impossibilidade, vem instigando artistas de todos os tempos. E a consciência de tal impossibilidade funda a literatura moderna, mais ou menos a partir de meados do século XIX. João Cabral, inscrito que está na modernidade e, especificamente, no modernismo literário, aquele pós-

-1922, não foge à regra. É possível mesmo dizer que sua obra poética é, antes de tudo, produto de tal consciência.

Assim, desde o primeiro livro de poemas publicado, *Pedra do Sono* (1942), já vêm marcadas no símbolo da pedra as obsessões que o acompanhariam ao longo de toda a sua produção: ordem e clareza.

Quanto à terceira força da qual Barthes fala, a *semiosis*, digamos que é a força “de fugir da palavra gregária”, empurrando sempre o sentido para outro lugar, “inclassificado”. “Atópica”, se põe “longe dos *topoi* da cultura politizada”.

Pelo breve exposto, entende-se que a *semiosis* atua nos versos de Cabral, fazendo girar os sentidos, impedindo leituras de mão única, impositivas, ainda que o poeta entenda que é na imagem da pedra que deve residir a força de sua escritura. Pedra sim, forte, dura, concreta, cortante, mas capaz de absorver, mineral que é, as variadas características dos variados solos onde está fincada.

Para fazermos tal leitura, selecionamos três etapas. Em cada uma delas abordaremos uma das três forças citadas. Esclarecemos também que, para esse trabalho, usaremos a edição da Editora Nova Fronteira, publicada em 1997, e composta de dois volumes: o primeiro abrangendo desde *Pedra do Sono* até *Serial* e o segundo, de *Educação pela pedra até Sevilha andando*. Por isso, ao nos referirmos aos poemas e livros de poesia do autor, daremos apenas as referências de volume (I ou II) e página onde estão inseridos.

Devemos ainda salientar que, no curto espaço que temos, não podemos trabalhar com todos os livros de poesia do autor, por isso selecionaremos alguns, aqueles que, segundo nossa visão, são os que mais expansivamente expressam as questões que serão levantadas a respeito da obra.

2. A *mathesis* (ou os muitos saberes de João Cabral)

Pela *mathesis*, a literatura assume muitos saberes, refletindo incessantemente sobre o saber, em contraposição ao discurso da ciência, que persegue o saber. Realista, portanto, quais são os saberes postos em circulação nos versos de João Cabral?

Como já sinalizamos, são muitos os saberes que perpassam a produção poética de Cabral, no entanto, dois, segundo nossa visão, podem

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

ser destacados: o geográfico e o literário. Este já encontramos plenamente exposto no livro de estreia, *Pedra do Sono* (1940-1), merecendo, desde então, um lugar privilegiado no âmbito das variadas e inúmeras reflexões que o poeta lança ao longo de sua trajetória artística.

Por isso mesmo, por tal destaque merecido, deixaremos a abordagem desse campo para o final, quando tratarmos da terceira força, a *se-miosis*, e dos processos de produção de sentidos que invoca.

Voltemo-nos, pois, para as questões geográficas, o que nos leva a aferir na escritura de João Cabral a predominância de referências espaciais, que acionam, a nosso ver, todos os outros campos. Nos livros iniciais, *Pedra do Sono* (1940-1), *Os Três Mal-Amados* (1943), *O Engenheiro* (1942-5) e, até mesmo, *O Cão sem Plumaz* (1949-50), detectamos um piscar de olhos com a estética surrealista, principalmente no primeiro livro, no qual esse bater de pestanas se assemelha muito a um namoro. Com isso, o que mais nos chama a atenção é a associação de ideias que, produzindo muitas imagens, nos encaminham a tal multiplicidade de assuntos que torna difícil fazermos uma identificação mais objetiva, digamos, dos campos acionados.

Obviamente, que, de imediato, o campo a ser explorado seria o do inconsciente, daí podendo estender-se a estudos psicanalíticos, uma vez que esse é o espaço privilegiado por onde circulam os textos de envergadura surrealista. Não à toa, a tela onírica, e seus transbordamentos, já estar citada no título da coletânea (*Pedra do Sono*). Sendo assim, é no mundo do sono, onde os olhos veem "rios invisíveis", "peixes cegos" misturados a flores, manequins, "arcanjos de patins", "frutas decapitadas", "vitrolas errantes", que se juntam, entre nuvens, pássaros e voos, a fantasmas, mulheres, guerreiros, e habitam, ao mesmo tempo, pesadelos e sonhos.

Confirmamos quatro poemas desse livro. *Poema*, (primeiro da coletânea, V. I, p. 3) testemunha:

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros.

Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.
Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto".

Mulheres vão e vêm nadando
em rios invisíveis.
Automóveis como peixes cegos
compõem minhas visões mecânicas.

Os olhos (segundo poema da seleção, V. I, p. 3) dizem:

Todos os olhos olharam:
o fantasma no alto da escada,
os pesadelos, o guerreiro morto,
a *girl* a força e o amor.
Juntos os peitos bateram
e os olhos todos fugiram.

(Os olhos ainda estão muito lúcidos.)".

Em *Os manequins* (V. I, p. 4), temos:

Os sonhos cobrem-se de pó.
Um último esforço de concentração
morre no meu peito de homem enforcado.
tenho no meu quarto manequins corcundas
onde me reproduzo
e me contemplo em silêncio".

De *A poesia andando* (V. I, p. 7), recolhemos:

Os pensamentos voam
dos três vultos na janela
e atravessam a rua
diante de minha mesa.

Enquanto os afugento
e ao mesmo tempo que os respiro
manifesta-se uma trovoada
na pensão da esquina.

Entre mim e eles
estendem-se avenidas iluminadas
que arcanjos silenciosos
percorrem de patins.

E agora
em continentes muito afastados
os pensamentos amam e se afogam
em marés de águas paradas.

Percebe-se, nos dois primeiros poemas, a estreita relação traçada entre o que os olhos veem e as palavras impressas no papel. Olhos que "têm telescópios/ espiando a rua" vão se juntar aos outros olhos, no segundo poema, e ambos possibilitarão ver o que está dentro, nos peitos, e o que está fora, na rua, construindo com as palavras um mundo no qual todos os saberes se encontram bastante entrelaçados. Inclusive a percepção da guerra e os sentimentos por ela suscitados se dão entre nuvens e pássaros.

Lembremos que *Pedra do sono* é de 1940, período em que o clima de guerra era muito presente, embora, como dizem os versos do *Poema deserto*,

Todas as transformações
todos os imprevistos
se davam sem o meu consentimento.

Todos os atentados
eram longe de minha rua.
Nem mesmo pelo telefone
me jogavam uma bomba. (V. I, p. 4).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Ou seja, mesmo que a guerra não seja perto do eu que fala, há a consciência dela, claro que há, afinal, o mundo está, nesse período, envolvido nela, com mais ou menos proximidade. E o próprio surrealismo artístico encontrava muito de sua expressão nesse ambiente bélico.

Então, nesse sentido, o histórico, o sociológico, o econômico, o antropológico, e mesmo o filosófico e o cultural seriam campos a se considerar, mesmo num livro de poemas em que, pela presença contundente de imagens díspares, seja difícil distingui-los com mínima objetividade.

O livro seguinte, *Os Três Mal-Amados*, é uma explícita homenagem a Carlos Drummond de Andrade, tomando, inclusive, como epígrafe um pequeno trecho do poema muito conhecido de Drummond *Quadri-lha*, extraído do livro de estreia, *Alguma Poesia*. Cabral desenvolve o que seriam as reflexões amorosas dos três personagens masculinos, João, Raimundo e Joaquim, do texto do poeta mineiro, provocando, portanto, uma discussão sobre a modernidade artística e seu apreço pela intertextualidade, bem como sobre a questão das influências, e, também, sobre o sentimento amoroso. Confere-se:

João:

Olho Teresa. Vejo-a sentada aqui a meu lado, a poucos centímetros de mim. A poucos centímetros, muitos quilômetros. Por que essa impressão de que precisaria de quilômetros para medir a distância, o afastamento em que a vejo nesse momento?

Raimundo:

Maria era a praia que eu frequentava certas manhãs. Meus gestos indispensáveis que se cumpriam a um ar tão absolutamente livre que ele mesmo determina seus limites, meus gestos simplificados diante de extensões de que uma luz geral aboliu todos os segredos.

Joaquim:

O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço. O amor comeu meus cartões de visita. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome. (V. I, p. 21) [...]

No livro a seguir, *O engenheiro*, o campo de saber que está em evidência é o da própria literatura e de seu fazer. São vinte e dois poemas que, na maior parte, explícita ou implicitamente (como nos poemas-homenagem a poetas e artistas), refletem a esse respeito. Nessa coletânea já vemos delineada aquela compreensão da poesia elaborada pela ordem e pela clareza, que irão marcar todo o percurso poético de Cabral; uma compreensão que vai se distanciar, principalmente, do livro inicial (*Pe-*

dra do sono), mas que ainda não se apartou de vez daqueles acenos surrealistas citados. Confirmamos alguns versos de dois poemas de *O engenheiro*, de forma que possamos observar tais sinalizações. Primeiro, em *As nuvens*:

As nuvens são cabelos crescendo como rios; são os gestos brancos da cantora muda;	são estátuas em voo à beira de um mar; a flora e a fauna leves de países de vento; [...]
--	---

(V. I, p. 3);

depois, em *A mesa*:

O jornal dobrado sobre a mesa simples; a toalha limpa, a louça branca	A faca que aparou teu lápis gasto; teu primeiro livro cuja capa é branca
e fresca como o pão.	e fresca como o pão.
A laranja verde: tua paisagem sempre, teu ar livre, sol de tuas praias; clara	E o verso nascido de tua manhã viva, de teu sonho extinto, ainda leve, quente
e fresca como o pão.	e fresco como o pão. (V. I, p. 3)

Se no poema *As nuvens*, os países são de vento, as nuvens são cabelos ou estátuas em voo, dando a perceber a associação de ideias desenvolvidas em imagens que os olhos, não apenas veem, mas, criam, no poema seguinte, *A mesa*, o que se percebe é justamente o oposto, pois, em imagens simples, o que se tem é o cenário de uma mesa posta para o café da manhã, que sugere um calmo e harmonioso despertar depois de uma noite de sonhos que, findados, dão lugar ao dia ensolarado e claro.

Entre *O Engenheiro* e *O Cão sem Plumas*, Cabral produziu *Psicologia da Composição* (1946-7), que, por ser, como o título bem o sugere, voltado especificamente ao fazer literário, também deixaremos para a seção em que abordaremos a terceira força, a *semiosis*.

Passemos, então ao livro seguinte, *O Cão sem Plumas*. Neste, dedicado a Joaquim Cardozo, surge, de forma contundente, a temática nordestina, versando sobre o percurso do rio Capibaribe. Dividido em quatro partes, Paisagem do Capibaribe, Paisagem do Capibaribe, Fábula do Capibaribe e Discurso do Capibaribe, dá a conhecer o desgaste do rio, bem como do que está em suas margens. A voz que fala mostra um rio que

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

jamais se abre aos peixes,
ao brilho, [...] (V. I, p.74),

mas se abre

em flores
pobres e negras
como negros.
Abre-se numa flora
suja e mais mendiga
como são os mendigos negros.
[...] (V. I, p.74)

Um rio miserável, que atravessa, não só espaços miseráveis habitados por gente igualmente miserável, mas, também, tempos nos quais a opulência um dia vista apenas deixa-se entrever, no tempo presente, em resquícios de

palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho [...] (V. I, p.75).

Depois de *O Cão sem Plumaz*, o Capibaribe está novamente em evidência, no longo poema a ele destinado, *O Rio ou Relação da Viagem que Faz o Capibaribe de sua Nascente à Cidade do Recife* (1953). Neste, como o próprio subtítulo explica, é o Capibaribe o responsável pelo relato do seu trajeto, desde a nascente até Recife. Essa personificação do rio tem a ver, óbvio, com a importância de suas águas para todas as regiões por onde passa, principalmente quando as regiões atravessadas são aquelas da seca, que caracterizam o sertão.

E, na passagem que faz por muitas terras, o rio vai dando a conhecer as vilas, as igrejas, os rios com os quais se encontra, o cotidiano simples desses lugarejos, algumas personagens avistadas, os engenhos, a história, presente e passada. Nos últimos versos, identificados como *Oferenda*, fica a mensagem:

Já deixando o Recife
entro pelos caminhos comuns do mar:
entre barcos de longe,
sábios de muito viajar;
junto desta barça
que vai no rumo de Itamaracá;
lado a lado com rios
que chegam do Pina com o Jiquiá.

Ao partir companhia
desta gente dos alagados
que lhe posso deixar,
que conselho, que recado?
Somente a relação
de nosso comum retirar;
só esta relação
tecida em grosso tear. (V. I, p. 116-7)

Na próxima coletânea, *Paisagens com Figuras* (1954-5), evidencia-se um alargamento espacial, e, ao Brasil, mais de perto o Nordeste, vem se juntar a Espanha, preferencialmente a Andaluzia. Com isso, também as fronteiras de campos do saber são estendidas, e a Cultura, a História, a Política, a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia, a Geologia, etc., recebem acréscimos que irão se misturar, algumas vezes, desfazendo diferenças, ou, ao contrário, terão suas identidades assinaladas em características únicas de cada geografia. Observemos em *Volta a Pernambuco* e *Outro rio: o Ebro*.

De *Volta a Pernambuco*, apanhamos:

Contemplando a maré baixa nos mangues do Tijipió lembro a baía de Dublin que daqui já me lembrou.	[...] As cidades se parecem nas pedras do calçamento das ruas artérias regando faces de vários cimento,
Em meio à bacia negra desta maré quando em cio, eis a Albufera, Valência, onde o Recife me surgiu.	por onde iguais procissões do trabalho, sem andor, vão levar o seu produto aos mercados do suor. [...] (V. I, p. 138-9)

Em *Outro Rio: o Ebro*, conferimos:

[...] Disponho de um leito largo como cama de casal, mas é pouco deste leito que cubro com meu lençol.	sou destas terras ossudas líquida espinha dorsal e até mesmo fui trincheira (quando do <i>front</i> de Aragão). (V. I, p. 140)
---	---

Pois assim mesmo tão fraco
no duro chão mineral,
só veia regando ainda
curtindo couro animal,

Como dissemos no início de nossa exposição, não é possível, no curto espaço que nos está disponível, tratarmos separadamente de cada um dos livros de poesia de João Cabral, verificando neles os campos de saber que exploram e exemplificando com poemas ou trechos de poemas. Por isso, daqui por diante, mencionaremos apenas os livros e as datas em que foram produzidos/publicados, citando, em breves palavras, os campos que sublinham. Além do espaço exíguo, o outro motivo que nos leva à adoção de tal estratégia é o fato de os livros de poesia trazerem apontamentos muito similares, o que tornaria bastante repetitiva nossa apresentação.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

Com a publicação de *Morte e Vida Severina* (Auto de Natal Pernambucano) (1954-5) o poeta se tornou conhecido nacionalmente, Esse livro teve mais de cinquenta edições, sendo transposto para o cinema, o teatro, a televisão. Nele, Cabral fala sobre a dificuldade da vida e a proximidade da morte no sertão.

Uma Faca Só Lâmina (ou: serventia das ideias fixas), de 1955, traz à tona questões de cunho mais existencial, isto é, reflexões acerca da existência. É interessante perceber que a faca só lâmina se refere à realidade, esta que, de tão cortante e densa, torna impossível a *mimesis*, a representação na linguagem.

Em *Quaderna* (1956-59), as geografias do Brasil e da Espanha são, mais uma vez, os espaços privilegiados a partir dos quais os versos são compostos; *Dois parlamentos* (1958-60) expõe, como a divisão o demonstra, Congresso no polígono das secas (*ritmo senador; sotaque sulista*) e Festa na Casa-Grande (*ritmo deputado; sotaque nordestino*) os problemas do Nordeste e suas implicações políticas; *De Serial* (1959-61), coletamos basicamente referências a Engenhos e canaviais, onde as injustiças e questões históricas aparecem; *A Educação pela Pedra* (1962-65), pela própria divisão, Nordeste e Não Nordeste entende-se que os versos falam daquilo que é Nordeste e do que não é, dando-nos bem a perceber a primazia da região na obra; *Museu de Tudo* (1966-74), exibe também um título revelador, em que uma mistura de temas e assuntos é o que sugere; *A Escola das Facas* (1975-80), sobre o Nordeste, principalmente, e alguns personagens do Brasil e do exterior; *Auto do Frade* – Poema para vozes (1984), novamente a forma mais popular do Auto surge na obra de Cabral, para falar da história e, nela, de uma figura muito conhecida, Frei Caneca; *Agrestes* (1981-85) está dividido em seis partes e, em cada uma, segundo os títulos sugerem, trata de um determinado assunto, sendo: 1- Do Recife, de Pernambuco, 2- Ainda, ou sempre, Sevilha, 3- Linguagens alheias, 4- Do outro lado da rua, 5- Viver nos Andes, 6- A "Indesejada das gentes"; *Crime na Calle Relator* (1985-7) traz poemas variados nos quais, a nosso ver, se coloca em questão a verdade, tanto com relação aos "crimes" relatados quanto com relação à própria verdade histórica de eventos ocorridos nas ditaduras latino-americanas; *Sevilha Andando* (1985-93) e *Andando Sevilha* (1987-89) são os textos que finalizam o segundo volume das obras completas, e, nesses, mais uma vez, é Sevilha que toma o espaço de criação do poeta.

Com essa exposição breve, esperamos, pelo menos, ter dado uma ideia panorâmica do que trata a obra de João Cabral, os caminhos que

percorre. Em relação ao processo criativo em si, e como o poeta o compreende e aproveita, falaremos à frente, ao abordarmos a terceira força, a *semiosis*.

3. *Mimesis (o desejo do impossível)*

Segundo Barthes, pela *mimesis*, a literatura aciona uma utopia, na medida em que o artista trabalha com a impossibilidade de transpor para o unidimensional da linguagem o pluridimensional da realidade. E a consciência de tal impossível leva o escritor moderno a criar um verdadeiro teatro em que se encena, deslocando, e, ao mesmo tempo, teimando com a linguagem, a utopia da representação. E como isso se dá na obra de Cabral? Para a abordagem dessa força acolheremos dois de seus livros: *Paisagens com Figuras* (do volume I) e *A Educação pela Pedra* (do volume II).

Como dissemos, a geografia, principalmente nos seus contornos espaciais, é o campo de saber em relevo na obra de Cabral, segundo nossa visão. É, portanto, a partir dela, que os outros campos serão ativados.

Desde *Paisagens com Figuras*, a geografia de Espanha entra na cena lírica do poeta. Junto a Pernambuco/Recife estarão circunscritas Castela, Catalunha, Madrid, Sevilha e outras terras de Espanha. Ficam, por isso mesmo, daí em diante, unidos os dois países, como espaços privilegiados por onde circulam os versos do autor.

Composto por dezoito poemas, o poeta intercala as paisagens do Nordeste do Brasil com as de Espanha, principalmente as da região Andaluza, conferindo nove poemas a esta, oito, àquele e um, aos dois espaços, contrapondo-os. E é interessante observar que a abordagem desses dois referenciais geográficos é feita de forma diferente, não apenas pela óbvia diferença que existe entre um e outro espaço, mas porque a voz lírica ao se acercar deles o faz de maneira distinta.

Assim, na sua relação com o Nordeste, o tom de voz é mais pessoal, recaindo a ênfase no conjunto. Isto é, verifica-se que, por conhecer com mais intimidade o Nordeste do Brasil, ao falar sobre ele, o faz em tom mais genérico, típico daqueles que, conhecendo, são capazes de criar verdadeiras sínteses. Assim, são os rios assoreados, os homens miseráveis expostos a destinos cruéis, a seca, a injustiça, o sofrimento, etc., que conferem o matiz ocre e cinzento com que, em geral, se refere ao Nordeste.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Em *Morte e vida Severina*, livro posterior (1945-6), tal síntese está bem explicitada, anunciando em seus versos aquilo que Severino, retinente, explica ao leitor:

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.

Somos muito severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
algun roçado da cinza. (V. I, p. 146)

E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).

No entanto, em relação à Espanha, outra é o tratamento. Indivíduos diferenciados, com nomes e profissões, mostram rostos definidos, faces visíveis de uma terra da qual o poeta se aproxima, primeiramente, pelo olhar. E nessa aproximação, lenta e graduada, vai se acercando, a partir de pequenos detalhes, da terra estrangeira. Assim, é o que sabe da história, ou da literatura, ou de notícias de jornais, ou de pessoas (famosas ou não), ou simplesmente do que vê, que vai lhe proporcionar material para escrever, conhecer, entender e amar tanto aquele país a ponto de lhe dedicar grande parte de sua produção artística.

Às faces visíveis de Espanha contrapõem-se, no Nordeste, indivíduos sem face. O olhar do eu que fala só vê fisionomias indistintas, como se olhar para um fosse o mesmo que olhar para todos que, juntos, conformam uma só massa, na qual o indivíduo, muitas vezes, se desfaz, desaparece. Nas terras ibéricas, no entanto, cada identidade é capaz de trazer um pedaço do país, conferindo-lhe os contornos, as características, fazendo com que o solo, com suas cidades e vilas, adquira uma visibilidade proporcional àquela demonstrada pelos homens e mulheres que nele habitam ou passam.

Então, dos oito dedicados ao Nordeste, três poemas falem sobre os cemitérios de Pernambuco, tendo na morte o momento derradeiro onde tudo e todos se encontram. E, se as paisagens às vezes se diferenciam, os homens, ao contrário, continuam iguais como falará adiante, e já acima citado, o Severino de *Morte e vida Severina*.

No poema *Alto do Trapuá*, de *Paisagens com Figuras*, recolhemos:

[...] Porém se a flora varia segundo o lado que se espia, uma espécie há, sempre a mesma, de qualquer lado que esteja. É uma espécie bem estranha: tem algo de aparência humana, mas seu torpor de vegetal é mais da história natural.	Estranhamente no rebento cresce o ventre sem alimento, um ventre entretanto baldio que envolve só o vazio e que guardará somente ausência ainda durante a adolescência, quando ainda esse enorme abdome terá a proporção de sua fome.[...]. (V. I, p. 134)
---	---

Enquanto que, falando do Nordeste e da Catalunha, apanhamos, em *Duas paisagens*:

D'Ors em termos de mulher
(Teresa, *La Ben Plantada*)
descreveu da Catalunha
a lucidez sábia e clássica

e aquela sóbria harmonia,
aquela fácil medida
que, sem régua e sem compasso,
leva em si, funda e instintiva,

aprendida certamente
no ritmo feminino
de colinas e montanhas
que lá têm seios medidos.

Em termos de uma mulher
não se conta é Pernambuco:
é um estado masculino
e de ossos à mostra, duro,

de todos, o mais distinto
de mulher ou prostituto,
mesmo de mulher virago
(como a Castilla de Burgos).

Lúcido não por cultura,
medido, mas não por ciência:
sua lucidez vem da fome
e a medida, da carência,

e se for preciso um mito
para bem representá-lo
em vez de uma *Ben Plantada*
use-se o Mal Aduado. (V. I, p. 141)

Se, da Catalunha, a voz lírica aceita-a como feminina, de Pernambuco, ressalta a masculinidade. A partir dessa diferença, as outras são postas lado a lado, sendo sábia e clássica a lucidez daquela, produto de uma cultura, enquanto que a do outro vem da fome, assim como a medi-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

da, da carência. Não importando de onde venha, no entanto, a lucidez está em ambos, e a medida também.

A tradição da Catalunha, de uma cultura já há muito fundada, concede-lhe lucidez, sobriedade e harmonia, e tão fácil medida, que dispensa régua e compasso. Pernambuco, em contraponto, masculino, duro, sem mito que o explique, encontra no Mal o adubo que o fertiliza, que faz nascer das entranhas da terra o mito de sua origem seca e cruel.

Apesar desse panorama que mostra, de Espanha, qualidades, e do Brasil, os males, há vários momentos em que a aproximação entre os dois países expõe também semelhanças, que nos faz entender que a voz que fala carrega para onde for o Nordeste, localizando-o até mesmo em terras longínquas, onde as diferenças às vezes se apagam.

Do livro *A Educação pela Pedra* (1962-5), duas divisões chamam a atenção. E, aqui, mais uma vez, é o espaço que comanda. Nordeste (a e A) e Não Nordeste (b e B) agrupam os poemas que, pelo óbvio, tratam ou não de eventos, coisas e pessoas nordestinas.

Como ilustração, buscamos o segundo poema da coletânea, *O Sertanejo Falando*:

A fala a nível do sertanejo engana:
as palavras dele vêm, como rebuçadas
(palavras confeito, pílula), na glâce
de uma entonação lisa, de adocicada.

2 Daí por que o sertanejo fala pouco:
as palavras de pedra ulceram a boca
e no idioma pedra se fala doloroso;
o natural desse idioma fala à força.

Enquanto que sob ela, dura e endurece
o caroço de pedra, a amêndoa pétreia,
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)
incapaz de não se expressar em pedra.

Daí também porque ele fala devagar:
tem de pegar as palavras com cuidado,
confeitá-las na língua, rebuçá-las;
pois toma tempo todo esse trabalho. (V.II, p. 4)

Do poema *A Educação pela Pedra*, dividido como o anterior, em duas partes, recolhemos as seguintes lições que vêm se juntar às anteriores:

Uma educação pela pedra: por lições;
Para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inefática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições de pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nasença, entranha a alma.
(V.II, p. 7)

Esses textos, como bem os entenderia Barthes, diferente do discurso da ciência, que diz que sabe de alguma coisa, escrevem a coisa. Por isso, a pedra não sabe lecionar, e, mesmo que o fizesse, não alcançaria o objetivo de ensinar, pois, no sertão, ninguém precisa aprender a pedra, ou sobre a pedra, esta já nasce com a pessoa, na alma.

Por isso, a *mimesis* de João Cabral, utópica sim, e ele o sabia, insiste no caráter pedra, mineral das coisas e das palavras, uma vez que, homem do Nordeste, desde cedo sentiu a frieza, quase metálica, e, com certeza, cortante, de faca, que era habitar naquelas terras onde a realidade é tão dura que parece até não ser realidade. Tão visível que se torna invisível a olhos que não sabem vê-la (ou não querem vê-la).

Então, é preciso enxergá-la, e, para isso, mostrá-la com os olhos de quem a traz consigo desde que nasceu, e que sabem que para falá-la é preciso que se tenha a palavra-pedra, pois com outra não se escreve aquele chão. E Cabral o fez, com a consciência plena da impossibilidade de representação da linguagem, ainda assim apresentou a realidade mineral, concreta do Nordeste, levando-o para sua poesia, de forma, que mesmo em outras terras, o Nordeste (por aproximações ou diferenças contrastantes) se fizesse presente, afinal, a lâmina o cortava por dentro, como bem o demonstra no livro *Uma Faca Só Lâmina*.

Na próxima seção, trataremos dos processos de composição do poeta, permitindo-nos a oportunidade de, agora, revisitar mais alguns livros do autor.

4. Semiosis (os múltiplos sentidos produzidos)

No livro de estreia (*Pedra do Sono*), Cabral apresenta uma epígrafe apanhada em Mallarmé: "Solidão, recife, estrela..".. Mallarmé, poeta francês, um dos responsáveis, talvez o mais expressivamente responsável pelo divisor de águas, de que falamos atrás, na literatura. Para ele, o poema depende da lógica da construção que se faz, obviamente, por arranjos de linguagem.

Antonio Carlos Secchin, em texto dedicado à leitura da obra de Cabral, *João Cabral: do Poema ao Livro* (1999) observa que, em 1968, na edição das poesias completas do autor, o livro de poemas que abre a edição é *Pedra do Sono*, e o que a encerra, é *A Educação pela Pedra* (1966), até então, o derradeiro livro.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Ou seja, o signo pedra já está plantado no começo de sua obra, mesmo ainda sendo esta, como observa Secchin, uma experiência poética noturna, onde o sono, e sua semântica expandida em sonhos, fantasmas, noites, fumaças, impregna-se de forte traço surrealista, no qual a imagem da pedra já está inscrita. Essa palavra, símbolo da força, do concreto, do palpável, da aspereza, vai conquistar, na obra de Cabral, um espaço amplo, que não permite divisá-la como "uma pedra no meio do caminho", mas como um verdadeiro totem, a partir do qual se configura e se finca a escritura poética do autor.

Sobre a palavra pedra, Cabral edifica seus textos, celebrando-os como construções de linguagem, nos quais a organização, a ordem, a clareza, a simetria são procedimentos que garantirão, na concepção Cabralina, a poesia aos seus versos.

Assim, a pedra, de *A Educação pela Pedra*, não é mais aquela noturna, onde habitam fantasmas, mas sim, a pedra/palavra diurna, pedagógica, como assinala Secchin, ativa, que desperta a resistência, e a capacidade de perdurar. Então pedra-palavra/palavra-pedra, alicerce concreto do seu fazer poético, transforma-se em poema, cuja sintaxe, cuidadosamente elaborada, confere a organização tão desejada por Cabral.

Ainda é Secchin que lembra o lançamento, em 1956, da primeira coletânea de poemas de Cabral, que lhe deu o título de *Duas águas*, explicando que queria dizer "duas dicções", dois estilos de fazer poesia. Um deles, agrupando os poemas "em voz alta", o outro, os poemas para serem lidos e relidos, através de um contato silencioso do leitor com o texto. De um lado, uma espécie de comunicação imediata, na qual o leitor seria quase um ouvinte; de outro, uma leitura mais reflexiva.

Visando a essa dinâmica da comunicação com o leitor, Cabral investiu em formas poéticas da tradição popular, como as cantigas de cordel nordestinas, as trovas medievais, a utilização das quadras e de recursos estilísticos mais populares como repetições e paralelismos. Encontramos exemplos disso no famoso Auto "*Morte e Vida Severina*" (1954-5), baseado no folclore do Nordeste e Espanha; ou, *o Rio* (1953), no qual o rio narra sua história, desde o nascimento no sertão até o encontro com o oceano.

Mas, ao promover em sua obra poética o diálogo entre a tradição popular e a clássica, João Cabral o faz a partir de sua particularíssima e intensa consciência de que a intenção de coincidir o unidimensional da língua com o pluridimensional do real é impossível. No entanto, é na ten-

tativa de fazer esse arranjo, que reside o que, para ele, é poesia. E, aqui, encontramos-nos diante da 3ª força da literatura, a *semiosis*. Esta consiste em jogar com os signos, em vez de destruí-los, em "colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas". (BARTHES, 1992, p. 28-9)

Logicamente que, em se tratando de escrita em versos, são os mais diversos os recursos a serem explorados de forma a fazer com que essa força seja acionada a serviço de uma multiplicidade de sentidos que irão promover a libertação dos tais "breques e travas de segurança". Confirmamos o que diz A. C. Secchin:

O poeta parnasiano tinha certeza de que tudo estava sob controle, e por isso não dava susto em ninguém, nem em si mesmo: acreditava que linguagem e realidade se correspondiam perfeitamente, não havia falta nem excesso. João Cabral, ao contrário, sente que algo escapa e foge. No poema "Uma faca só lâmina", que é um de seus textos mais belos e complexos, ele propõe ao leitor um mergulho na metáfora. Compara realidade a faca, bala e relógio. No final, admite que a força da realidade extrapola qualquer imagem que queira aprisioná-la. Cabral desenvolve uma perseguição à objetividade extrema, mas tem consciência de que esse é um gesto condenado ao fracasso. (SECCHIN, 2003, p. 84)

Na verdade, tal consciência não é um mérito solitário de João Cabral. Ela está vinculada à moderna literatura que, desde meados do século XIX, já se faz sentir nas produções de diversos artistas, mesmo daqueles a que podemos vincular a uma estética de extração realista/ naturalista, como é caso de Flaubert, Stendhal, Machado de Assis, só para citar alguns no campo da narrativa. No campo do verso, Baudelaire e Mallarmé, entre outros, poderiam ser chamados a exemplo de uma escrita moderna. Portanto, Cabral, já na década de quarenta do século XX, era, de sobra, conhecedor dessa incapacidade linguística, mas isso não seria empecilho para que tentasse escrever a realidade, e não apenas a realidade, obviamente.

De tal modo Cabral tinha consciência da palavra como matéria em que se produz o fazer literário e de suas limitações, que boa parte de sua obra dedica à reflexão sobre esse fazer. Citaremos a seguir os livros de poemas e o número aproximado de poemas que cada um deles dedica a tal reflexão. Entre os poemas do primeiro livro, *Pedra do Sono*, demonstra a preocupação em, pelo menos, oito dos vinte e nove poemas desse livro. Em *O Engenheiro*, são por volta de doze poemas, entre os vinte e dois que o compõem; *Psicologia da Composição*, como o próprio título

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

sugere, é todo dedicado a reflexões sobre seu fazer literário; De *Paisagens com Figura*, podemos contar, pelo menos, quatro poemas; de *Uma Faca Só Lâmina*, duas, das nove partes componentes; um poema, de *Quaderna*; dois, de *Serial*; sete, de *A Educação pela Pedra*; nove, de *Museu de Tudo*; quatro, de *A Escola das Facas*; De *Agrestes*, dividido em seis partes, uma inteira é dedicada ao tema, a parte três, e, na parte um, pelo menos cinco também o são.

Como é possível observar, em praticamente todos os seus livros de poesia, João Cabral mostrou a vontade e a necessidade de falar sobre literatura, exibindo mirada crítica muito comum aos escritores modernos. Afinal, essa é uma preocupação que se coaduna com a consciência de que já nos ocupamos.

Por isso é que, ao falarmos sobre a *mathesis* na obra do poeta, apontamos sua pluralidade, perpassando muitos campos de saber. No entanto, dois deles mereceram nossa atenção especial, uma vez que, segundo o vemos, é à geografia e ao exercício da escrita literária que o poeta dedica a maior parte de seu trabalho. A geografia, como dissemos, aciona, em geral, os temas, os assuntos que vão sendo tratados, que, por sua vez, vão, eles próprios, instigando novas reflexões que podem ser localizadas em outros campos do saber. E a literatura por ser, digamos, a geografia onde tudo isso está circunscrito, acaba sendo o campo, por excelência, gerador de todo o resto.

Então, voltando-nos para alguns dos textos em que o poeta reflete sobre o processo literário, seu e de outros artistas, podemos apreciar recursos de escrita sobre os quais mencionamos acima. Na impossibilidade óbvia de abordagem de todos, escolheremos alguns, em nossa visão, mais esclarecedores. De *O engenheiro*, o poema, *Lição de Poesia*:

Toda manhã consumida
como um sol imóvel
diante da folha em branco:
princípio do mundo, lua nova.

Já não podias desenhar
sequer uma linha;
um nome, sequer uma flor
desabrochava no verão da mesa:
Monstros, bichos, fantasmas
de palavras, circulando,
urinando sobre o papel,
sujando-o com seu carvão.

nem no meio-dia iluminado,
cada dia comprado,
do papel, que pode aceitar,
contudo, qualquer mundo.

A noite inteira o poeta
em sua mesa, tentando
salvar da morte os monstros
germinados em seu tinteiro.
A física do susto percebida
entre os gestos diários;
susto das coisas jamais pousadas
porém imóveis - naturezas vivas.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Carvão de lápis, carvão
de emoção extinta, carvão
consumido nos sonhos.

A luta branca sobre o papel
que o poeta evita,
luta branca onde corre o sangue
de suas veias de água salgada.

E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar. (V. I, p. 43)

Dividido em três movimentos, os dois primeiros com três estrofes cada e o terceiro com quatro estrofes, no primeiro movimento, a manhã e a tarde são consumidas sem que o poeta consiga escrever coisa alguma no papel em branco que, no entanto, é capaz de aceitar "qualquer mundo" sobre ele. Ainda assim, mesmo sabendo que na linguagem tudo cabe, que um mundo pode ser erigido, quando chega a noite, a luta, ainda travada, com a folha branca consome o sangue do poeta, até que ele consiga se servir das vinte palavras de que conhece o funcionamento e expor

o susto das coisas jamais pousadas
porém imóveis - naturezas vivas.

Entre os inúmeros recursos usados por Cabral, dois nos chamam a atenção nesse poema. Primeiro, quando fala nas vinte palavras de que conhece o funcionamento, concordamos com o poeta, na medida em que há mesmo na obra de Cabral uma recorrência acentuada de vocábulos, tais como, água, terra, morte, sertão, mar, vida, pedra, sonhos, ar, bem como o Nordeste/ Pernambuco, a Andaluzia/Sevilha e as muitas homenagens a poetas e artistas de outras áreas, como a pintura, por exemplo.

Segundo, como se pode perceber na lista de vocábulos citados, água, terra, morte, vida, mar, sertão, pedra, sonhos e sono, e ar, João Cabral utiliza com frequência um processo de escrita em contraste, isto é, as imagens e ideias, enfim, aquele tal mundo que põe no papel é sempre apresentado por contraste de uma coisa com a outra. Nisso, entendemos estar o principal processo de produção de Cabral. No poema acima, é possível observá-lo. Notemos que o branco do papel contrasta com o carvão do lápis; as

coisas jamais pousadas
porém imóveis;
a densidade menor que a do ar.

Mas os contrastes entre as coisas não devem, a nosso ver, ser tomados como forças que se antagonizam e repelem; ao contrário, ao lermos toda a sua obra, percebemos que a apresentação em contrastes busca

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

a complementação, o um que não existe sem o outro, sem exclusão. Daí, por exemplo, o Recife, Pernambuco, o Nordeste também, apesar das imensas diferenças, espalham-se em Sevilha, Andaluzia. Pois são diferentes sim, mas estão no mesmo mundo, no mesmo homem e nas mesmas folhas de papel, lado a lado, em convivência.

Vejamos outro poema, também de *O Engenheiro*, e também versando sobre o fazer literário:

O poema

A tinta e a lápis escrevem-se todos os versos do mundo.	Como o ser vivo que é um verso, um organismo com sangue e sopro, pode brotar de germes mortos?	é de outras vezes de carta aérea, leve de nuvem.
Que monstros existem nadando no poço negro e fecundo?	O papel nem sempre é branco como a primeira manhã.	Mas é no papel, no branco asséptico, que o verso rebenta.
Que outros deslizam largando o carvão de seus ossos?	É muitas vezes o pardo e pobre papel de embrulho;	Como um ser vivo pode brotar de um chão mineral?

Esse poema é apresentado antes de *Lição de Poesia*, e nele vemos os mesmos contrastes que apresentará adiante. Os versos vivos, orgânicos, surgem de germes mortos do carvão e da tinta que são fabricados a partir de coisas outrora vivas.

E assim é a poética de Cabral, que faz brotar versos vivos de um "chão mineral", da pedra de toque, totem, de todo o seu fazer. De *Psicologia da Composição*, dividido em oito partes, tomamos as partes V e VI:

V	que na noite (poço onde vai tombar a aérea flor) persistirá: louro sabor, e ácido, contra o açúcar do podre
Vivo com certas palavras, abelhas domésticas.	
Do dia aberto (branco guarda-sol) esses lúcidos fusos retiram o fio de mel (do dia que abriu também como flor)	

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

As tais palavras, abelhas domésticas, são aquelas mesmas vinte palavras citadas em *O engenheiro*, as quais retiram do dia o fio de mel e, na noite, surgirá, talvez o ácido, que se esbate contra o açúcar (do podre). (V. I, p. 62-3)

VI	não a forma obtida
Não a forma encontrada	em lance santo ou raro,
como uma concha, perdida	tiro nas lebres de vidro
nos frouxos areais	do invisível;
como cabelos;	mas a forma atingida
	como a ponta do novelo
	que a atenção, lenta,
	desenrola.
	aranha; como o mais extremo
	desse fio frágil, que se rompe ao peso,
	sempre, das mãos
	enormes. (V.I, p.63)

A negativa, o não, vai para a forma poética que se queira encontrada de repente, num lance de inspiração, para a forma rara, obtida do invisível; o sim saúda a forma atingida, aquela que se quer e que se busca. Mais uma vez, a consciência crítica demonstra estar afinada com a moderna literatura, que se despediu totalmente daquela ideia por muito tempo cultivada que dizia da inspiração muito mais do que de um trabalho perseguido e buscado com acuidade e afinco.

É interessante perceber que Cabral afirma e reafirma ao longo de seu trajeto literário o vínculo com a mentalidade moderna da arte, fazendo, por isso mesmo, incursões em antigas formas poéticas, clássicas e populares, e trazendo-as para uma releitura consciente em consonância com os tempos que lhe eram atuais. Afinal, a releitura e o diálogo com o passado artístico também são uma atitude característica da arte moderna.

Apenas para arrematar o que vimos dizendo acerca da consciência da linguagem e de sua ineficácia para escrever a realidade, apresentaremos apenas mais um livro, *Uma faca só lâmina*, cujas últimas estrofes trazem:

e afinal à presença	por fim à realidade,
da realidade, prima,	prima, e tão violenta
que gerou a lembrança	que ao tentar apreendê-la
e ainda a gera, ainda,	toda imagem rebenta. (V. I, p.195)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Ou seja, não há linguagem que fale a realidade, pois esta é violenta e tão forte a ponto de não se deixar aprisionar em palavras. Afinal, como se costuma dizer quando não se compreende alguma coisa, não há palavras capazes de traduzir, não apenas o que não se compreende, mas também aquilo que se pensa compreender, uma vez que tudo está fadado a ter diferentes representações, dependendo de quem está olhando, dependendo, portanto, daquele olhar que apontamos no início da abordagem da obra do poeta. Daí que, no transcorrer de sua produção, João Cabral apresente sempre o contraste, pois este permitirá que seus versos sejam lidos em amplo espectro de sentidos.

Para concluirmos a abordagem a respeito da terceira força, a *se-miosis*, voltamo-nos ao livro *A Escola das facas* (1975-1980) e dele retiramos o poema *Autocrítica*:

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha. (VII, p.140)

Nesse minúsculo poema, é possível observar algumas das anotações que já fizemos acerca da obra de Cabral: Primeiro, as geografias de Pernambuco e Andaluzia sublinhadas como os motivos principais de seu fazer literário. Segundo, por ter Pernambuco como matéria central, isso lhe serviu como "vacina" para o falar, impedindo-o de dar aos seus versos notas sofisticadas e, ao contrário, trabalhá-los em linguagem simples, aquela que o fez reunir na mesma cena literária, o clássico e o popular, aproximando-se da fala do povo. Terceiro, a adoção do contraste entre ideias que, à primeira vista, estão contrapostas, sugerindo, a princípio, um desencontro, como processo de criação, afinal, ao adotar a geografia de Andaluzia como espaço privilegiado de circulação fez dos seus versos espaços nos quais o Sertão e Sevilha puderam estar juntos, ocasionando-lhe o tal "desafio demente".

Muito ainda teríamos a falar a respeito dos processos de criação de João Cabral, no entanto, o espaço e o tempo não nos permitem. Sugerimos, para rápida abordagem desses processos, o artigo de Secchin citado.

5. *Reverendo as forças e observando resultados*

Como dissemos, nossa intenção ao abordarmos a produção poética de João Cabral de Melo Neto era tomar as três forças da literatura de que fala Barthes no texto de *Aula*, e, usando-as como operadores textuais, fazermos a leitura da obra poética do poeta pernambucano. Assim, dividindo nossa abordagem em três seções, voltamo-nos, primeiro, para a *mathesis*, segundo, para a *mimesis*, e, terceiro, para a *semiosis*.

Sobre a *mathesis*, dissemos que os textos de João Cabral assumem muitos saberes, mas, segundo nossa percepção, e também segundo o próprio autor, como o demonstramos com o poema *Autocrítica*, o geográfico e o literário são os saberes privilegiados. Acionados principalmente pelo sentido da visão, por aquilo que os olhos veem, para dentro do indivíduo e para fora, no espaço que o cerca, esses saberes encontram nas imagens acolhidas em diferentes espaços, de preferência o Nordeste do Brasil e a Andaluzia de Espanha, as terras onde serão plantados. Isso se dá de forma mais veemente a partir de *O Cão sem Plumas*, de 1950, no qual o rio Capibaribe e o homem que habita ao longo de seu percurso aparecem com força na tessitura poética de Cabral. Desse livro em diante, sua terá as rotas bem definidas, passando pelo Nordeste e pela Andaluzia, nas mais das vezes e, também, por alguns outros lugares, apenas de passagem visitados.

Nessa escolha de caminhos e geografias, os assuntos vão se sucedendo, são muitas as reflexões, que pela força da *mimesis*, são postas à vista, ainda que esta força configure verdadeiro espaço da utopia. A utopia de poder dar a ver um pouco do Nordeste e de sua gente, não sendo à toa que, para isso, nessa tentativa de transpor para o unidimensional da linguagem o pluridimensional da realidade, as metáforas de preferência sejam a da pedra, como solo-linguagem onde a poesia é plantada, e a da faca só lâmina, cortante, que não apresenta lado menos doído para pegá-la, pois é só dor. E, agarrando-se a metáforas tão duras e dilacerantes, João Cabral tenta aquela utopia que não se consuma apenas na dor, uma vez que, ao lançar mão do contraste como recurso fundamental deixa ver que nem tudo é dor, ferida ou morte na terra de seu nascimento.

Assim, é "o espetáculo da vida" que a última estrofe de *Morte e Vida Severina* reafirma, mesmo apresentando um cenário farto de morte.

Quanto à Andaluzia, terra adotada, ao ser transposta para a linguagem, ganha contornos às vezes também duros, escritos com a pedrapalavra, mas muitas vezes mais suaves, embora resolutos, como os pas-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

sos das bailarinas de flamenco. A pedra, afinal, está por toda parte, sendo parte fundamental da arquitetura de Espanha, de suas ruas e prédios.

E, pela *semiosis*, os versos de Cabral fazem deslocar os sentidos, impedindo que a palavra gregária limite o texto em rotas de uma única via. Para isso, o poeta lança mão de um recurso poético que é, a nosso ver fundamental: a construção em contraste. Desse jeito, qualquer afirmativa se desfaz, ganhando, pelo contraponto, uma nova possibilidade de leitura.

Enfim, acreditamos ter cumprido os objetivos de nosso trabalho: fazer uma leitura da obra literária de João Cabral de Melo Neto baseada nas forças sinalizadas por Roland Barthes, tomando-as como operadores textuais; e apresentar, de forma resumida, os textos do poeta a fim de trazê-los, em conjunto, a público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Aula*. 6. ed. Tradução e posfácio de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Serial e antes. A educação pela pedra e depois. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, 2 vol.

SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral: do poema ao livro. In: _____. *Escritos sobre poesia e alguma ficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003, p. 73-86.

**A TEMÁTICA DRUMMONDIANA:
NO MEIO DA PALAVRA, OS CAMINHOS**

Sarita Erthal (UENF)
saritaerthal@gmail.com

RESUMO

O eu, o mundo e o fazer poético configuram-se como a síntese dos movimentos do legado drummondiano, constituindo, de modo geral, a temática abordada pelo poeta. Carlos Drummond de Andrade surpreende com suas imagens e, com isso, retira o leitor da inércia. Seu trabalho com opostos, antíteses, elevam-no à condição de um barroco-moderno que desdesignifica para significar. Pela dialética da expansão-retração, a ironia e o humor irrompem nos versos impedindo que o sentimentalismo se exceda. Tópicos recorrentes na tradição lírica, como o amor, a família e a terra natal, são abordados pelo poeta, mas, pelo modo com que ele se preocupa com a palavra, tais temas acabam por romper com a forma tradicional de expressão.

Palavras-chave: Drummond. Temática. Palavra

Com influência do capitalismo, as artes em geral sofreram um abalo em suas significações. Anteriormente à era da mundialização quando tudo é transformado em mercadoria vendável, o artista se expressava da forma que melhor lhe convinha. Antes ainda, a arte mágica²⁷ traduzia as necessidades do homem que, imitando a natureza, foi descobrindo como se usufruir dela e dominá-la. Para esse homem, a arte se resumia a um “instrumento mágico, uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência”. (FISCHER, 2002, p. 45)

É sabido que a arte produzida atualmente não é “pura” como a do homem pré-histórico e dos que vieram alguns anos depois dele, desprovida de intencionalidade de mercado, voltada apenas para necessidades antropológicas. Diferentemente do que ocorria, mesmo após sua evolução, já com a capacidade de compreender, suportar e transformar a realidade em que vivem, muitos artistas, desde o advento do capitalismo, veem-se atados ante sua imaginação criadora em prol da preocupação com a recepção. Isso faz com que o valor de certos tipos de manifestações de arte seja questionado e criticado por muitos. Esse dilema incomoda alguns artistas e serve de mote para determinadas obras.

²⁷ Ernst Fischer, em *A necessidade da arte*, atribui a magia como a capacidade de mudar, transformar e recriar a natureza a fim de imitá-la e satisfazer as necessidades humanas na pré-história.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

As perguntas que giram em torno do valor e da função da escrita literária são infinitas. Com relação à prosa dos anos 70, 80 e 90, Therezinha Barbieri (2003, p. 30) diz que “escrever significa entrar na disputa de um lugar no mercado independentemente da vontade explícita do autor”. Assim, a procura pela palavra ideal, certamente, já foi um dos grandes objetivos de muitos escritores, se não o maior deles, antes do período analisado pela pesquisadora.

É justamente com “a conquista da palavra poética” que Marlene de Castro Correia intitula o capítulo de abertura de *Drummond: a magia lúcida* (2002). Conquistar pressupõe uma busca e, por fim, o mérito pela obtenção do objeto almejado. Se há busca e desejo, há consciência de um projeto. Em Carlos Drummond de Andrade, isso fica claro por meio das inquietações do poeta sobre o seu próprio fazer artístico.

Levando em consideração que experiências cotidianas adicionadas ao imaginário do escritor geram uma obra espelhada em questões referentes ao seu tempo, Drummond parece antecipar que a problemática levantada pela literatura do final do século XX vai muito além da laboriosa luta pela expressão. Nesse sentido, sua poesia reflete sobre ela própria, sobre seu pragmatismo perante um mundo a caminho dos desconcertos causados pelo sistema econômico e pelo contingente tecnológico que o regem na atualidade.

Sobre esse aspecto, Marlene de Castro Correia (2002) dialoga com Antonio Candido (1970) no que tange às temáticas abordadas pelo poeta modernista. Enquanto este se expressa de modo mais sintetizado, aquela desfia pacientemente o tecido de tramas poéticas a partir de uma das “inquietações” abordadas por Candido: o fazer poético.

Correia (2002) busca, nos próprios poemas drummondianos, as respostas para as questões, por ele, levantadas sobre a poesia. A visão crítica do poeta acerca do seu fazer, em sua fase inicial, demonstra a negação da arte pela arte parnasiana em detrimento da “imersão da poesia no aqui e no agora”, além da ruptura com a tradição romântica para, mais tarde, “dar voz à experiência potencial de todos, transcender o indivíduo, dele filtrando e nele injetando o universo, criar uma percepção inaugural da realidade, atuar sobre a História”. (CORREIA, 2002, p. 15)

Contudo, as condições acima não bastam para se fazer poesia: há de se lutar com a palavra a ponto de dominá-la por completo. Para isso, Drummond as doma como sugere Jean-Paul Sartre, ao dizer que “a palavra frequentemente desempenha o papel de referente sem abandonar o de

signo, e, na leitura, vivenciamos uma consciência híbrida, metade significante, metade imaginante”. Em Drummond, a metade imaginante transcende antes mesmo de chegar ao leitor. Seus procedimentos estilísticos buscam mais expressão com menos palavras, comoção sem sentimentalismo, convencimento sem grandiloquência, além do jogo com homônimos, fonemas, desdobramento do signo em outros, polissemia, imprevisibilidade de combinações dos signos entre outros que tendem à valorização da palavra.

Drummond de Andrade surpreende com suas imagens e, com isso, retira o leitor da inércia. Seu trabalho com opostos, antíteses, elevam-no à condição de um barroco-moderno que desdesignifica para significar. Marlene de Castro Correia (2002, p. 29) ressalta a dialética de expansão-retração como modo de controlar a emoção nos poemas. Desse modo, a ironia e o humor irrompem nos versos impedindo que o sentimentalismo se exceda. Tópicos recorrentes na tradição lírica, como o amor, a família e a terra natal, são abordados pelo poeta, mas, pelo modo com que ele se preocupa com a palavra, tais temas acabam por romper com a forma tradicional de expressão.

Se o lirismo é destorcido por seu manejo criativo, a “pedra” desponta em sua obra como signo fundamental para a sua compreensão. Ironicamente, Drummond revela: “[...] sou o autor confesso de certo poema, insignificante em si, mas que a partir de 1928 vem escandalizando meu tempo, e serve até hoje para dividir no Brasil as pessoas em duas categorias mentais”. (In CORREIA, 2002, p. 37)

O poema “No meio do caminho” possibilitou diversas interpretações no período de sua publicação, tornando-se, por isso, texto fundamental no contexto do Modernismo brasileiro. Se o posicionamento da pedra em sua trajetória poética fora intencional ou não, vale destacar que essa imagem se presentifica ao longo de sua obra como uma possível chave de leitura para ela. Marlene de Castro (2002, p. 39) explica que

o leitor comum intui que “a pedra no meio do caminho” lhe fornece uma etapa daquela inquietação que experimentara no convívio com a poesia de Drummond, daqueles impactos sofridos no seu trajeto de leitura; e o leitor por ofício conclui que a imagem da pedra se converte em signo configurador de uma poética da modernidade, que se define pela tensão dissonante, pela agressiva dramaticidade, pela força traumatizante e relacionamento de choque [...].

Poeta de grande cosmovisão, atento ao destino do homem diante do patético desconcerto do capitalismo, Drummond sabe que o real existe, mas que ele é estupidamente errado. Na sua concepção, não vale se

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

encher de sonhos para fugir da realidade. O real é trágico, não há saída; e se alguma aparecer, ela é falsa.

A forte presença da pedra pode ter sido um acaso em seu caminho inicial, mas a “interrogação-desafio-pedra-básica diz respeito ao próprio ser de sua atividade criadora” (CORREIA, 2002, p. 40) e ressalta os impasses diante da visão prática que Drummond tem do mundo, o que ocasiona sua angústia existencial. Para ele, o mundo não é errado por princípio, mas as pessoas o constroem erradamente. Nada é teatral. Tudo passa pelo crivo da inteligência e da razão, como se percebe em “Os ombros suportam o mundo”:

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.
Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor.
Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
E o coração está seco.

Irônico, no sentido fatal, o eu lírico mostra que chega um tempo em que a fé e os sentimentos foram deixados de lado (“não se diz mais: meu Deus”, “meu amor”) e que o trabalho torna-se mais importante (“olhos não choram”, “o coração está seco”). O título do poema prenuncia o valor da razão, pois a cabeça está acima dos ombros e, nela, a inteligência. Desse modo, tudo o que ocorre no mundo é decorrente de atos humanos, reais, e não cometidos por sonhos ou sentimentos ligados ao coração.

A essência da poesia drummondiana é lírica, mas sua aparência é pesada. Daí, a pedra. Essa dureza transparece em sua obra ao procurar a palavra e o assunto da poesia e demonstra “o impasse entre a impureza da referência ao universo do eu e das coisas e à aspiração à pureza de uma linguagem abstrata e autônoma, que se codifique segundo relações imanentes” (CORREIA, 2002, p. 44). A pedra e as leituras em torno de seu campo semântico reiteram não só as dificuldades da língua, mas as barreiras da própria vida.

Em ensaio sobre as “Inquietudes na poesia de Drummond”, Antonio Candido, em *Vários Escritos*, traz uma visão geral acerca dos caminhos trilhados pelo poeta no que tange às tendências da sua obra. O eu, o mundo e o fazer poético configuram-se como a síntese dos movimentos do legado drummondiano, constituindo, de modo geral, a temática abordada por ele. Ainda que limitadamente, como o próprio crítico ressalva,

seu estudo aborda o modo com que esses “assuntos de poesia” vão se desenvolvendo ao longo da trajetória do poeta.

Se nos dois primeiros livros de Drummond de Andrade, *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1956), a escrita gira em torno do reconhecimento dos fatos, trinta anos depois, em *Lição de Coisas* (1962), o registro, seja sentimental, material ou espiritual, continua, mas seu trabalho com a palavra passa a ter maiores possibilidades. O escritor parece ser mais consciente da sua estilística, e suas inquietações sobre o estar-no-mundo vão ganhando espaço.

A palavra é a matéria prima do escritor. É da sua alçada, portanto, atribuir a ela a pertinência dos significados. Como estes são subjetivos, intrinsecamente ligados à vivência de cada um, não há como discernir, no decorrer das publicações do poeta, uma evolução que possibilite uma descrição sequencial sobre o aparecimento das tais inquietudes.

Candido (1970, p. 95) observa que “entre 1935 e 1959, há nele [Drummond] uma espécie de desconfiança aguda em relação ao que diz e faz”. Desse modo, o ato performático transparece em muitos de seus textos quando “a poesia se desfaz como registro para tornar-se um processo”, pois é perceptível um distanciamento do objeto da criação para que o eu lírico se volte para os desassossegos da metalinguagem.

A imbricação do eu, do mundo e do próprio fazer literário se organizam, de acordo com Antonio Candido (1970, p. 96), a partir de *Sentimento do Mundo* (1940) e *José* (1942). Os títulos evocam, respectivamente, o social e o individual, reforçando a maturidade da sua obra, mas também trazem o problema da expressão. O fato de o poeta mergulhar no território da linguagem propicia, no texto, o esvaziamento de suas angústias sociais e individuais, quando seu objetivo é penetrar “surdamente no reino das palavras”. Essas inquietudes poéticas formam o bloco central de seu trabalho e, a partir delas, ramificações se organizam ao redor das três temáticas abordadas.

As necessidades do artista se articulam em torno da expressão, materialização do processo na obra; da comunicação, ou exposição, e da repercussão, ou aceitação da obra pelo outro. Em Drummond, a primeira necessidade vem ao encontro da exteriorização das subjetividades do escritor. As inquietudes acerca do próprio eu resgatam memórias e fazem o eu lírico refletir sobre sua postura perante o mundo e, conseqüentemente, sobre o próprio mundo.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

O “eu todo retorcido” se expõe tal como o faz com seu “sentimento do mundo”. Nessa última vertente, desvela a apreensão da realidade da qual faz parte e mescla, como em todas as suas fases, pinceladas de humor, ironia, negação e afirmação do ser.

Se à arte corresponde a função metalingüística, reflexões sobre o fazer poético se fazem presentes obra de Carlos Drummond de Andrade, em especial após a publicação de *Brejo das Almas*, quando a legitimidade da poesia é questionada. Ciente dos acontecimentos do seu tempo, o eu lírico “manifesta o problema da incomunicabilidade, tanto no plano da existência quanto no da criação”. (CANDIDO, 1970, p. 115)

O que Drummond experienciou – seja por meio da observação, vivência ou transmissão pelo outro – e transpôs para a literatura não deixa de fundamentar que as inquietudes do artista partem de sua vivência subjetiva, aliadas ao contexto mundano. Enfim, esse eu retorcido anunciado pelo anjo torto acompanhou criticamente os caminhos desenhados pelo próprio homem torto. A palavra é instrumento, é meio, é caminho. A palavra fixa o instante e, como já notavelmente observado por Drummond, também passa a instaurar a incomunicabilidade como signo constante na literatura contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura*. Prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad.: Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1940.

**ABY WARBURG E NÉLIDA PIÑON:
IMAGENS-GESTOS SOBREVIVENTES
NO CONTO “SALA DE ARMAS”**

Karla Magalhães de Araujo (UERJ)

karlamagarujo@gmail.com

Egle Silva Pereira (UERJ/UFRJ)

eglesilva@hotmail.com

RESUMO

Aby Warburg em seu estudo sobre a obra de Botticelli (1891) expressou seu desejo pela questão da sobrevivência de gestos de um tempo remoto em outro. A noção de uma *Pathosformeln* que reúne a ideia de emoções arcaicas revividas em imagens e gestos com um duplo caráter – de ação e passividade – é o *leitmotiv* do trabalho aqui proposto: analisar o conto *Sala de armas*, da autora brasileira contemporânea Nélida Piñon, à luz de pintores renascentistas e da teoria do historiador da arte alemão Aby Warburg, de modo a lançar um olhar psicológico sobre imagens-gestos sobreviventes, em suas alterações no tempo e no espaço. Nesta breve narrativa, isso ocorre por meio da hesitação diante da morte. Esta não só leva o protagonista a entrar num estado de contradição consigo mesmo, bem como reatualiza visagens primevas: espera pela morte, mas não desiste da vida; ao contrário, permanece vivo em singulares e antigos modos de expressão – físicos e fisionômicos – que dão mais força à fala, ou mesmo a substitui, sendo o *páthos* o seu ponto neural.

Palavras-chave: Aby Warburg, Nélida Piñon. Sala de armas. Imagens-gestos.

Aby Warburg (1866-1929) foi o primogênito de uma família de banqueiros judia radicada em Hamburgo. Desde bem cedo, demonstrou forte interesse pelos estudos. Com apenas treze anos de idade, resolve abdicar os direitos que lhe foram reservados aos negócios da família, com a condição de que lhe bancassem os estudos e os livros que precisasse ao longo de sua vida. Completamente fascinado por Florença e pelo Renascimento italiano, Aby Warburg desenvolve uma linha de raciocínio que vai de encontro a tudo aquilo que vinha sendo dito acerca do Renascimento na Itália. O estudioso entende esse período, não como o início da modernidade, mas como o momento de transição, em que coexistem maneiras bem distintas de interpretações do mundo. O retorno à Antiguidade Clássica greco-latina, com suas visões de mundo pagão; e os fortes valores cristãos dos séculos XIV ao XVI, atuam como opostos que se complementam e não se negam, são “as discordâncias quem concordam”. O Renascimento é, para Warburg, um momento de grandes tensões, escondido em olhos pacíficos, momento do grande intervalo, em que ima-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

gens vão sendo reatualizadas com novas roupagens. As grandes inquietações psíquicas e inúmeros conflitos intelectuais encontram nesse período de intensa atividade apolínea e dionisíaca, o cenário perfeito para as figurações do homem pré-individualizado. O Renascimento é, sem dúvida, o instante da preocupação humana em se manter vivo, em sobreviver.

O estudo proposto por Warburg pretende analisar as imagens do Renascimento e perseguir os nexos entre essas imagens e de como elas sobrevivem, fazendo-as reviver em outros tempos que perpassam gerações, linhagens adormecidas pela memória consciente. Suas questões acerca do movimento e da sobrevivência das imagens e gestos antigos são traçados, primeiramente em 1891, em sua tese de doutorado em história da arte, em que ele analisa a pós-vida da Antiguidade, em duas obras de Sandro Botticelli, *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus*, e constata como certas forças psíquicas do mundo antigo são incitadas pela memória cultural. Warburg se propõe a comparar as referidas obras de Botticelli com as representações proporcionalmente relacionadas da literatura poética e teórico-artística contemporânea, objetivando assim, identificar quais aspectos da Antiguidade foram relevantes ao artista renascentista.

Após dez anos, em 1902, Warburg publica dois estudos intitulados: "A arte do retrato e a burguesia florentina" e "A arte flamenga e o início do Renascimento florentino", a que ele denominou como "A arte viva do retrato". Nesse estudo, ao contrário do diagnosticado em 1891 sobre a obra de Botticelli, "as figuras de caráter rigorosamente estático estão internalizando o movimento, ou seja, a representação do movimento não mais pretendia sugerir a circulação dos corpos móveis no espaço, mas a sua presença na imagem" (MICHAUD, 2013, p. 99). A arte do retrato tinha como missão marcar o indivíduo à sua época e carimbar o seu retrato com todas as suas transformações do tempo num determinado espaço geográfico. A exemplo disso, temos os Médici, os grandes patrocinadores do Renascimento italiano, e que foram pintados em muitas das capelas de Florença. O poder do patrocinador, através da sua autorrepresentação sempre presente nos afrescos florentinos à época da Renascença, marca o princípio de uma individualidade que foi evoluindo tanto nas obras de arte como na própria construção de uma autoimagem.

É a partir do Renascimento italiano, especialmente florentino, que o conceito de individualidade desponta. A propagação de retratos e autorretratos durante esse período evidencia essa necessidade de fixar uma imagem, de sobreviver no imaginário de toda uma cultura. Não bastava

ao homem do Renascimento, o “estar vivo”, era preciso e urgente manipular a realidade e transformar cada indivíduo em imagem-presença.

A descrição de um corpo, de um rosto era capaz de ativar a memória pessoal e coletiva e afirmar na materialidade do mundo o seu efeito imaterial. Tornar-se visível, envolvia ainda, inúmeras conexões complexas de ações internas associadas à realidade do mundo.

Na obra artística, constata-se que a autorrepresentação é presença sendo ausência. É no rosto de um outro que o *eu* se reconhece, se dá sentido e sobrevive a si mesmo. O que está em jogo é a imagem ausente de um corpo presente, assim como Warburg bem explorou em *A Arte Viva do Retrato*. São como fantasmas que sobrevivem em nós mesmos e em outros corpos. Os fantasmas que se mostram e se apresentam através de figurações e fazem viver uma memória, como algo real e ao mesmo tempo ficcional.

A grande contribuição de Warburg para o este estudo é como ele entende as imagens-movimento, não apenas visuais como também literárias, como originadas por inspirações psíquicas ligadas a uma determinada época e trazidas para o interior de outras. Segundo Warburg, as imagens são portadoras de uma memória coletiva e criam trilhas que fundem o passado e o presente, agindo assim em constante sobrevivência.

Em torno da questão da sobrevivência das imagens, temos o conceito de *Pathosformeln* que reúne a ideia de uma emoção arcaica, ao mesmo tempo voluntária e involuntária, num *páthos* que se expressa através de fórmulas, gestos verbais, epítetos, formas que são pequenas identificações identitárias e que são sempre as mesmas, renovadas em outros tempos.

Articular os estudos de Warburg acerca da sobrevivência de gestos e da noção de *Pathosformeln* no conto Sala de Armas de Nélide Piñon (1973) torna-se relevante já no primeiro parágrafo do conto. Tanto os leitores avisados como os desavisados são instantaneamente conduzidos a uma atmosfera insólita, em que a morte não é meramente um significante, mas um conceito complexo que sobrepõe a vida.

Eu sei, nunca foi fácil. Nem os animais cedem com obediência. O homem simula coragem, mas seu atrevimento em verdade é uma sombra desmanchada pelo sol. Eu também não queria morrer. Contrariar o vigor da minha pele em chamas. Coube-me, porém, antecipar-me aos desígnios, não exatamente me lançando às rochas, apenas podando devagar a energia em excesso. (PIÑON, 1981, p. 99)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

O início da narrativa evidencia a grande metáfora do conto, que oscila entre potência de vida e morte. O excesso de presença de um eu que fala da morte, é também um excesso de ausência. A forma de ver o mundo que o narrador nos oferece é de uma potência tornada impotente pelo fato de estar sujeita à lei infalível da natureza. A ideia de que o *homem simula coragem* associada à conjunção adversativa “mas” reitera a condição humana de *sombra desmanchada pelo sol*. A grande ousadia do narrador, contudo, está em desestruturar a ordem que rege a vida. Antecipar a hora da morte é sustentar um princípio de autonomia perante a vida. Dotado de consciência e faltando-lhe o vigor da pele, da juventude, o narrador, sem nome, lança o desafio de uma defasagem transformada em superação, ou seja, o conhecimento de viver para a morte traz a certeza de renovação de seu laço com a temporalidade da vida. A razão do narrador aparece com a certeza assustadora da morte, assim como nos fala Schopenhauer (1788-1860), em *A Metafísica da Morte*.

A esta certeza soma-se a simulação da coragem pelo homem, que segundo Nietzsche, pode vivenciar a morte de duas maneiras: a forma covarde e a voluntária. Para Nietzsche, a espera da morte covarde nasce ao acaso e seu efeito imediato é a vontade de morrer logo, seria uma resignação perante a uma lei infalível. Já a segunda forma se dá através da raiva que surge da tomada de consciência de que o tempo passa para todos. A raiva do tempo, que não permite ao homem eternizar-se, faz com que este desenvolva um espírito de vingança e revolta. No conto, o narrador aparece como a segunda forma de encarar a morte. Há por parte dele uma raiva, que é consequência da sua impotência diante da vida que se extingui.

O autoexílio à espera da morte desencadeia no narrador o esgotamento de sua energia vital e o impulsiona a fixar um caráter distinto e sentido individual de espera. Resolve, a partir daí, não pronunciar uma única palavra: "Há anos não pronuncio uma única palavra, simples escravo de pensamentos escassos, longe da ordem". (PIÑON, 1981, p. 99)

A ideia aristotélica que compreende o homem como ser mortal e falante introduz aqui, uma questão cara a Heidegger, que é aquela em torno da negatividade como o grande problema a ser enfrentado. Segundo Heidegger, o homem enquanto ser mortal deve fugir à condição cotidiana para atingir sua verdadeira essência, pois que o homem está fadado a ser sempre mediado por seu passado e por suas preocupações e angústias diante do destino infalível e triunfal da morte.

O horror à realidade cotidiana e aos vínculos familiares cresce no narrador à medida que aumenta a sua consciência da morte, do tempo morto e da vida extinguindo-se. O divórcio com a vida, e com tudo que ela implica é estabelecido:

Aquelas carnes armadas em blocos a que habituei chamar meus filhos já não transitam pelas teias do meu corpo (...). As portas e as janelas estão bem fechadas (...). Fecho os olhos para que nem a luz do sol me distraia (...). Quase não durmo e o alimento procuro escasseá-lo. (PIÑON, 1981, p. 99, 100 e 101)

A questão central de resistir à vida-morte cria o duplo vínculo entre viver e morrer. O narrador vive a morte e mata a vida. A sensação de perda da pulsão jovial coloca o narrador num ritmo de espera, de intervalo. Contudo, a percepção da memória do que se foi garante a sobrevivência de um eu: "Todas as formas eu assumi, quando a vaidade ainda me alimentava. Girassol, guerreiro, amante, senhor de terras. Agora aprofundo-me em atos remotos e os perdoo... Estou só e a desgraça amarelando meus tecidos é sagrada". (PIÑON, 1981, p. 100)

A estrutura do conto é marcada por personagens desprovidas de nomes, há referências apenas a: a mulher, os filhos, o pai, assim como nos estudos feitos por Warburg que permitem observar de que maneira um indivíduo se comporta independente do nome que carrega, pois que sua imagem é o que o revela. A falta de nomes no conto pode sugerir também um distanciamento frente a tudo e a todos, afinal é a morte que se espera. Os vínculos, os pronomes possessivos, marcariam uma identificação com outros corpos, outras vidas. O narrador chega a mencionar ter abolido o amor para que sua solidão lhe fosse assegurada. Com relação a sua mulher, ele diz:

A mulher contraria a minha luta (...). De nada adiantaria expor-lhe o doloroso encontro com a penumbra. Ela haveria simplesmente de extrair do solo uma força que viajou pelos esgotos com que se banhar de cor e cheiro para conjurar o meu crime. Como se o trato contínuo a autorizasse a podar extremidades doentias e deleitar-se com o mecanismo da tesoura. (PIÑON, 1981, p. 100)

A dureza no tratamento com o outro se mostra frequente no conto. O narrador reafirma a história do pensamento humano ocidental, que é a história da negação da vida e a supremacia da mente sobre o corpo. A relação do narrador com a natureza é de submissão. A noção do devir é extinta pelo medo da morte. Todos os valores superiores perdem a importância, se é que eles existem em algum ponto da narrativa. A ideia do futuro tira o narrador da vida. A negação do corpo, das sensações que levam ao prazer, a negação do aqui e do agora, da transformação, faz com

que o narrador construa uma imagem idealizada de si mesmo e do outro, assim como os patrocinadores do Renascimento italiano, que eram retratados de forma idealizada em capelas importantes na Itália, como é o caso da família Médici.

Me preparei minucioso para esta viagem (...). À coisa mais delicada, intransigente, eu me dedico: olhar o teto e deleitar-se. Resguardo-me assim das tentações sonoras, o império da luz, as criaturas. Minha segurança está espetada no teto, a forma que inventei para meu conforto um dia de imortal (...). Sei, é uma obsessão... (PINON, 1981, p. 100-101)

A ausência de diálogo no conto é outro ponto que merece destaque, pois indicia a percepção de um retorno ao primitivo. Investido da linguagem e da capacidade de se comunicar, o homem opta pelo silêncio. O rompimento com certos padrões de conduta simbólicos e concretos aponta para o triunfo e para a sobrevivência de gestos primevos e prepara o homem para eternizar-se.

Ja me despedindo, embora questionasse estarei pronto a abandonar o paraíso de frutas (...) havia o perigo de passar a amar a vida após celebrar cada visita à terra (...). Quando voltava à casa, a mudez me protegia. Ou usurpava palavras já não minhas(...)eu já não habitava a casa, há muito os abandonar (...). Entre dor e espanto. Também eu herdara do pai a fadiga de viver. (PINON, 1981, p. 102)

O território já não é mais o lugar do outro, e sim, um espaço vivido e marcado por símbolos e conquistas do sujeito. Fechado em si mesmo, o narrador investe em uma odisseia silenciosa em busca do retorno à casa do pai. Como um herdeiro, ele repete os ritos de passagem sempre reatualizados, porque toda repetição num contexto diferente tem outro sentido (o mesmo sempre diferente). Vive no intervalo, na pausa entre o sol e a escuridão. O elemento da *Pathosformeln*, esse neologismo cunhado por Warburg, encontra aqui evidências de uma linhagem que se traduz por fórmulas emocionais e gestos, e ilustram a sobrevivência do antigo no novo.

Quando ele (o pai) começou a emagrecer, dedicou-se a abertura de um grande buraco na clareira mais iluminada da floresta (...). Arranhava o solo com a pá do tamanho de uma mão (...) proibira visitas que profanassem o que seria agora o paraíso (...). Uma noite eu o visitei (...) o mistério do pai ingressava em minha vida e eu me apiedava (...). Elegi-me então para acompanhar o pai em sua excentricidade. (PINON, 1981, p. 104)

A descoberta por parte do narrador do rito de preparação para a morte executado pelo pai abre caminho para uma atmosfera mágica. A imagem-gesto captada pelo filho, que como um detetive ronda os mistérios do pai, reflete o mesmo em si. A morte do pai funciona como um es-

cudo para a própria vida. Enterrado com todos os seus mais estimados pertences (uma cama, objetos de cozinha, armas de caça, sementes, um cavalo e um cachorro, que foram sacrificados para que pudessem acompanhar o morto em sua tumba, além de trajes preferidos) o pai sela um pacto entre a terra e o céu, a vida e a morte e marca a sua imagem aos que ficam.

Como um investigador a procura de enigmas, o narrador decifra o segredo do pai ao pisar o solo sagrado dando assim, continuidade e sobrevivência aos gestos de sua linhagem e aos mistérios proferidos pela herança de uma grei. Após o sepultamento do pai, o narrador conclui:

Logo depois passei a me dedicar à avareza. A fartura brotava de minhas raízes. Até me decidir a fixar no teto os objetos de minha estima. Obrando de modo a que os filhos não pudessem extrair do teto o que eu ali plantara como semente, sem para isto demolir toda a sala. (PIÑON, 1981, p. 104)

A espera da morte não se apresenta como plácida e sim violenta. A aparente visão apolínea de uma boa morte, de uma bela morte e um consequente descanso, é violentada por uma força dionisíaca em que o corpo, deteriorando-se aos poucos anseia pela união desfeita com a natureza, um retorno ao que lhe era de direito, ao primordial.

A embriaguez de Dioniso é o estado que destrói, despedaça, abole a vida, o princípio de individualidade e faz sucumbir a vida à morte. Já Apolo, o princípio da luz, do sol, ordena às forças infalíveis da natureza que tudo se submeta a uma ordem, por mais absurda que possa parecer. Símbolo de toda a aparência, de toda energia plástica, Apolo dá forma as coisas e modela o movimento de todo elemento vital, fixando assim, um caráter distinto e um sentido individual tanto para a vida que perece como para a morte que triunfa.

Vida e morte são tratadas, no conto, como as duas faces de uma mesma moeda. Os opostos que jamais se excluem. A teatralidade diante da própria vida que se esvai ganha proporções mágicas e o narrador passa de persona à personagem, ostentando uma atitude social que pode ser justificada pelo fantasma de seu pai que renasce e sobrevive na procura pelo desejo de eternizar-se.

É na alternância de estados de vida e de morte, que o narrador capitaliza a essência da sua existência, do seu eu. É a partir do outro, dos gestos repetidos, que a vida-morte ganha sentido e sobrevivência.

A realidade, com toda sua rudeza, é o que rege os valores do narrador enclausurado. A situação de exílio de si mesmo e dos outros é dis-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

posta num outro campo, que é o da liberdade inventiva e da negação da matéria-corpo.

A articulação de protocolos de experiências não vivenciadas, mas incorporadas como suas, traz ao protagonista um repertório da morte em vida. O deslocamento individual para se esperar a morte que não tem hora certa para chegar, desarticula toda a máquina expressiva dos membros de seu clã, e extrai os limites do movimento da vida em gestos de duplo caráter de ação e passividade. A aparente frieza em tratar a vida e os seus familiares se configura como uma defesa ferrenha da própria vida posta em suspensão. Espera-se a morte para não morrer, vive-se a vida morta em cada ausência-presença:

Meus gestos se esquivam sempre mais, a força os abandona. Mas não canso de olhar o teto com cobiça, todo povoado de caixões: as vigas cruzando aquele campo de madeira asseguram-lhe a relativa eternidade. Não aposto que será fácil enterrar a cada um de nós. Mas eles me asseguram que este estranho amor se cumprirá. Os caixões mais parecem escudos de guerreiros monopolizadores de sombras e atos heroicos. Sobre cada um deles marquei os nomes. Para que não hesitem escolhendo. (PIÑON, 1981, p. 110)

Renunciar a vida e proclamar a morte assevera ao narrador uma bela morte, a morte gloriosa (*eukleès thanatós*). A existência baseia-se não em estar vivo ou morto. Existir, de fato, abriga outro âmbito, muito mais complexo e que remete aos primórdios, como bem explorou Warburg, em seus estudos à época da Renascença Florentina. São os fantasmas que sobrevivem em nós e que se mostram e se apresentam através de figurações, que fazem viver uma memória como algo real. Viver significa fixar uma imagem individual, a história de uma vida, de um corpo, que pereceu em falhas, contradições, mas que sobrevive na memória de tempos presentes e passados em diálogo sempre possível de ser estabelecido, embora nem sempre fácil de ser compreendido.

Ao longo do conto podemos estabelecer constantemente a força da narrativa funcionando como uma ponte para o que Warburg entendeu acerca das imagens-movimento, não apenas visuais como também literárias, as quais seriam originadas por inspirações psíquicas ligadas a uma determinada época e trazidas para o interior de outras. Segundo Warburg, as imagens são portadoras de uma memória coletiva e criam trilhas que fundem o passado e o presente, assim como a espera da morte por parte do narrador. O narrador, embora se proclame herdeiro de gestos insólitos captados pelo pai, acaba por resolver “enterrar-se” no teto de sua casa:

Eu nunca acreditei ser a terra o único destino de um homem. Quis mais imitar a águia, instalar o ninho sobre onde sempre comi, fiz a barba, rapei la-

ranjas(...) não canso de olhar o teto com cobiça, todo povoado de caixões: as vigas, cruzando aquele campo de madeira, asseguram-lhes a relativa eternidade. (PIÑON, 1981, p. 110)

A resistência em morrer está em contemplar as imagens-memórias impregnadas no teto:

No teto eu pretendia instalar também o retrato da natureza que durante toda a vida fui colecionando. Ali imprimir o drama, a limpidez da tragédia, a forma dos legumes e frutas, os meus antigos gestos servis, e outras condenações selvagens. Nunca se confiaria tanta riqueza a um homem. (PIÑON, 1981, p. 105)

O olhar, o contemplar, o ver, o enxergar uma imagem estampada no teto, implica um mergulho na complexidade da própria existência. No teto, assim como nos afrescos pintados em Florença à época da renascença, estão guardadas as imagens-memória da ausência de um corpo presente. O teto, nesse caso, ilustra as presenças das ausências. Evocá-las, ou até mesmo invocá-las, torna a morte imortal e a vida um retrato absoluto de tudo aquilo que foi retirado da materialidade do mundo. A morte torna-se vida.

Uma estreita relação pode ser estabelecida na narrativa de “Sala de Armas” com o mito de Narciso, no que se refere a contemplação de si próprio. Narciso apaixona-se por sua imagem e acaba morrendo por esse excesso de amor. O narrador do conto, também morre para a vida física por excesso de cobiça e exagerada preocupação consigo mesmo. Após eleger-se para acompanhar o pai na excentricidade da espera pela morte, decide abandonar de vez seus filhos e sua mulher:

Decidi matá-la, como aos filhos e a mim também. Devo-lhes apenas a caridade de uma sopa sempre mais delicada. Estou cercado de mortos e de uma compaixão imprópria (...) inventei a imortalidade da morte e me preparei para o banquete. (PIÑON, 1981, p. 108-109)

Forjar a morte em vida é a condição primordial da narrativa de “Sala de Armas”, em que a sobrevivência da imagem de si mesmo se sobre põe ao corpo presente. A força pulsante da vida está na espera insólita pela morte, na diluição dos afetos, na renúncia em ser banal. O privilégio, herdado do pai, na estranheza da espera pela morte, conjectura a sobrevivência de outras épocas e dos fantasmas que perpassam linhagens do eu e do outro, da ipseidade e da alteridade.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas, segundo Aby Warburg. Trad.: Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. 5. ed. Paris: Bayard, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- PIÑON, Néida. *Sala das armas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

AFRÂNIO COUTINHO: PRÓ E CONTRA

Camillo Cavalcanti (UESB)
camillo.cavalcanti@gmail.com

RESUMO

Este trabalho apresenta o pensamento crítico de Afrânio Coutinho a respeito da história literária. Influenciado pelo *New Criticism* estadunidense, Coutinho desenvolveu um método para a sistematização da literatura com grande impacto em toda a sorte de estudos literários. Demonstro que sua periodização literária confunde nível linguístico e nível estético, encarando o estilo literário como “período estilístico”. Ademais, os “períodos estilísticos”, mesmo essencializados por critérios literários bem como flexibilizados por vários aspectos estéticos e ressalvas filológicas, terminam substituindo a nomenclatura dos antigos períodos estanques, calcados na cronologia, por “estilos de época” com eles identificados e conservando de maneira geral a metodologia da historiografia sócio-histórica tão combatida pelo eminente crítico. Portanto, Afrânio Coutinho deve ser encarado como pioneiro e importante figura de transição para a sistematização estética da literatura ainda por vir.

Palavras-chave: História da literatura. Literatura brasileira. Afrânio Coutinho

1. *Considerações iniciais*

Afrânio Coutinho tem vários méritos, dos quais o mais relevante foi mudar a tradição da história literária, presa a dados históricos, rumo à ênfase na dimensão estética e textual. De modo que sua intervenção deve ser encarada como transição de um inadequado método histórico-sociológico para uma concernente sistematização estética ainda por se fazer.

O antigo mestre da UFRJ pensou o sistema literário brasileiro ao organizar *A Literatura no Brasil* (1955; 1986), confirmando-o no *Conceito de Literatura Brasileira* (1960). Assinalou o problema de se misturar literatura brasileira e literatura portuguesa durante o período colonial. Posicionou-se em favor do Brasil, de maneira técnica e embasada, porque recorreu ao sentimento patriótico como noção insubstituível para produções nacionais. Seguiu, sobre essa contenda, a tese de Araripe Jr., que via o sentimento nacional desenvolvido em duas fases: o nativismo (nacionalismo primitivismo, sem pátria) e o nacionalismo (patriotismo com Estado soberano). Porém Afrânio Coutinho se equivocou ao propor a periodização literária: pensou uma maneira de não excluir o contexto histórico e social, mas o inseriu como egeide a determinar a feição dos estilos literários. Ademais, para Coutinho, os estilos ganharam, na verdade, a alcunha

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

de “período estilístico”, nomenclatura que mantém espelhamento com a fase histórica.

O problema da periodização literária, então, passa a ser de grau. Antes, o problema era a diluição da literatura como mero componente da história, a confusão entre escritos artísticos e outros registros. Com Afrânio Coutinho, o problema foi amenizado, mas permaneceu irresoluto: a diluição se tornou confusão entre o histórico e o literário.

O crítico baiano sempre lutou pela definição ontológica, e não funcional, da literatura (“arte da palavra”). Defendeu inclusive a maior extensão possível para a literatura brasileira, dentro de suas convicções de crítico: “a escassez de autores não é pretexto para eliminar”. No entanto, sua visão esquadrinha o sistema literário na mesma marcha da história. Colocando os estilos como resultados, se bem que parciais, do processo histórico, criou o impasse de se pensar uma autonomia literária obediente, o que parece contraditório. Por exemplo, transformando o estilo em período estilístico, Coutinho opta pela determinação conjuntural (positivação histórica) do estilo, que estaria em sintonia com sua época. Cada época teria seu estilo: por despontarem tais ou quais características motivadas por ideias e comportamentos, a literatura, bem como todas as expressões humanas, seriam resultados desse paradigma civilizacional em dado momento, ou seja, expressaria a ideologia, a subjetividade, a conjuntura por que os símbolos culturais norteariam a produção literária, refletindo os mesmos valores sociais.

Afrânio Coutinho, nesse ponto, deveria ter preferido a radicalidade. Não se pode encravar dependência ou subordinação ao histórico na essência da literatura. A literatura apenas dialoga com a conjuntura, mantendo vínculos tênues com o contexto social. Na verdade, a relação entre literatura e conjuntura é um dos fundamentos que definem o objeto literário: *mimesis*. Em suma, é justamente a presença de uma relação entre uma e outra que as conserva distintas. Então o processo de representação, que é a *mimesis*, implica sempre uma desrealização, isto é, o mundo resultante das informações textuais é diferente, em quase tudo ou em quase nada, pouco ou muito, com relação à conjuntura: sabe-se que nenhum personagem é encontrável, seja nas capitais ou no interior.

É possível encarar a produtividade artística como fruto histórico, somente se a definição de história é superlativa: numa estrutura unitária do tempo, num espaço unidimensional, agir-pensar é sempre determinado, condicionado, contextualizado. Até mesmo o ato de imaginar e criar

arte pode ser um ato encarado como histórico, desde que história não seja apenas a contação dos fatos positivos em sequência cronológica.

Sob o ponto de vista linguístico, Afrânio Coutinho diferenciava língua do Brasil e língua de Portugal, de modo a diferenciar, também desde o idioma, a literatura brasileira. Houve um grupo de linguistas, filólogos, estilicistas e gramáticos que conceberam, aqui no Brasil, a ideia de um “Idioma Nacional”, dentre eles Celso Cunha, Antenor Nascentes e João Ribeiro. Coutinho afirma que a “legitimidade de marcar o território brasileiro na cultura e no espírito não fere nem deprecia o português”. Destaca Gregório de Matos como marco inicial da literatura brasileira, do idioma brasileiro – a partir do poeta, a literatura brasileira se diferencia da portuguesa.

2. *Literatura colonial*

Afrânio Coutinho destaca, quanto às origens da literatura brasileira, a questão “o que é literatura brasileira” e a elegeu partida obrigatória de sua abordagem. Desde o início desautoriza a sociologia da literatura que entende a literatura essencialmente como “epifenômeno social”, ligando a origem da literatura à autonomia. Nessa lógica criticada por Coutinho, a verdadeira literatura brasileira teria existido após a Independência, mas ao mesmo tempo assinalando um “período colonial”, numa divisão entre colonial e autônomo. Daí que “literatura colonial” é, para o crítico da UFRJ, conceito absurdo até mesmo para os que vinculam literatura brasileira à Independência. Quanto a critérios de sistematização, “literatura colonial” é puramente político, estranho, pois, à literatura.

Assim a tese acerca da origem da literatura brasileira no século XVI tem como consequência imediata a necessidade de ser afastado o conceito de “literatura colonial” para definir a literatura produzida no período anterior à independência política de 1822. (COUTINHO, [s./d.], p. 16)

Sobre a definição de “brasileira” em literatura, Afrânio Coutinho adota a obnubilção brasílica – conceito utilizado por Araripe Jr. –, que significa o esquecimento do homem europeu a respeito de suas raízes, quando em contato com nossa realidade estuante. Nesse particular, Coutinho revelou um brilhantismo incomparável, conseguindo conciliar a noção de literatura com a noção de nacional (brasileira) para determinar o conjunto chamado “literatura brasileira”: traço diferenciador e, portanto, legitimador, da brasilidade era a revolução na mente dos que no Brasil se radicavam, graças às novas condições históricas e geográficas:

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Esse homem novo, americano, brasileiro, gerado pelo vasto e profundo processo aqui desenvolvido de miscigenação e aculturação, não podia exprimir-se com a mesma linguagem do europeu, por isso transformou-a, adaptou-a, condicionou-a às novas necessidades expressionais, do mesmo modo que se adaptou às novas condições geográficas, culinárias, ecológicas, às novas relações humanas e animais [...] criando, em consequência, novos sentimentos, atitudes, afetos, ódios, medos, motivos de comportamento, de luta, alegria e tristeza. (COUTINHO, [s./d.], p. 15)

O Brasil, novo complexo cultural, tinha que proporcionar uma nova arte, uma nova literatura. Para tanto, Coutinho define os “brasileiros” como homens aportados e aculturados, sob nova situação histórico-geográfica que exigia adaptação. É uma concepção bastante ampla e aberta sobre o nacional: uma vez instalados, construíram “com sangue, suor e lágrimas” (*Idem, ibidem*) a *civilização brasileira*.

Segundo Afrânio Coutinho, então, a literatura brasileira não nasceu com a Independência: autonomia estética difere de autonomia política.

Responsável por grandes avanços teóricos e críticos, o pensamento de Afrânio Coutinho, todavia, apresenta uma falha acerca do início da literatura brasileira: estabelece-o em Gregório de Matos, seguindo critério da “língua brasileira” ou “idioma nacional”, ao mesmo tempo que evoca José de Anchieta como precursor, mediante critério desconhecido, mas provavelmente histórico ou político, pois Anchieta jamais possui o tal “idioma nacional”, se existir. Embora critique o critério histórico ou político para determinar noções como autonomia literária (que se confunde com a autonomia política), literatura colonial etc., Coutinho entende como literatura brasileira aquela que expressa a identidade nacional, pois inclui o Barroco e Arcadismo como manifestações brasileiras simplesmente por expressarem *brasilidade* (isto é, conforme Coutinho, “sangue, suor e lágrimas” para o Brasil). No entanto, definindo assim literatura brasileira, as obras sem temas nacionais não poderiam integrar o *corpus* literário, a exemplo do lirismo, da metalinguagem, da poesia-pensamento.

A definição de literatura brasileira, que encara a brasilidade como tema obrigatório, não corresponde, pois, a realidade. Trata-se, logo, de um problema epistemológico. Aliás, a epistemologia é o principal problema dos estudos literários: não se costuma identificar, verificar, avaliar ou revisar conceitos, categorias, temas, princípios. A falta de uma terminologia universal, por exemplo, testemunha a precariedade dos estudos literários que, por comodismo, desistiram de estabelecer um método e se

entregaram à hermenêutica irrefreada, selvagem e predatória. No fundo não é hermenêutica: é alguma interpretação que não sai do estágio primitivo do autoritarismo do signo linguístico, em sua normatividade monopolista pelo sentido único, literal, sem permitir a atuação do *signo artístico*, cujos vestígios se acomodam nas metáforas e demais figuras do discurso.

Logo, literatura brasileira é um repertório de obras literárias (textos estéticos) escritas por brasileiros ou radicados. Deslocar o critério de nacionalidade para as obras significa cobrar-lhes o tema nacional, o que não corresponde a uma acertada definição de “literatura brasileira”.

3. A periodização literária

Afrânio Coutinho começa destacando o ceticismo quanto à relevância de se estabelecer uma periodização na literatura, salvo os que a toleram como recurso didático. Já contamos então com o apoio dos críticos que consideram o mérito pelo menos para o ensino: nosso trabalho visa à prática docente.

Acreditamos convencer os discordantes quanto à relevância de uma periodização, pois se o transcurso histórico não é critério único para sistematizar a literatura, de qualquer modo é necessário sistematizá-la, inclusive em diálogo com a história porque não podemos descartá-la. Mas a influência da história não é capaz de fazer o objeto literário se limitar a elemento do contexto: se a obra literária comunica sua época pelo estado idiomático (vocabulário e sintaxe), por outro lado subverte a época comunicada num espaço-tempo ficcional, vivido por entes de ficção e flexibilizado pelas ideias revolucionárias próprias da arte, sobretudo a arte verbal, aquela que mais comunica, por usar como matéria-prima um código comunicacional praticado como convenção dentro de uma comunidade.

Coutinho defende arduamente a história literária como ferramenta. Afirma inclusive que reunir ensaios críticos em sequência não é fazer história literária. Para o mestre da UFRJ, a história não é caótica, mas expressa uma dinâmica através de critérios específicos. Confirma os laços que obriga a literatura a marchar com a história e dela ser componente, registro ou peça. Tanto é que o crítico baiano sustenta que à realidade interna das suas respectivas épocas se ligam os períodos literários; e ainda mais: as forças imanentes do sistema os geram e dirigem.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

Mesmo revolucionário em relativizar o impacto da história na obra literária, de modo a desfazer perigoso e conhecido agenciamento, Afrânio Coutinho termina devolvendo a literatura ao engessamento histórico, após de lá quase tê-la arrancado. Ele repõe a literatura, embora revigorada, no mesmo lugar, secundário ou acessório, de elemento do cenário histórico-cultural. Acerta quando revela o equívoco de se libertar totalmente o estilo do percurso histórico. Mas não soube buscar a verdadeira relação entre ficção e história: o vínculo não se dá pelo conteúdo, isto é, não haverá necessariamente um domínio ideológico por cima da obra, nem muito menos a obra registra o painel sócio-histórico. Porque o subverte, transforma, revoluciona. A *mimesis* é sempre criadora, jamais meramente reprodutora.

Afrânio Coutinho denunciou também os critérios políticos e históricos para subdividir a literatura (colonial e nacional), mas manteve esses critérios travestidos em outra nomenclatura (dependente e autonômico), destacando, como as histórias criticadas, o Romantismo e o Modernismo como especiais manifestações dessa literatura brasileira que é mais brasileira do que literatura. Coutinho não ousou inverter, por exemplo, esse favoritismo pelos temas da nacionalidade, a favor do Parnasianismo, do Arcadismo e ou do Concretismo, três estilos sabidamente de altíssimo nível estético, raramente com temas nacionais.

O pensamento de Afrânio Coutinho transluz a precariedade metodológica em que se encontrava o debate sobre a literatura no Brasil. Ele apresenta dificuldades em colocar o critério histórico no lugar e na medida ideais, demonstrando interesse, não obstante, em reverter as vicissitudes de um inepto recorte historicista ou sociológico. Coutinho revela certa consciência do problema epistemológico que o cerca, inclusive dentro de seu trabalho: ao falar em Sílvio Romero, considera que este tenha sintetizado a historiografia como praticada até meados do século XX. Vê-se um perfil próprio, com características específicas, sobretudo a inexistência de uma concepção de evolução literária, evitando divisões com base em fatos sócio-históricos. Para Coutinho, infelizmente, a prática da história literária, como praticada à época também por seus pares, assinala a dependência à historiografia geral.

Coutinho conclui afirmando que toda essa problemática historiográfica se deve a critérios estranhos ao fenômeno literário. Entretanto, não escapa ao paradoxo, quando defende que o período estilístico é uma mancha estilística sem limites precisos, justamente porque, concebendo o estilo literário como “mancha”, ainda mantém, ao fim e ao cabo, um cri-

tério essencialmente histórico para dividir o sistema literário, de todo modo criando *períodos*, o que já em si expressa prevalência do histórico sobre o artístico e o linguístico.

Afrânio Coutinho, ao desenvolver a periodização estilística, apenas flexibilizou o agenciamento pela história do fenômeno literário.

O método de crítica global reconhece como precursora a periodização estilística de Afrânio Coutinho e avança na precisão sistêmica, pois atribui ao estado idiomático o fundamento dos períodos e distribui entre eles os estilos literários. Assim, os estilos literários (e não “estilos de época”) se desobrigam inteiramente da formação de períodos e podem conviver simultaneamente ou, em poucos casos, diferir da norma linguística vigente. É mister que o sistema literário tenha sua periodização baseada nas transformações idiomáticas, adaptadas e complementadas pelas reivindicações do sistema literário, ao mesmo tempo que identifique os matizes estilísticos da estética literária no bojo da língua.

Passados vinte anos da direção de *A Literatura no Brasil* – publicada, mas nunca iniciada em 1955 – Afrânio Coutinho é entrevistado, em 1972, por Manuel Barroso Fernandes. Ainda se depreende a forte influência de René Wellek. A confusão entre período literário e estilo literário, partilhada pelos dois críticos, se vê claramente:

Teremos de reconhecer que a periodização literária obedecerá a critério puramente literário, partindo da noção de que a literatura se desenvolve como literatura. “Um período é assim uma seção de tempo (dentro do desenvolvimento universal) dominado por um sistema de normas, padrões e convenções literárias, cuja introdução, alastramento, diversificação, integração e desaparecimento podem ser traçados” (Wellek). Cada obra de arte deve ser compreendida como uma aproximação a esse sistema; por outro lado, acentua Wellek, o sistema de normas, as “ideias reguladoras” do sistema devem ser derivadas da arte literária, a fim de que o desenvolvimento geral da literatura seja dividido em categorias literárias. “A história de um período consistirá em mostrar a ascensão e decadência do sistema de normas, as mudanças de um para outro sistema”. (COUTINHO, 1990, p. 235)

Prosseguindo na mesma frase, Afrânio Coutinho inusitadamente diverge de sua periodização estilística (que apenas substitui a nomenclatura dos períodos), mas termina por reduzir, num esquema ainda histórico, a lugares de transição e “zonas fronteiriças” a multiplicidade de estilos, ainda alinhados, como se vê, pela equivocada sinonímia período/estilo,

resultando daí que a sua unidade jamais poderá ser completa mas relativa: “durante o período, certo esquema de normas foi realizado mais completamen-

te”, podendo coincidir ou se sobrepor a outras formas acordes com outras normas. A nova periodologia, assim equacionada, encerra outra noção importante: em vez de sucessão de períodos, como blocos estanques, o que ressalta é a imbricação, porquanto os sistemas de normas, que se substituem em dois períodos, jamais começam e acabam em momentos precisos, porém se continuam em certos aspectos, repetindo-se em outros; as novas normas substituem as antigas progressivamente, imbricando-se, interpenetrando-se, entrecruzando-se e se superpondo, criando “zonas fronteiriças”, de transição, as *fúmbrias dos períodos*. Assim, em vez de *unidades temporais* eles são antes *unidades tipológicas*. (COUTINHO, 1990, p. 235; grifo nosso)

4. Considerações finais

Assim, após mais um laivo de superação, Coutinho retorna à primeira concepção norteadora de *A Literatura no Brasil* ao sustentar o período literário como unidade – reparem bem – unidade tipológica. Se período e estilo se confundem, só há espaço para um estilo, que justificará a “unidade tipológica”, isto é, o velho “período estilístico” de *A Literatura no Brasil* e *Conceito de Literatura Brasileira*, sustentado pelo conjunto – reparem bem – em flexão singular “conjunto de normas”. Bem se vê que Afrânio Coutinho não se libertou da confusão entre nível linguístico e nível estético. Em *Notas de Teoria Literária* (1976), ele confirma a ideia de um “estilo de época” preenchendo um período: “os períodos são um conjunto de normas e convenções que formam estratos ou camadas definidas pelo estilo predominante” (COUTINHO, 1987, p. 733). Em que pese a relativização da “unidade tipológica” pelo adjetivo “predominante”, novamente aparece a velha marcha histórica, que se fragiliza nos simultâneos estilos oitocentistas: “As formas estéticas no Brasil corporificam-se nos seguintes estilos: Barroquismo, Neoclassicismo, Arcadismo, Romantismo, Realismo, Parnasianismo, Simbolismo, Impressionismo, Modernismo”. (*Idem, ibidem*)

Como desfazer o imbróglio? É simples: basta separar (sem descartar) o nível linguístico e o nível estético. Donde resulta: o conjunto de normas, comum a todos os estilos literários que eventualmente apareçam simultâneos, diz respeito ao sistema linguístico (e traz marcas epocais), enquanto o conjunto de normas estilísticas que caracterizam cada estilo literário *lhe é exclusivo* e diz respeito ao nível estético (trazendo marcas artísticas). Se cada estilo literário possui um conjunto de normas estéticas, havendo pluralidade de estilos num período, haverá diversos conjuntos de normas estéticas, tendo por base um conjunto de normas linguísti-

cas em comum. Esta é a proposta do método de crítica global para tal questão periodológica.

Eis a única discordância que guardo frente à sistematização de Afrânio Coutinho: não existem “estilos de época” (o que imediatamente sinonimiza estilos e norma linguística ou estilos e períodos), e sim *estilos literários*, cujos aspectos dizem respeito exclusivamente ao nível estético, observada evidentemente a norma linguística tomada pela obra literária como inscrição histórica.

E nesta discordância eu tenho o aval do próprio Afrânio Coutinho:

A história literária é um *work in progress*, uma tarefa sempre em andamento, cabendo a cada geração refazê-la e completá-la. [...] A preocupação dominante foi a metodológica, a questão de princípio e de métodos aplicados à história da literatura. Nesse particular, o conceito diretor é o estético. (COUTINHO, 1986, p. 62)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s./d.].

_____. Prefácio da Segunda Edição. In: _____. (Org.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Eduff, 1986.

_____. *Crítica e teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

_____. *Impertinências*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Eduff, 1990.

**AS TRANSGRESSÕES DE TEREZA BATISTA
EM *TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA***

Patricia Ferreira Coelho (UNIGRANRIO)

paticocoelho2003@hotmail.com

José Geraldo Rocha (UNIGRANRIO)

rochageraldo@hotmail.com

Vera Lúcia Teixeira Kauss (UNIGRANRIO)

verakauss@gmail.com

RESUMO

Neste artigo, reflete-se sobre a configuração da personagem Tereza Batista. Configuração essa que permite que se tenha uma visão abrangente da opressão em que viviam as mulheres na sociedade patriarcal, que autorizava a associação do corpo feminino ao desejo masculino. Analisando o papel social que lhe era destinado e aquele exercido por ela, o qual não estava de acordo com os padrões vigentes busca-se compreender como essa personagem consegue romper com os padrões e libertar-se dos usos e costumes vigentes na sociedade patriarcalista na qual estava inserida. O modo que essa personagem modifica sua vida foi atribuído à visão de mundo de Jorge Amado. O escritor não permitiu que Tereza Batista sucumbisse aos códigos que cerceavam a liberdade das mulheres.

Palavras chaves: Tereza Batista. Mulheres. Liberdade.

1. Introdução

O romance *Tereza Batista Cansada de Guerra* de Jorge Amado foi a obra escolhida para a presente análise por revelar a relação de desigualdade existente entre homens e mulheres. Eles são capazes de trazer à luz o debate em torno da condição da mulher em uma sociedade configurada como patriarcal (sociedade organizada em torno de interesses dos homens). O modo como a protagonista dessa produção literária foi representada auxilia no julgamento de como a mulher era tratada dentro da sociedade patriarcal em que estava inserida.

Dessa forma, este trabalho objetiva, por meio da observação da referida obra de Jorge Amado analisar a protagonista e verificar de que forma a autonomia feminina é abordada nas obras especificamente através da personagem Tereza Batista. Serão analisadas a representação e a transgressão feminina da personagem mencionada, verificando o quanto Jorge Amado esteve atento à realidade reproduzindo na ficção caracterís-

ticas da sociedade patriarcal e destacando o olhar do autor ao criar essa personagem.

Este artigo está dividido em três seções, em que a primeira apresenta o contexto social no qual a protagonista Tereza Batista estava inserida, contexto esse que refletia a sociedade brasileira da época da criação do romance.

A segunda seção revela que a referida personagem representava uma mulher com discurso e atitudes pouco comuns para a época e para a sociedade em que estava inserida destacando a atmosfera de opressão na qual ela se encontrava.

A terceira seção aponta para um perfil feminino, na obra trabalhada, que revela uma mulher que dispõe de artifícios para arredar caminhos e chegar onde almeja característico das obras de Jorge Amado.

Com respeito à opressão da mulher na sociedade será utilizado o texto de Perrot (2008).

2. O contexto social do romance *Tereza Batista Cansada de Guerra*

O domínio do coronelismo e do machismo no Nordeste foi trazido por Jorge Amado no romance *Tereza Batista Cansada de Guerra* no qual a personagem Tereza Batista está inserida em um contexto social no qual as relações de poder são tão brutais que relações sexuais entre meninas e figuras paternas e a venda de meninas para a satisfação sexual dos poderosos como solução imediata para a miséria de suas famílias eram práticas comuns.

Um dos personagens do romance que evidencia a ausência de elos entre reprodução e paternidade, entre paternidade e deveres de proteção no romance é um policial que ganhou o apelido de “Peixe-Cação” que segundo Amado (1972, p. 366), ganhou esse apelido “por ter comido as duas filhas menores”, além da cunhada, irmã menor da mulher. A falta de zelo também pode ser vista no “pai de criação” da protagonista, o tio, que planejava matar a mulher e fazer de Tereza sua companheira, apenas aguardava a primeira menstruação da garota.

[...] ainda não chegou seu tempo de lua, não verteu sangue, é uma criança, tua sobrinha de sangue – Rosalvo tapa a boca com a mão para não gritar. Ah! se já fosse moça, capaz de aceitar homem, eu a teria tomado por mulher, tenho tudo preparado, só falta cavar a cova para te enterrar, Felipa miserável, peito sem

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

compaixão, mercadejando a sobrinha. Rosalvo baixa a cabeça, maior do que a decepção e a raiva é o medo. (AMADO, 1972, p. 60)

Jorge Amado, no romance *Tereza Batista Cansada de Guerra*, também expôs uma sociedade que mantinha uma conjuntura na qual os pobres não tinham condições de se opor aos coronéis, pois, sendo eles o símbolo do poder econômico e político da região, quem se opusesse aos seus desejos e ordens era punido severamente, podendo até perder a própria vida. Falcón (2010, p. 32) declara que “O coronel quase sempre era um grande proprietário rural, derivando seu poder político dessa privilegiada situação econômica”.

No romance, capitão Justiniano Duarte da Rosa reproduziu a mesma lógica dos coronéis que tinham como conduta e principais características o autoritarismo, o mandonismo e o machismo. Ele mostrou sua masculinidade através da brutalidade, não se sujeitando a ninguém, praticando atos violentos principalmente com mulheres.

Terto puxava da faca, do rolo de fumo, o medo crescia em redor. “Não paga a pena discutir com o capitão, quem mais discute mais perde, para ele a vida de um homem não vale dez-réis de mel coado”. Contavam de mortes e tocaias, de trapaças nas brigas de galo, de falsificações nas contas do armazém, cobradas no sopapo por Chico Meia-Sola, de terras adquiridas a preço de banana, sob ameaça de clavinote e punhal, de meninas estupradas no verdor dos cabaços, meninas eram o fraco de Justiniano Duarte da Rosa. Quantas já deflorara, menores de quinze anos? Um colar de argolas de ouro, sob a camisa do capitão, por entre a gordura dos peitos, vai tilintando nas estradas que nem chocalho de cascavel: cada argola uma menina – sem falar nas de mais de quinze anos, essas não contam. (AMADO, 1972, p. 56)

Sabendo que o capitão iria levar a menina de todo jeito, ou que algum moleque ou seu próprio marido pudesse se deitar com Tereza, Felipa quis tirar proveito da situação e lucrar com a virgindade da sobrinha sem se importar em reproduzir o que, inclusive, já tinha acontecido com ela o que ilustra a lógica do sistema opressor da mulher ser reproduzido continuamente na sociedade e de ser organizado numa estrutura onde a própria mulher reproduz o que a oprime, indicando como o sistema está intrínseco na educação, incluído nos costumes daquela região.

Afinal Tereza em breves dias completará treze anos. Pouco mais tinha Felipa quando Porciano lhe fez a festa e na mesma semana caíram em cima os quatro irmãos dele e o pai e como se não bastasse, lambuzou-a o avô o velho Etelvino, já com cheiro de defunto. Nem por isso morrerá ou ficará aleijada. Não lhe faltou sequer casamento, com benção de padre. Também vocação de corno igual à de Rosalvo não conhecia na redondeza. Tão chifruado como cachaceiro. (AMADO, 1972, p. 57)

Tereza, nas mãos do capitão Justo, se tornaria vítima de inúmeras modalidades de violência, incluindo a que mais agride a dignidade feminina – a violência sexual. Nesse ambiente no qual a mulher estava vulnerável ao poder masculino, destaca-se a falta de perspectiva de Tereza, destinada a perda violenta da infância e da chance ou escolha de se tornar uma “mulher de família”, sendo obrigada a aceitar sua condição de mulher submissa ao homem.

Assim, Amado (1972) trouxe à tona a problemática da desestruturação familiar, das consequências do baixo poder aquisitivo das famílias, da proximidade com agentes da violência na comunidade e das estratégias de manipulação de que se utilizam. Como também da falta de perspectiva para o futuro como condutores de um ciclo prejudicial, que no caso do romance era a venda de meninas para serem amantes de homens poderosos.

A sociedade, no romance *Tereza Batista Cansada de Guerra*, é marcada pela política patriarcal que classifica as mulheres como sexo inferior, transformando-as em vítimas de exploração pela sociedade, que outorga poderes aos homens e deveres para as mulheres.

3. Tereza – mulher transgressora

Podemos verificar no romance em questão que as atribuições das mulheres são pré-definidas por uma sociedade patriarcal que dita os comportamentos femininos através de repressões, códigos, tabus e violências. Por outro lado, mulheres que assumem suas próprias vontades e buscam independência nas suas decisões rompendo assim com as normas sociais vigentes são consideradas como transgressoras, passíveis de sofrer sanções.

O título da obra é enfático: *Tereza Batista Cansada de Guerra* mostra que a protagonista, a própria Tereza Batista, está cansada das batalhas enfrentadas no decorrer de sua vida. Tereza Batista é nordestina, e é no sertão nordestino, entre a Bahia e Sergipe, que se desenvolve o enredo do romance. Nesse local, a protagonista passa por inúmeros sofrimentos, entretanto ela sempre está disposta a lutar para mudar seu destino.

A protagonista perdeu seus pais em um acidente de marinete e passou a viver com seus tios, Felipa e Rosalvo. Foi uma criança livre para correr e subir em árvores, entretanto aos doze anos ela foi vendida para

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

o capitão Justiniano, por uma quantia irrisória e um anel barato. O tio foi contra a venda, não por ser altruísta, mas porque ele queria possuir a menina e torná-la sua mulher. A tia, pouco se importando com sua sobrinha, decidiu “desfazer-se da menina” vendendo Tereza para um homem com péssima fama, conhecido por estuprar meninas. E Tereza encontrou-se abandonada por aqueles que tinham a obrigação de protegê-la.

Corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade. [...] A gama de violências exercidas sobre as mulheres é ao mesmo tempo variada e repetitiva [...] (PERROT, 2008, p. 76)

Tereza tentou escapar do capitão Justo, mas este, depois de caçá-la por quase uma hora no quintal da casa da tia, jogou-a no caminhão, onde se lia no estribo: degrau do destino. Destino de sofrimento o qual Tereza lutou bravamente para tentar mudar. A menina, em seus primeiros embates, não sentiu medo do capitão; sentiu raiva, dor, ódio, mas medo, não. Pois, nas brincadeiras com os moleques, ela fora segundo Amado (1972, p. 116), “Jagunço, soldado, comandante de brigas dos moleques, Tereza aprendera que guerreiro não chora e ela não há de chorar”.

No entanto, mesmo lutando com todas as suas forças para não ceder ao capitão, como era esperado, não tinha como a menina vencê-lo e Tereza foi mais uma vítima de um coronel desumano que não media esforços para chegar ao seu objetivo.

A menina, valente, resistiu às agressões: “Deita! Em lugar de obedecer, a desinfeliz tenta atingi-lo outra vez, o capitão recua. Corna descarada, tu vai ver! [...]” Amado (1972, p. 91) e lutou com todas as suas forças: “O capitão perde a cabeça, vou te ensinar, cachorra! Dá um passo, recebe o pé de Tereza nos ovos, dor mais sem jeito, dor mais pior, solta um grito medonho, se torce e contorce. [...]” Amado (1972, p. 92), mas não conseguiu se ver livre das garras do capitão. Após ter vencido a luta com Tereza, ele consegue finalizar o estupro.

Tereza aguentou por muito tempo as surras e os maus tratos do capitão. Ele sempre conseguia o que queria, mas não sem antes vencer a resistência de Tereza: “Mais ou menos dois meses, Tereza aguentou. Cada vez que o capitão a teve, foi na porrada [...]” (AMADO, 2008, p. 120). Entretanto, o capitão não se dá por vencido e só ficará satisfeito “quando houver ensinado o medo e o respeito à cria indócil, quando a tiver domada aos seus pés, atenta as suas ordens e caprichos, rendida e súplice, pronta a lhe abrir as coxas ao menor aceno e a pedir mais”. (AMADO, 2008, p. 120)

Tereza em nenhum momento profere discursos de súplicas e desespero ao capitão, mas, diante da ameaça de ter seus pés queimados com um ferro em brasa, castigo por ter tentado fugir, a jovem menina, pela primeira vez, se rende em pedidos de perdão e súplicas ao capitão como podemos observar em Amado (1972, p. 123) “Não me queime, não faça isso, pelo amor de Deus. Nunca mais vou fugir, peço perdão; faço tudo que quiser, peço perdão [...]”. As súplicas de Tereza foram em vão, o capitão sem piedade e com um riso na face prosseguiu com sua ira e cumpriu a ameaça.

A violência foi tão grande que a menina se rendeu totalmente aos desejos de Justiniano por medo de ser queimada novamente. Tereza passou a ser obediente ao capitão, tornou-se sua amásia, mas o medo foi a matiz de sua obediência: prazer em servi-lo não houve, muito menos na cama.

Apesar de ter se tornado sua amásia, era tratada pelo capitão como uma escrava. A rotina de Tereza era trabalhar e satisfazer o capitão sexualmente. A menina era ainda mais humilhada, quando forçada a lavar os pés de Justiniano e a beijá-los como em um ato de adoração ao seu senhor.

Tereza viveu nessa situação por cerca de três anos até ser seduzida por Daniel, jovem boêmio sem caráter, muito semelhante fisicamente ao anjo pendurado na parede do quarto do coronel que presenciava toda a violência sofrida por ela. A menina não só desafiou o capitão com sua resistência à violência dele, como também ao traí-lo.

[...] Tereza ouvira-o dizer na rinha de galos onde a levava para exibi-la:

o – Se um dia uma desinfeliz tivesse a audácia de me enganar, e nenhuma terá, antes de dar fim à desgraçada, marcava ela na cara e no xibiu com meu ferro de ferrar gado para lhe ensinar o nome do dono. Morria sabendo. (AMADO, 1972, p. 150)

Justo castigaria e até mataria suas amásias se elas o traíssem. Mesmo assim, Tereza relacionou-se com Daniel e, com medo de morrer e em defesa de seu amado, foi capaz de matar o capitão quando esse descobriu a relação dos dois e humilhou o rapaz.

[...] quando o capitão sente a facada nas costas, o frio da lâmina, o calor do sangue. Volta-se e vê Tereza de pé, a mão erguida, um clarão nos olhos, a beleza deslumbrante e o ódio desmedido. O medo onde está, o respeito ensinado, tão bem aprendido, Tereza? – Larga essa faca, desgraçada, não tem medo que eu lhe mate?

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

– Medo acabou! Medo acabou, capitão! (AMADO, 1972, p. 157)

Devido o assassinato, Tereza foi julgada e condenada, mesmo sendo menor de idade. Quem libertou Tereza da prisão foi o coronel Emiliano; este já havia se encantado pela menina quando fora fazer uma visita ao falecido Justo, tentando comprá-la sem sucesso. Este coronel reproduziu com Tereza a mesma lógica de todos os coronéis, inclusive a do coronel Justiniano: ele também tornou Tereza sua amásia. Entretanto, pela primeira vez a menina que perdeu a infância foi tratada com carinho. Emiliano ao mesmo tempo foi pai e amante da protagonista e este fato contrasta com os momentos vividos com o outro coronel e acaba aliviando a culpa deste. Ao lado de Emiliano, Tereza teve momentos felizes e tristes.

Emiliano deu lar, vestidos, contou a Tereza uma porção de coisas e ensinou-lhe a ser uma “senhora”. Porém, ela nunca se tornaria uma “senhora” e isso ficou claro quando Tereza teve que abortar, por saber, pela boca do coronel, que ela não era mulher para ter filhos dele.

A virgindade é um valor supremo para as mulheres e principalmente para as moças. A Virgem Maria, em oposição a Maria Madalena, é seu modelo e protetora. Ela é, ao mesmo tempo, concebida sem pecado (dogma da Imaculada Conceição, Pio IX, em 1854) e concebe sem o homem, “pela intervenção do Espírito Santo”. A Virgem, entretanto, é mãe em toda plenitude; ela carrega seu filho no ventre, o alimenta, o segue em suas predicções, o sustenta em sua paixão, o assiste em sua morte: a mãe perfeita, mas somente mãe. (PERROT, 2008, p. 66)

O coronel não queria ter filhos com uma “mulher da rua”. De acordo com a visão de Emiliano, um homem só deveria ter filhos com sua esposa. Essa visão coaduna com os preceitos machistas difundidos na sociedade de que a esposa, aquela que chegara virgem até casamento foi feita para a maternidade e as amantes, como Tereza foram feitas apenas para o prazer sexual.

Após assassinar o capitão Justiniano, Tereza conseguiu sair do jugo de seu algoz. Foi para a cadeia, sendo libertada por outro coronel que a quis para ser sua amante. Com o coronel Emiliano, Tereza foi bem tratada, passou a servi-lo com amor e admiração. Entretanto, também sofreu as consequências de sua condição de amante, visto que ficou grávida e foi obrigada a abortar seu tão desejado filho porque o coronel não queria filhos fora do casamento. Novamente sem ninguém, após a morte de Emiliano e sem nada, Tereza seguiu em frente.

Após a morte de Emiliano Guedes, Tereza tornou-se dançarina no cabaré Paris Alegre, onde, no meio de uma briga na qual defendeu uma mulher que apanhou do marido, ela conheceu Januário Gereba, um marinho que a ajuda a sair de uma briga no bordel. Tereza e Janu se apaixonaram, mas não puderam ficar juntos, pois ele era casado e impossibilitado de se separar por ocasião da doença de sua esposa. Com o intuito de esquecer Januário Gereba e de fugir de uma proposta de casamento com um industrial, Tereza decidiu viajar com um jovem médico para uma cidadezinha do interior, mas encontrou mais uma guerra para lutar.

A bexiga chegou com raiva, tinha gana antiga contra a população e o lugar, viera a propósito, determinada a matar, fazendo-o com maestria, frieza e malvadez, morte feia e ruim, bexiga mais virulenta. Antes e depois da peste, seis meses antes ou três anos depois, diz ainda hoje o povo situando a divisão do tempo em calendário próprio, tomando como marco das eras de antes e depois o acontecimento terrível, o pavor solto e incontrolável, quem não se apavorou? Não se apavorou Tereza Batista, não demonstrando medo – se o sentiu, no peito o prendeu: de outra maneira seria impossível levantar o ânimo das mulheres da vida e arrastá-las consigo para aquela labuta de pus e horror. (AMADO, 1972, p. 160-161)

Quando o médico fugiu, com medo de contrair a doença, assim como fizeram as autoridades (sobraram apenas os mais pobres), foi Tereza quem ficou para amenizar o problema. O autor a descreveu como uma verdadeira guerreira, porém mesmo diante de tanto altruísmo Tereza foi condenada pelas más línguas da cidade devido ao seu passado e sua condição. A dificuldade de se aceitar uma mulher que transgride as regras impostas pela sociedade é evidenciada nesta passagem:

Do átrio da igreja as beatas viram Tereza Batista andando para a Estação, sozinha (depois de ter enfrentado a Bexiga Negra na cidade). Uma delas disse – e todas concordaram:

– Vaso ruim não quebra mesmo. Morreu tanta gente direita e nessa vagabunda que até no lazareto se meteu de intrometida, nada lhe pegou; bem podia a bexiga ter ao menos lhe comido a cara. (AMADO, 1972, p. 192)

Antes de encontrar a paz, Tereza ainda passou por mais uma batalha. A exuberante beleza da protagonista levou-a a trabalhar como prostituta de luxo de coronéis poderosos. Havia dois tipos de prostíbulos no local onde Tereza encontrava-se naquele momento: os mais simples, que aceitavam qualquer cliente e os de luxo nos quais as mulheres mais bonitas, famosas e experientes, e Tereza incluía-se neste grupo, aceitavam apenas os clientes mais ricos, em sua maioria coronéis e fixos.

A prostituição é um sistema antigo é um sistema antigo e quase universal, mas organizado de maneira diferente e diversamente considerado, com *status*

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

diferentes e diferentes hierarquias internas. A reprovação da sociedade é bastante diversa. Depende do valor dado à virgindade e da importância atribuída à sexualidade. As civilizações antigas ou orientais não têm a mesma atitude que a civilização cristã, para a qual a carne é a sede da infelicidade e a fornicação é o maior pecado. (PERROT, 2008, p. 77)

O governo decidiu deslocar os prostíbulos mais pobres para uma região de condição deplorável e, por mais que Tereza não estivesse envolvida diretamente, tomou partido da situação, pois ela se revoltou com a repressão violenta pela polícia às mulheres que se recusaram a sair. Decidiu-se pela greve; a ideia veio de Tereza. As prostitutas não trabalharam o que seria um problema, pois estava para chegar um navio com muitos marinheiros americanos cheios de dólares a procura de mulheres, portanto, sem as grevistas, o movimento reduziria muito, prejudicando a economia da região.

Ao saber da greve a polícia tentou forçá-las violentamente a voltarem ao trabalho. Com a ajuda dos orixás, Tereza incentivou todas a manterem-se firmes na decisão. A greve das mulheres ficou conhecida como a greve do “balaio fechado”, referência a abstinência sexual das prostitutas nos dias santos, prática comum na Bahia. A greve deu certo, mas Tereza foi preza e apanhou muito na cadeia.

A prisão de Tereza não foi suficiente para acabar com a beleza dela e com a paixão de um pretendente, que a pediu em casamento. Por acreditar ter perdido seu grande amor em um naufrágio, Tereza, sem esperanças, aceitou o casamento, mas momentos antes de se casar, seu grande amor, Januário, o marinheiro, apareceu reivindicando seu lugar no coração de Tereza.

Assim analisando a trajetória da personagem Tereza Batista, da obra *Tereza Batista Cansada de Guerra*, de Jorge Amado foi possível inferir que a referida personagem, no tocante à condição social feminina, caracterizou-se como transgressora, pois ela não aceitou sua condição de submissa e, mesmo diante das dificuldades, lutou para conquistar sua liberdade.

4. Jorge Amado, criador de personagens transgressoras e livres

Jorge Amado, em suas obras, representou o cotidiano de modo verossímil, com tabus, repressões e códigos que fazem parte do sistema de dominação simbólica do patriarcalismo, revelando que apesar de inúmeras conquistas e mudanças, os papéis e funções destinados a homens e

mulheres na sociedade são demarcados pela discriminação gerada de uma suposta diferença entre os sexos.

Pensando especificamente na personagem Tereza Batista, a condição da mulher fez com que essa personagem fosse vítima de um sistema de poder que inferioriza o ser feminino e o coloca numa posição subalterna na escala social. Tereza encontrava-se numa situação de desigualdade em relação ao poder patriarcal, mas ela desafiava os costumes e atitudes da época o que a levou a sofrer punições por ser uma ameaça para a sociedade patriarcal. Porém, de acordo com Belline (2008)

Conclui-se assim que é em torno das personagens femininas que gravitam as narrativas de Jorge Amado, e não na esfera masculina. Focalizando esses seres normalmente à margem da vida social, o autor lhes confere força para subverter a ordem estabelecida e inaugurar um novo tempo de celebração da vida e da liberdade. (BELLINE, 2008, p. 35)

Um dos aspectos mais relevantes da obra de Jorge Amado foi a sua sensibilidade para compreender e registrar os contextos e dramas vividos pelos seus personagens, inclusive pelas suas personagens femininas. Jorge Amado tematizou a figura feminina apresentando perfis de mulheres que vivem em um contexto social machista e precisam ser corajosas para desmistificar costumes, crenças e a moral social para conseguirem seus objetivos. Segundo Baden (2000)

Sejam fortes, frágeis, sertanejas, professoras, prostitutas, mulheres de marinho, pessoas da classe alta, quase todas são vítimas, porque carecem de liberdade numa sociedade dominada por varões. Esse tema, que é central em *Gabriela, cravo e canela*, é evidente nas obras posteriores e nas anteriores também. (BADEN, 2000, p. 129)

Em seu texto, Baden (2000) pontua a diversidade de personagens na produção literária de Jorge Amado e um ponto de convergência: o apreço pela liberdade. O escritor baiano destacou a atmosfera de opressão na qual se encontram suas personagens em uma carta de 1972, citada por ela, na qual são mencionadas mulheres que figuram em romances como *Mar Morto*. A busca por um caminho de fuga da opressão marca uma interseção entre personagens de vários panos de fundo, como sublinham as reflexões da autora.

Tereza Batista foi violentada de todas as formas possíveis, tanto fisicamente pelo capitão Justiniano Duarte da Rosa, quanto psicologicamente, por seus tios, por Daniel e sendo impossibilitada pelos ditames socioculturais de ter filhos. Mas a narrativa não apresenta uma Tereza submissa aos desígnios do destino. Tereza era resistente, e essa resistên-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

cia se confirma logo na primeira página da obra: “Tereza carregou fardo penoso, poucos machos aguentariam com o peso; ela aguentou e foi em frente, ninguém a viu se queixando, pedindo piedade..”. (AMADO, 1972, p.03). Paralela à força física, havia a recusa em expressar sua dor: “Difícil de lágrimas, em vez de chorar, fica de olhos secos, ardidos”. (AMADO, 1972, p. 34)

Dessa forma, a protagonista lutou para se ver livre do capitão Justo, lutou por justiça social (Tereza Batista tomou partido da situação das prostitutas, revoltando-se contra a repressão violenta pela polícia às mulheres que estavam sendo despejadas) e moral (não tolerava homem que batesse em mulher), lutou contra a epidemia de uma doença, conseguindo, enfim, tomar as rédeas de sua vida.

Tereza Batista não dispunha de liberdade para viver sua vida dignamente, visto que as ideologias e convenções repassadas pela sociedade faziam com que ela fosse submissa aos homens e às normas, mas apesar disso, ela conquistou a liberdade.

A protagonista, no decorrer do enredo, passou por difíceis situações, como a violência física e o abuso sexual sofridos em companhia do coronel Justiniano Duarte da Rosa bem como o preconceito sofrido quando foi amásia do Dr. Emiliano Guedes. No entanto, porém ela não desanimou. Todos esses fatores contribuíram para que a protagonista e heroína do romance tivesse uma postura pouco utilizada pelas mulheres de sua época.

Jorge Amado forneceu todos os disparates possíveis nas relações humanas em *Tereza Batista Cansada de Guerra*, mas criou uma personagem feminina que teve força para modificar seu destino. A vida de Tereza foi marcada por muita violência. No entanto, o percurso por ela trilhado teve o ímpeto da sobrevivência, e neste a contra hegemonia de “uma mulher boa de briga”. Tereza, ainda conseguiu viver o mito do amor romântico, apesar de não ter as características ditadas pela sociedade para ser esposa e mãe, conseguiu desmitificar esse estereótipo e teve o final feliz romântico com seu amado Januário Gereba.

Dessa forma a referida mulher amadiana rejeitou o poder patriarcal. Foi uma mulher que conseguiu desvencilhar-se da dominação. Ela buscou a sua liberdade e a superação do machismo. Tereza Batista foi violadora dos códigos que lhe foram impostos pela sociedade. Ela traçou seu próprio destino deixando, assim, de ser manipulada pelos homens.

A partir da leitura da obra mencionada, verificamos a necessidade de um olhar diferenciado da representação feminina de Jorge Amado, visto que parte da crítica considera o olhar seu sobre a mulher como feito exclusivamente a partir do prisma da beleza e sensualidade. Esta não é uma visão exclusiva do discurso amadiano sobre o feminino. Em verdade, o perfil feminino na obra trabalhada revelou uma mulher que dispôs de artifícios para arrear caminhos e chegar onde almejava.

5. Conclusão

O romancista baiano colocou em voga o que a sociedade patriarcal esperava da mulher e os desejos reais dessa mulher que se fez e se apresentou como sujeito ativo. Pensando especificamente na personagem Tereza Batista, a protagonista da obra *Tereza Batista Cansada de Guerra*, a condição da mulher faz com que essa personagem seja vítima de um sistema de poder que inferioriza o ser feminino e o coloca numa posição subalterna na escala social. Tereza Batista encontra-se numa situação de desigualdade em relação ao poder patriarcal, mas isso não impede que ela lute por emancipação.

A amadiana Tereza Batista apresenta um comportamento distanciado daquele considerado especificamente feminino. Ela se torna transgressora de todos os estigmas da mulher na sociedade patriarcal (submissão, recato, fidelidade, fragilidade etc.). Suas atitudes esbarram nas convenções sociais intensamente produzidas pelo assujeitamento dos corpos. Ninguém lhe impõe regras; ela luta para viver da maneira que quer. Ela se torna dona de sua vida e de seu corpo transgredindo, assim, aos códigos morais e a dominação simbólica que não permitem à mulher ser sujeito desejante e escolher aquilo que lhe dá prazer.

Tereza transformou-se em heroína: além de lutar contra as adversidades impostas, ela também enfrentou uma epidemia de varíola quando médico e enfermeira fugiram da cidade e, com a ajuda de prostitutas, cuidou dos doentes. Ela é a personificação da mulher reprimida que procura brechas, saídas e luta, a sua maneira, com esta sociedade.

Jorge Amado apresentou Tereza, de *Tereza Batista Cansada de Guerra* como uma mulher à frente de sua época, pois sua personagem superou os códigos patriarcais estabelecidos e as injustiças. Apesar de ter sido levada a diversas situações servis, a protagonista conseguiu ser agente de seu próprio destino.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. *Tereza Batista cansada de guerra*. Bahia: Martins, 1972.

BADEN, Nancy T. Liberdade, mulheres e Jorge Amado: uma releitura de Mar morto. In: ROLLEMBERG, Vera. (Org.). *Um grapiúna no país do carnaval*. Salvador: FCJA/Edufba, 2000, p. 127-133.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. *Representações do feminino*. A literatura de Jorge Amado – caderno de leituras. 1. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2008, p. 26-35.

FÁLCON, Gustavo. *Coronéis do cacau*. Salvador: Solisluna Design, 2010.

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

**ASPECTOS DE LAUTRÉAMONT, DO NIILISMO DE NIETZCHE
E HEIDEGGER NO POETA BRASILEIRO CRUZ E SOUSA:
UM DIÁLOGO NECESSÁRIO**

Juan Marcello Capobianco (UFF)

juandireito@yahoo.com

RESUMO

Neste artigo, procuraremos abordar algumas reflexões filosóficas do niilismo de Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger, seguindo pela literatura iconoclasta de *Os Cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont – cuja escrita é considerada um ícone para o Surrealismo e muito além de seu tempo –, para construir uma conexão com aspectos da riqueza e densidade da obra do poeta simbolista catarinense João da Cruz e Sousa (1861-1898), assim desvendando mais profundos meandros no autor de *Missal e Broquéis*, bem como demonstrando que, apesar de dificilmente ter tido acesso a Nietzsche e Lautréamont (Heidegger é posterior), o brasileiro soube traduzir as inquietações de seu tempo através da escrita revolucionária do Simbolismo, no país. O objetivo consiste em ramificar e aprofundar mais vastas conexões entre o autor de *Últimos Sonetos* e a turbulência artístico-filosófica que permeava seu tempo, despertando para a necessidade de maiores estudos e perscrutações em sua obra, que, como será demonstrado, é rica de significâncias ainda pouco exploradas.

Palavras-chave: Lautréamont. Niilismo. Nietzsche. Heidegger. Cruz e Sousa.

1. Introdução

Até o presente, o poeta simbolista catarinense João da Cruz e Sousa (1861-1898) tem recebido poucas abordagens aprofundadas²⁸, tanto no meio literário quanto acadêmico, relacionando sua obra à modernidade de pensamento da época em que viveu, e demonstrando o denso conteúdo que o situava como um artista precursor e visionário, no Brasil, e para além de seu tempo. Nesta monografia, procuraremos abordar, em linha de continuidade à dissertação de mestrado (CAPOBIANCO, 2014) por nós defendida em junho de 2014, intertextualizações que demonstram o quanto o brasileiro estava profundamente atento à evolução do pensamento em seu tempo, mormente pelos seus pontos de contato com a escrita do poeta revolucionário Conde de Lautréamont, aclamado pelo

²⁸ É ainda atual o pensamento do crítico Massaud Moisés, que declarou, há 50 anos: “se o seu valor ainda não foi suficientemente reconhecido, o fato se deve a equívocos culturais arraigados entre nós (...). De qualquer modo, ainda não se aferiu como convinha a grandeza da sua poesia. Espera-se que, cedo ou tarde, venha a soar a hora de lhe fazer a justiça que merece. (MOISÉS, 2001, p. 275). A passagem se repete, com algumas variações, em Moisés (1973, p. 119-120).

movimento surrealista e até nossos dias, bem como o manancial artístico-ideológico que se pode extrair da obra simbolista de Cruz e Sousa, em consonância com passagens nihilistas de Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger.

Presume-se que o autor de *Faróis* tenha conhecido a obra de Lautréamont²⁹ dentre os demais autores oferecidos à sua leitura quando esteve no Rio de Janeiro, de 1888 a 1889, como demonstram os biografos e estudiosos, e será abordado adiante; porém, é muito provável que o brasileiro não tenha tido acesso aos escritos de seu contemporâneo Nietzsche – pois dominava o idioma inglês e francês, mas não o alemão –, e quanto a Heidegger, a cronologia afasta qualquer leitura, eis que o filósofo alemão não foi contemporâneo ao poeta.

Entretanto, as conexões que surgem a partir do cotejo entre fragmentos, aspectos da escrita de Cruz e Sousa e os autores já citados apontam muito mais para uma profunda sincronia entre o autor de *Evocações* e o pensamento agônico e revolucionário do final do século XIX, período em que eclodiu mais profusamente sua escrita simbolista, do que efetivamente uma leitura direta de obras filosóficas difundidas largamente já no despontar do século XX. As aparentes “coincidências” entre o poeta e pensadores são, em essência, um eixo demarcador da sensibilidade que o brasileiro vertia para sua obra, assimilando os conflitos e inquietudes filosóficas de seu tempo, cujas conexões com a Psicanálise de Sigmund Freud já foi por nós abordada oportunamente. (CAPOBIANCO, 2013 e 2014)

O objetivo deste estudo consiste em ampliar as ramificações na obra de Cruz e Sousa, que apontam para uma riqueza e complexidade frequentemente esquecidas, o que se deve a fatores sócio-étnico-culturais já muito discutidos na crítica (Cf. COUTINHO, 1979), e propiciar novas e mais vastas leituras, estudos e descobertas no interior de sua obra.

2. *Sobre o pensamento de Nietzsche*

Herdeiro da evolução do pensamento racional oitocentista – cujo positivismo de Augusto Comte logrou ser precursor –, Friedrich Nietzsche, em sua célebre tese da “morte de Deus” (NIETZSCHE, 2012),

²⁹ Andrade Muricy menciona os autores que Cruz e Sousa leu, sem esgotar a enumeração. É provável que o poeta tenha lido Lautréamont. (Cf. MURICY, 2000, p. 51)

operou significativa revolução no pensamento ocidental, particularmente após à morte do filósofo alemão, que dizia viver de um *investimento no futuro*³⁰, conforme sua fama crescente e incremento de estudos nas décadas posteriores bem o demonstraram. Os conceitos iconoclastas do autor de *Humano, demasiado Humano* apontam para um niilismo que representava a destruição radical do alicerce maior das vigas ideológicas que sustentavam o pensamento de seu tempo, o próprio *Deus*, sob o qual se espriava toda a vasta construção de certezas metafísicas que balizavam a sociedade.

Assevera Rossano Pecoraro (2005, p. 43) que, recrudescidos no tempo de Nietzsche, o sentido uno da história, a construção de verdades absolutas e a ideia de um sujeito centrado em si mesmo, capaz de acessá-los por meio da razão, as determinações de cunho religioso, dentre outros marcos socioconceituais, tornaram-se suportes metafísicos que, para o sábio alemão, consistiam num entrave ao que chamou de “pensamento livre”, que dependia da *perda de verdade* para seu acesso. Gianni Vattimo confirma que, em Nietzsche, “todo o processo do niilismo pode ser resumido na morte de Deus, ou também, na ‘desvalorização de valores supremos’”. (VATTIMO, 2007, p. 4)

Dentre tantos fios condutores que conduziram o filósofo alemão a expor a queda da metafísica como libertação dogmática, a crença na supremacia ilusória da linguagem ganhou notado espaço. Dizia, citando Kant (“o intelecto não cria suas leis a partir da natureza, mas as prescreve a ela”), que a ascensão da linguagem como representação das coisas levou o homem durante séculos à percepção ilusória de que a linguagem seria a própria verdade em si mesma, em vez de espelho – e por isso mesmo falho – destas certezas. Assim, afirma que

a importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado de outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor. Na medida em que, por muito tempo, acreditou nos conceitos e nomes das coisas em *aeternae veritates* (verdades eternas) o homem adquiriu este orgulho com que se ergueu acima do animal: pensou ter realmente na linguagem o conhecimento do mundo. O criador da linguagem não foi modesto a ponto de crer que dava as coisas apenas denominações, ele imaginou isto sim, exprimir com palavras o supremo saber sobre às coisas (...). Também a lógica se baseia em pressupostos que não têm correspondência no mundo real; por exemplo, na pressuposição da igualdade das coisas, da

³⁰ Lembra Kossowitch (1979, p. 19): “O leitor de Nietzsche se instala no futuro”.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

identidade de uma mesma coisa em diferentes pontos do tempo (...) (NIETZCHE, 2012, p. 20)

Com efeito, a noção dos valores fundantes e arquétipos da construção socioideológica mantenedora dos princípios estabelecidos pelo homem, na análise de Nietzsche, mostrou-se profundamente abalada e variável na dicotomia tempo-espaço, alterando-se ao extremo nas culturas das diversas agremiações humanas dispersas na história. Aquilo que poderia ser tido como justo, moral ou bom em dada civilização, poderia não sê-lo noutra lugar, e ainda décadas ou séculos poderiam subverter de forma quase irreconhecível aqueles antigos conceitos. Naquilo que chamou de “hierarquia dos bens”, ou a preferência humana por um bem dado como *maior* a outro *menor*, como a justiça à vingança, por exemplo, dependiam não de preceitos morais, mas da “determinação vigente” (*Idem, ibidem*, p. 47) Ao entender a própria ciência como a “*imitação da natureza em conceitos*” (*Idem, ibidem*, p. 44), o pensador ainda entendia que a religião, a arte e a moral não tocavam a “*essência do mundo em si*” (*Idem, ibidem*, p. 20), pertencendo ainda à esfera da representação.

3. *Sobre o pensamento de Heidegger*

Entretanto, quando Pecoraro adverte para o risco de tais rumos recaírem numa “*nova metafísica* (por exemplo, de cunho humanista, naturalista ou vitalista), ao substituir um absoluto por outro (...)” (PECORARO, 2005, p. 43), nos remete à construção dual do pensamento niilista de Nietzsche, dividindo-a em “*niilismo reativo*”, cuja recordação, estagnação, extremo relativismo pessimista se contrapõe ao “*niilismo ativo*” (ou consumado), que reconhece o abandono da noção de verdade e a perda dos valores supremos, porém extraíndo, desse processo, embasamentos substanciais para novos mecanismos criativos e libertadores. (*Idem, ibidem*, p. 55 e 56)

Nesse contexto, Vattimo retoma o pensamento de Martin Heidegger, cuja trajetória passa pela expansão dos conceitos ligados ao *niilismo consumado*, destacando que o filósofo novecentista valeu-se da expressão alemã *Verwindung* para designar o percurso do niilismo, cujo confronto metafísico apontava para um *remeter-se* a alguém, a alguma coisa, curar-se de uma enfermidade, transmitir algum pensamento (VATTIMO, 2007, p. 27), o que coincide com a ascensão da *técnica* como um dos marcos substanciais da metafísica, em parte geradora da crise do humanismo do século XX (*Idem, ibidem*, p. 23). Heidegger, porém, não

via a técnica como ameaça ou perda, mas dentro do conceito niilista que desestrutura os alicerces fundacionais para construir um pensamento libertador afastado das noções de metafísica determinista criticada por Nietzsche. O pensador italiano, para abordar o atravessamento, ou *Verwindung*, de Heidegger, desenvolveu o conceito de “pensamento fraco” opondo-se ao pensamento forte da metafísica fundacional e estabelecidora de paradigmas, conforme elucida Pecoraro, ao apontar no sábio noventaenista o enfraquecimento do ser metafísico e a construção de uma nova e liberta ontologia, desprovida da negação do passado e capaz de experimentar seu ultrapassamento. (PECORARO, 2005, p. 46)

4. *Lautréamont e Os Cantos de Maldoror*

É possível encontrar em Charles Baudelaire (2013), apontado como precursor da poética moderna – e cuja obra *As Flores do Mal* (1857) representou os primórdios de uma contestação simbólica dos valores sociais de seu tempo – reação que seria levada a graus extremos e bastante diversos pelo Conde de Lautréamont (1846-1870), em *Os Cantos de Maldoror* (1869), ademais, praticamente sua *obra completa*.

A escrita furiosa e caleidoscópica de Isadore Lucien Ducasse – seu nome real – promoveu em seu interior uma metamorfose anárquica dos valores sociais da metafísica fundante, construindo uma forma de escrita ainda então não vista. Ao adentrar hiperbolicamente num texto lógico, mas desenfreado e sarcástico, carregado de antíteses e metalinguagem, o poeta logrou invadir um terreno que somente décadas após sua morte seria compreendido e revisitado. Tal modernidade cronotopicamente³¹ deslocada e visionária, dirigida a um leitor ainda não capaz de compreendê-la, conforme a teoria do *horizonte de expectativas*, desenvolvida na estética da recepção³², deu a Lautréamont posição de tamanho relevo dentre as vanguardas do século XX, que André Breton, em sua revisão da história da literatura pelo viés surrealista, denomina-o, no primeiro *Manifesto do Surrealismo*, o precursor principal do movimento, e, no segundo *Manifesto*, o único escritor cuja integridade e originalidade não o teria levado a fazer concessões. (BRETON, 1985)

³¹ O conceito de cronotopo corresponde à constante mudança de leitura em novas dimensões de espaço-tempo, e é desenvolvido largamente por Bakhtin (1998).

³² O “horizonte de expectativas” corresponde ao que se espera da compreensão de um dado leitor situado em tempo e espaço específicos, desenvolvido por Jauss (1994).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

No “canto quinto” de *Cantos*, Lautréamont agride antitética e ironicamente na literatura os valores sociais de base – conforme Nietzsche o faria mais tarde na filosofia, ainda que de outro modo – ao escrever, afrontando a proibição do desejo por crianças: “Eu sempre experimentei uma atração infame pela juventude pálida dos colégios, e pelas crianças estioladas das fábricas!” (LAUTREÁMONT, 1997, p. 232-3). Nessa esteira, mina a hipocrisia da religião nestes termos:

O padre das religiões, no meio da assistência comovida, profere algumas palavras para melhor enterrar o morto, e mais, na imaginação dos presentes. ‘Diz espantar-se muito por se derramar tantas lágrimas por um ato de uma tamanha insignificância textual. Mas receia não poder qualificar suficientemente o que, para ele, é uma incontestável felicidade. Se acreditasse que a morte fosse tão pouco simpática em sua ingenuidade, teria renunciado a seu mandato, para não aumentar a legítima dor dos numerosos parentes e amigos do defunto (...). (Idem, *ibidem*, p. 237)

Quando vulgariza a figura sacralizada da *mãe*, Lautréamont adentra na escrita fantástica e antecipadora das vanguardas, dizendo que, “como alimentação adstringente e tônica, arrancarás primeiro os braços da tua mãe (se é que ela ainda existe), tu os picarás em pedacinhos e os comerás logo em seguida, em um só dia, sem que qualquer traço do teu rosto traia tua emoção” (Idem, *ibidem*, p. 218). Distancia-se de Deus: “nunca a branca catacumba da minha inteligência abrirá seus santuários aos olhos do Criador” (Idem, *ibidem*, p. 225); e, mais adiante, no *canto sexto*, vai assumir maiores tintas de surrealismo e metamorfose, ao escrever que “O caranguejo, cavalgando um corcel fogoso, corria a rédea solta na direção do recife, testemunha do lançamento do bastão por um braço tatuado(...)”. (Idem, *ibidem*, p. 276)

O poeta lança ainda ao escárnio a homossexualidade, que era forte tabu na época, entrando em contradição abrupta consigo mesmo voluntariamente e com acérrima ironia, ao declarar:

Ó pederastas incompreensíveis, não serei eu quem irá lançar injúrias contra vossa grande degradação; não serei eu quem irá atirar o desprezo contra vosso ânus infundibuliforme [em forma de funil]. Basta que as doenças vergonhosas, e quase incuráveis, que vos assediam, tragam consigo seu infalível castigo. (...) Sede abençoados por minha mão esquerda, sede santificados por minha mão direita, anjos protegidos por meu amor universal. Beijo vosso rosto (...). Porque não dissestes logo quem éreis, cristalizações de uma beleza moral superior? (...) Peito ornado de grinaldas de rosa e vetiver (...). (Idem, *ibidem*, p. 230-1)

A escrita ciclópica surge, de formas diversas, nas hipérboles, como quando diz: “arranquei um músculo inteiro do braço esquerdo, pois

não sabia mais o que fazia, tão comovido fiquei (...)” (*Idem, ibidem*, p. 224), ou quando afirma o exagero, na pessoa do narrador: “faz mais de trinta anos que não durmo”.

A escrita referencial e adulterada de outros autores é outra marca constante no poeta de *Cantos*, e aparece em diversas ocasiões, como quando recria Deus no lugar que Dante Alighieri conferira ao Diabo, na *Divina Comédia*, conforme o demonstra Claudio Willer (1997, p. 31).

5. Cruz e Sousa e as interconexões

É assaz curioso que o autor de *Missal* e *Broquéis*, únicas obras inteiramente simbolistas publicadas em vida por Cruz e Sousa³³, em 1893, e inauguradoras do movimento no Brasil, representem menos da metade de sua *Obra Completa*, acrescida e publicada *post mortem* por seus amigos, e hoje conhecida em (praticamente) sua totalidade. Foi um autor que, na esteira de Nietzsche e Lautréamont, escreveu para um público que só viria a compreendê-lo nas décadas posteriores, eis que em vida logrou publicar tão pouco de seu montante. Razões econômicas, de preconceito e temperamento, conforme elucidamos com pormenores oportunamente (CAPOBIANCO, 2014)³⁴, estão entre as justificativas preponderantes dessa exclusão ostensiva dos meios literários de maior prestígio.

Nascido em Nossa Senhora do Desterro, atual Santa Catarina, o poeta passou em definitivo a última década de sua vida (1888-1898) (CAPOBIANCO, 2014; ALVES, 2008) tentando se estabelecer no Rio de Janeiro, o que veio a obter precariamente, e auferindo copioso ensinamento, fruto das leituras massivas que realizava, tanto de obras francesas, quanto de simbolistas portugueses³⁵ e de outros lugares.

Parte da obra do poeta catarinense pode ser abordada pelo viés dos relatos que indicam as leituras nas quais submergiu e poliu seu estro

³³ A referência trata das obras mestras do movimento, e não dos sonetos que o poeta publicou anteriormente em jornais, de forma esparsa, ou das demais obras.

³⁴ O que é bem exemplificado com a total ausência da menção de Cruz e Sousa à mera possibilidade de integrar a recém-criada Academia Brasileira de Letras (1897), precisamente no auge da carreira do poeta.

³⁵ Nestor Vitor diz: “quando Cruz e Sousa estivera aqui de 1888 a 18889, já tinha podido ler Schopenhauer, Edgar Poe, Naudelaire, Richepin, Huysmans, Peladan, o nosso Theófilo Dias e outros (...)”, (VÍTOR, 1979, p. 121).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

poético, tal qual o poema em prosa em que se refere nominalmente a Baudelaire, deixando indubitável que conhecia bem os escritos do autor de *Flores do Mal*.

Entretanto, uma parte significativa da obra de Cruz e Sousa traz um traço distintivo de relevo peculiar e extremamente significativo. Como o Simbolismo foi um “estilo” – na definição de Anna Balakian (2000, p. 81) – que introduziu a busca sistemática de impressões, imagens, sensações e tanto mais através da intuição, conjugando o leque semântico do jogo de palavras, Cruz e Sousa desenvolveu uma sensibilidade que se pode nominar “não-referencial”. Não leu, por exemplo, Nietzsche ou Heidegger, e não há menção expressa (entre os biógrafos, críticos ou mesmo amigos) de que tenha lido Lautréamont, mas é possível detectar diversas interconexões na obra do poeta brasileiro e destes autores.

Assim, imagens surrealistas do autor de *Cantos de Maldoror* parecem emergir quando o catarinense escreve:

E os olhos me seguiam sem descanso,
Suma perseguição de atras voragens,
Nos narcotismos dos venenos mansos,
Como dois mudos e sinistros pajens.

(SOUSA, 2000, p. 128)

De ironias o momo picaresco
Abre-lhe a boca e uns dentes de ferrugem,
Verdes gengivas de ácida salsugem
Mostra e parece um Sátiro dantesco.

(SOUSA, 2000, p. 93)

Fantasmas de galés de anos profundos
Na prisão celular atormentados,
Sentindo nos violões os velhos mundos
Da lembrança fiel de áureos passados;

(SOUSA, 2000, p. 125)

No poema *Olhos do Sonho*, a estrofe em destaque traz, em seu primeiro verso, a aliteração da sonoridade sibilante (“E os olhos me seguiam sem descanso”), sugerindo uma sensação de vento e espaço aberto, que irão reforçar a imagem surrealista dos dois *mudos e sinistros pajens*, cujos ecos recordam a figura do fiel escudeiro das armas de nobres, reis e guerreiros, emblematizado em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Quando Maria Augusta da Costa Vieira analisa o papel do *pajem soldado*, na obra de Cervantes, observa que esta “personagem enigmática e pouco estudada, (...) introduz na narrativa uma modalidade particular

de discurso sobre o real” (VIEIRA, 2006, p. 13), explorando a secundarização e opacidade da figura, admirada por Dom Quixote na trama. Entretanto, Cruz e Sousa parece antecipar o expressionismo surrealista de Lautréamont ao comparar, aterrorizado, dois olhos *em perseguição de atras voragens e entre venenos e narcotismos*, aos pajens, transfigurando-os *em dois seres mudos e sinistros*.

Em *Broquéis* (1893), o poeta catarinense demonstra semelhança com a escrita monstruosa de Lautréamont, ao apor o título de *Majestade Caída* ao soneto cujo quarteto destacamos, iniciando o primeiro verso pelo vocábulo “ironia”, e comparando o personagem circense do *momo picaresco*, com *verdes gengivas e dentes de ferrugem a sátiros dantescos*, misturando a impressão tortuosa do *Inferno*, da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, com a figura mitológica do sátiro, que remete à “imagem de Pã, o sátiro com pés de bode da mitologia pagã”. (CHINEN, 1998, p. 52)

Na estrofe em destaque, em *Violões que Choram*, a imagem que o poeta catarinense constrói das galés em forma de fantasma de *anos profundos* evoca, de início, as penas para os criminosos cruéis, já mencionadas na Espanha seiscentista que Cervantes trouxe em *Dom Quixote* (VIEIRA, 2006), mas contrastando com os *áureos passados*, do último verso brasileiro. Dissemos, destacando a dimensão simbólica da passagem, o que na atual análise remete a um paralelo com as imagens desconcertantes e caóticas de Lautréamont, que

os “fantasmas de galés”, ou a “prisão celular” teriam sentido muito diverso se não houvesse, no quarto verso, “áureos passados”, numa quebra antitética flagrante. Aqui, duas leituras são imediatamente possíveis, mas incapazes de esgotar o manancial simbólico da estrofe. Pode ocorrer identidade entre aqueles que tangem os violões chorosos e suas histórias de vida, retidas em suas células, como fantasmas que congregam “anos profundos” no psiquismo anímico destes homens. O passado não somente são “fantasmas de galés”, mas recordam conquistas, os “áureos passados” dos “velhos mundos”. Poderiam ser condensações de um sentimento atávico bélico, descobridor, da recordação de batalhas vencidas, “áureas”. Ou não.

Entretanto, a leitura que reporta ao passado nas galés dos grandes navios é igualmente possível, como se os “áureos passados” fossem a evocação – através do violão – da África natal, no período anterior ao cruel tráfico escravagista.

Se os termos desta estrofe são, porém, tomados em seu sentido simbólico mais amplo, os fantasmas serão conflitos, a prisão celular serão traumas, o “áureo passado” será o tempo em que se tinha saúde e paz. Ainda assim, porém, é um dos infinitos caminhos. (CAPOBIANCO, 2014, p. 145)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

A sensibilidade do catarinense o levou a interagir com as publicações em voga, através de uma ambiência cultural e artística que, além de encarnar uma época de transformações socioculturais intensas, representou um esgotamento de modelos e paradigmas estabelecidos.

Assim, ainda que Cruz e Sousa provavelmente não tenha tomado conhecimento da iconoclastia niilista de Nietzsche, recrudescerá ironicamente a figura do padre e a imagem sacerdotal intocável da Igreja – paradigmas que o filósofo alemão tomou como basilares à metafísica dos modelos sociais. No poema em prosa *O Padre*, repugnando a figura do *padre escravocrata*, o poeta o chamando de *abutre de batina* e ironiza, na sarcástica passagem: “Um padre, amancebado com a treva, de espingarda a tiracolo como um pirata negreiro, de navalha em punho, como um garoto, para assassinar a consciência”. Em seguida, a desintegração total: “Faz-se preciso que desapareçam os Torquemadas, os Arbues, maceradores da carne, como tu, padre”. (SOUSA, 2000, p. 449 e 451)

Não há dissenso entre os biógrafos sobre Cruz e Sousa ter nascido em família católica. Lembra Paola Pradini que o catarinense “foi batizado em 4 de março de 1862 na Matriz de Nossa Senhora do Desterro” (PRANDINI, 2011, p. 17), todavia, apesar de não haver referências suas a outra religião ou crença, o dogma da *ressurreição dos mortos* e da *vida eterna*, cernes do catolicismo, são abalados em seu fulcro, em um soneto cujo título não deixa margem a dúvidas:

Espiritualismo

Ontem, à tarde, alguns trabalhadores,
Habitantes de além, de sobre a serra,
Cavavam, revolviam toda a terra,
Do sol entre os metálicos fulgores.

Cada um deles ali tinha os ardores
De febre de lutar, a luz que encerra
Toda a nobreza do trabalho e — que erra
Só na cabeça dos conspiradores,

Desses obscuros revolucionários
Do bem fecundo e cultural das leivas
Que são da Vida os maternais sacrários.

E pareceu-me que do chão estuante
Vi porejar um bálsamo de seivas
Geradoras de um mundo mais pensante. (SOUSA, 2000, p. 277)

A aparente *serenidade* com que o poeta aborda um assunto tão elevado de polêmica, mormente naquele tempo, *como se fosse algo incon-*

troverso, torna-se significativa porque, mesmo uma pesquisa mais detida não revelou qualquer inclinação expressa do catarinense em favor de doutrinas espiritualistas. Tanto assim, que Uelinton Alves, biógrafo atual de polpa, relata que Cruz e Sousa, “noivo à época em que foi compondo os seus dois livros publicados em 1893 [*Missal* e *Broquéis*] (...) parece escrevê-los de dentro das igrejas, sobre os altares, na solenidade e no silêncio dos templos, enclausurado, hirto de fé (...)”. (ALVES, 2008, p. 283 e 284)

Os presságios do aniquilamento, do qual o niilismo nietzschiano dá importantes mostras, surge na impressão desconcertante do poeta brasileiro, quando escreve, em *Últimos Sonetos* (1905), os versos:

Cogitação

Ah! mas então tudo será baldado?!
Tudo desfeito e tudo consumido?!
No Ergástulo d'ergástulos perdido
Tanto desejo e sonho soluçado?!

Tudo se abismará desesperado,
Do desespero do Viver batido,
Na convulsão de um único Gemido
Nas entranhas da Terra concentrado?!

Nas espirais tremendas dos suspiros
A alma congelará nos grandes giros,
Rastejará e rugirá rolando?!

Ou entre estranhas sensações sombrias,
Melancolias e melancolias,
No eixo da alma de Hamlet irá girando?! (SOUSA, 2000, p. 185)

No segundo quarteto, ao remeter a destruição ideológica para as *entranhas da terra concentrando*, o poeta sinaliza a confusão do indivíduo frente ao inevitável extermínio das bases metafísicas sobre as quais o pensamento da época se sustentava, conforme as passagens anteriores de Rossano Pecoraro sobre o autor alemão de *Humano, Demasiado Humano*. Entretanto, o último terceto anuncia, na conjunção alternativa “ou”, a possibilidade de um vislumbre acima do desaparecimento total das estruturas abaladas nos versos anteriores. A menção ao *Hamlet*, personagem emblemático do drama shakesperiano, consagrado no questionamento do *ser, ou não ser*, remete ao *atravessamento* de que fala Vattimo, ao analisar o rumo que Heidegger imprimiu ao niilismo, não como desintegração, mas como um *remeter-se* a novas e contextuais abordagens.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Senão dessa forma, a qual “caminho” o poeta se referiu, ainda em *Últimos Sonetos*? Eis os versos:

Caminho da glória

Este caminho é cor-de-rosa e é de ouro,
Estranhos roseirais nele florescem,
Folhas augustas, nobres reverdecem
De acanto, mirto e sempiterno louro.

Neste caminho encontra-se o tesouro
Pelo qual tantas almas estremeçam;
É por aqui que tantas almas descem
Ao divino e fremente sorvedouro.

É por aqui que passam meditando,
Que cruzam, descem, trêmulos, sonhando,
Neste celeste, límpido caminho,

Os seres virginais que vêm da Terra,
Ensanguentados da tremenda guerra,
Embebedados do sinistro vinho. (*Idem, ibidem*, p. 179 e 180)

A aparência de um caminho “belo e poético”, aberta pela expressão *cor-de-rosa*, é logo desfeita no segundo verso, ao nominar como *estranhos* os roseirais desse percurso. O poeta não elucida a qual *tesouro* se refere, no quinto verso, abrindo as perspectivas rumo a um sem-número de dimensões possíveis, potencializando a semântica do substantivo e indicando uma direção, logo adiante. Se é um tesouro ansiado, pelo qual *tantas almas estremeçam* e buscam sorver algo de *divino*, ao mesmo tempo não é feito de qualquer metal precioso, pois as almas *passam meditando*, num realce dos aspectos não-carnais (alma) e não-materiais (meditação).

A leitura torna-se *maior*, contudo, no terceto final. Ao dizer que “os seres virginais (...) vêm da Terra”, Cruz e Sousa alude simbolicamente às figuras imaculadas do pensamento, ou, de outra maneira, às pessoas que buscam apreender os *tesouros* que as levam a *meditar, sonhar e sorver com tremor* essas riquezas da *alma*, mas que estão saindo da *Terra* (a maiúscula simbolista indica o planeta, portanto, saem da vida carnal) de forma *virginal*.

Quando os dois últimos versos esbatem com violência a antítese dos “seres virginais”, que simultaneamente estão “Ensanguentados da tremenda guerra,/ Embebedados do sinistro vinho”, o autor de *Últimos Sonetos* realiza o trajeto continuado do pensamento aniquilador do *nihilismo reativo* – do qual já nos falou Rossano Pecoraro, e que o poeta ex-

primiu em *Cogitação*, ao suplicar: “Ah! mas então tudo será baldado?! Tudo desfeito e tudo consumido?!” – para uma construção de *atravessamento*, própria ao *niilismo ativo* de Heidegger.

Ora, quando se cogita que os seres são *virginais*, mas estão ébrios de elementos passados, do estranhamento de sinistros vinhos, a ideia latente, central, parece demonstrar que, após a busca ávida dos *tesouros* do pensamento, da meditação, houve um aniquilamento capaz de fazer as *almas* retornarem *virginais*, projetando o *remeter-se* heideggeriano para além da vida, imprimindo fortemente que essa projeção recebe as tintas daquilo que foi apreendido, sofrido, experimentado, tangido pelo sangue das *tremendas guerras*.

6. Conclusão

Somente um olhar acurado sobre a obra de Cruz e Sousa pode descortinar, na malha finíssima dos versos e seus potenciais simbólicos e abertos, os elementos que foram cuidadosamente integrados para remeter a imagens e conceitos latentes na época em que viveu o poeta. A escrita cruzesousiana revela, assim, as nuances que caracterizaram seu pioneirismo, capaz de encontrar eco nos presságios niilistas de Nietzsche e na prosa agônica de Lautréamont, bem como apresentar tonalidades que remetem ao niilismo ativo desenvolvido décadas depois por Heidegger.

Mais do que uma averiguação das possíveis leituras realizadas pelo intelectual catarinense, buscamos uma abordagem que demonstrasse sua interconexão com a turbulência filosófica e poética de seu tempo, nas figuras dos filósofos e do poeta francês aqui analisados, sugerindo que Cruz e Sousa escreveu profundamente situado no cerne das transformações que agitaram seu tempo.

O presente artigo, assim, buscou construir mais um caminho de análise e estudo sobre a obra do simbolista brasileiro que, na esteira de nossa dissertação de mestrado – em que foram desenvolvidas as ramificações interdisciplinares envolvendo o poeta e Richard Wagner, Charles Baudelaire, Claude Debussy, Sigmund Freud, Platão, dentre outros – igualmente visou destacar a necessidade, sempre premente, de maiores

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

trabalhos sobre um dos grandes marcos do Simbolismo no Brasil, eis que a escassez de pesquisa a respeito foi destacada por diversos autores.³⁶

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Uelinton Farias. Cruz e Sousa: Dante Negro do Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Trad.: José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad.: Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BRETON, Andre. *Manifestos do Surrealismo*. Trad.: Jorge Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAPOBIANCO, Juan Marcello. *As múltiplas dimensões de Cruz e Sousa: uma leitura crítico-biográfica interdisciplinar e fragmentada*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura), Niterói.

_____. A gênese do simbolismo de Cruz e Sousa: alguns fundamentos e implicações. *Revista Philologus*, ano 19, n. 57 – Supl.: Anais da VIII JNLFLP. Rio de Janeiro: CIFEFiL, p. 774-787, set./dez.2013.

CHINEN, Allan B. *Além do herói: histórias clássicas de homens em busca da alma*. São Paulo: Summus, 1998.

COSTA, Iná Camargo. Notas marginais. In: RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 10.

COUTINHO, Afrânio. (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

³⁶ Além da queixa de Massaud Moisés, já transcrita, em Um canto à margem, de Ivone Rabello, uma das obras recentes mais bem-acabadas sobre a poética de Cruz e Sousa, Iná Camargo Costa prefacia o volume apontando o pouco interesse atual no poeta como uma *injustiça* nos estudos de literatura. Autores que estudam o poeta catarinense, via de regra, constataam o mesmo. (Cf. COSTA, 2006, nota 296, p. 10)

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad.: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KOSSOVITCH, Leon. *Signos e poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Cantos de Maldoror*. Trad., pref. e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.

MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *História da literatura brasileira: Realismo e Simbolismo*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MURICY, José Cândido de Andrade. Introdução. In: SOUSA, João da Cruz e. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

NIETZCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

_____. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, 360 p.

PECORARO, Rossano. *Nilismo e (pós)modernidade: introdução ao "pensamento fraco" de Gianni Vattimo*. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2005.

PRANDINI, Paola. *Cruz e Sousa: retratos do Brasil negro*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

SOUSA, João da Cruz e. *Obra completa*. Organização, introdução, notas, cronologia e bibliografia por Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: nilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: Edusp, 2006.

VÍTOR, Nestor. Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

WILLER, Claudio. Prefácio. In: LAUTRÉAMONT, Conde de. *Cantos de Maldoror*. Trad., pref. e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.

BALADA DO ASFALTO
“A ALMA É O SEGREDO DO NEGÓCIO”

Érica Aragão Monteiro (UNIGRANRIO)

erica.aragao.ufrj@gmail.com

Anna Paula Lemos (UNIGRANRIO)

annapaulalemos@gmail.com

Nesse trabalho intitulado, analisaremos a canção “Balada do asfalto” (Álbum “Balada do asfalto e outros Blues, 2005) apontando reflexões sobre o homem urbano que flana³⁷ na rua em busca de afeto, mas sente-se perdido e encontra a dor. Será abordado o tema da angústia e da solidão do homem urbano nos espaços públicos onde as mercadorias humanizam-se e os humanos coisificam-se. Como numa produção cinematográfica, em que tempo e espaço se sobrepõem em flashes e sombras, na canção Balada do Asfalto, a voz poética de Zeca narra em primeira pessoa cenas, pensamentos, sensações e desejos de um homem urbano que, andando pela cidade, vê um mundo, mas pouco é visto. Segue a canção para que prossigamos a análise.

Palavras-chave: Balada do asfalto. Canção. Poesia. Zeca Baleiro.

Balada do asfalto

YouTube

Zeca Baleiro

Me dê um beijo, meu amor
Só eu vejo o mundo com meus olhos
Me dê um beijo, meu amor
Hoje eu tenho cem anos, hoje eu tenho cem anos
E meu coração bate como um pandeiro num samba dobrado
Vou pisando asfalto entre os automóveis
Mesmo o mais sozinho nunca fica só
Sempre haverá um idiota ao redor
Me dê um beijo, meu amor
Os sinais estão fechados
E trago no bolso uns trocados pro café
E o futuro se anuncia num *outdoor* luminoso
Luminoso o futuro se anuncia num *outdoor*
Há tantos reclamos pelo céu
Quase tanto quanto nuvens
Um homem grave vende risos
A voz da noite se insinua
E aquele filme não sai da minha cabeça
E aquele filme não sai da minha cabeça

³⁷ Flanar é um verbo derivado do francês que significa andar sem compromisso, sair sem rumo, perambular. Segundo referência de Baudelaire o *flâneur* “é uma pessoa que anda pela cidade a fim de experimentá-la”.

Rumino versos de um velho bardo
Parece fome o que eu sinto
Eu sinto como se eu seguisse os meus sapatos por aí
Eu sinto como se eu seguisse os meus sapatos por aí
Há alguns dias atrás vendi minha alma a um velho apache
Não é que eu ache que o mundo tenha salvação
Mas como diria o intrépido cowboy, fitando o bandido indócil
A alma é o segredo, a alma é o segredo
A alma é o segredo do negócio.

O título da canção “Balada do asfalto” nos remete ao tipo de composição denominado balada, referência a uma história apresentada em forma de poesia, uma obra musical de movimento cujos predicados da narrativa são líricos e dramáticos. E a expressão adverbial (do asfalto) que qualifica essa balada, nos indica que o cenário e o enredo principais dessa balada serão a rua, a cidade, o asfalto. O asfalto ganha um forte status já que o homem da cidade se sente invisível e só, então o protagonismo em alguns momentos é o cenário da cidade e em outros, o homem que nela vive. Dessa forma, a voz da canção narra a poética e a dramaticidade dessas cenas.

Entre o lirismo e a dramaticidade nota-se um personagem que caminha e olha com profundidade para si e para a cidade entre automóveis, sinais, *outdoor* e solícita, insistentemente, um beijo ao seu amor. Nessa canção-narrativa o olhar do personagem para a cidade e para si revela a solidão e a angústia daquele que não é visto, mas que vê as contradições, apelos consumistas e os conflitos do espaço. E aquele que vê, sofre, se angustia, põe sua alma a prova daquilo que a cidade oferece e da mobilidade constante. Sobre essa maneira de olhar atenta e móvel, BOSI (2000), afirma:

Olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, por exemplo, de ponto de vista. O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora cognitivo e, no limite, definidor, ora é emotivo e passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento. (p. 10)

No primeiro verso da canção o personagem solícita, utilizando um verbo no imperativo, um beijo a sua amada (“me dê um beijo, meu amor”), depois afirma: “Só eu vejo o mundo com meus olhos”. Ele dirige-se a suposta amada desejando afeto e revelando a singularidade da sua maneira de ver o mundo. A palavra “só” assume sentido polissêmico pois tanto pode ser interpretada como um adjetivo (sozinho) como um advérbio (somente), ampliando a sensação de isolamento e introspecção do

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

personagem da balada. Então, a voz que fala na canção, pode estar sozinho vendo o mundo com seus próprios olhos, ou pode estar em meio à multidão onde somente ele vê o mundo com seu próprio olhar. Em seguida, repete-se o verso “Me dê um beijo, meu amor”, o que traz um tom lírico e uma certa expectativa para a narrativa da canção. A solicitação do beijo, em versos repetidos e intercalados na primeira estrofe, amplia a expectativa de que algo aconteça e, principalmente, que a voz da amada responda a solicitação, porém a interação entre os personagens não acontece, quebrando, pois, tal expectativa do enredo comum em histórias de amor. O que também pode representar o homem urbano que anseia ao afeto, mas percebe-se sem laços, sozinho entre os espaços da cidade.

Além disso, no verso seguinte (“Hoje eu tenho cem anos”) há um tom dramático misturando o presente (hoje) com o futuro (cem anos). O tempo psicológico do personagem faz com que ele se sinta com cem anos, insinuando um indivíduo experiente e idoso, porém deslocado e atemporal diante do caos interno (sua mente) e externo (a cidade). Esse homem parece não ter mais tempo a perder, por isso anseia pela vida e pelo olhar do outro.

Nas cidades, a existência de um homem de cem anos é algo raro, devido as condições materiais e aos modos de vida impregnados de excessos de coisas e hábitos que não priorizam a saúde. Assim, há uma incoerência entre ter literalmente cem anos e andar só pela cidade. Por outro lado, revela-se a coerência da sensação de ter cem anos no espaço da cidade, já que mesmo um homem de meia idade pode sentir-se “idoso” pelo cansaço e excesso de experiência que as cidades oferecem. Quando o personagem afirma ter cem anos, parece trazer como possibilidade de interpretação para o receptor a sensação de muita vida em um só tempo e espaço, cujo tempo é hoje e o espaço é a cidade. Em contrapartida, a estrofe seguinte revela a oposição à aceleração do movimento de vida na cidade, ao apresentar na fala do personagem, a comparação entre as batidas do seu coração e um pandeiro que bate como num samba dobrado (“E meu coração bate como um pandeiro num samba dobrado”); ou seja, a sensação de viver e movimentar-se em compasso binário, num ritmo mais lento já que este ritmo de samba é marcado pela pausa e possui menos popularidade. Representa uma quebra de ritmo da vida urbana, assim a voz-lírica opõe o seu ritmo interior ao ritmo externo da cidade.

Na sequência da letra nota-se mais três versos que embalam a caminhada do Ser em busca de afeto na cidade

Vou pisando asfalto entre os automóveis
Mesmo o mais sozinho nunca fica só
Sempre haverá um idiota ao redor.

De forma contundente, Baleiro, representa o homem urbano que sozinho na imensidão de pessoas das cidades entre automóveis, observa que “mesmo o mais sozinho nunca fica só” pois as multidões da cidade conduzem a proximidade entre as pessoas, e assim é possível até a percepção daqueles que são idiotas e que podemos estabelecer algum contato. A voz da canção expõe uma contradição do homem urbano moderno: viver na multidão e ser sozinho. A cidade que ao mesmo tempo causa solidão é também o espaço da aproximação, onde o público e privado se misturam. Nessa multidão, Baudelaire nos apresenta o *flâneur* o personagem que perambula pela cidade denominado “o homem das multidões”, observando-a e convivendo com a sensação de ser só na multidão e de observá-la. Para Benjamim (1989), no *flâneur*: “se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua autoestima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande”. (p. 38)

Para trazer a ideia do homem só na multidão de idiotas, a voz da narrativa inicia o percurso usando a expressão “Vou pisando asfaltos”. Pisar asfaltos apresenta uma imagem concreta e rígida semanticamente, já que é uma ação que pressupõe pôr os pés sobre algo ou sobre um caminho, além de indicar, em sentido conotativo, uma humilhação. Há uma hierarquização quando se pensa em pisar, pois algo será pisado ou esmagado por quem pisa, assim o asfalto apresenta-se inferiorizado diante do homem que tenta trilhar seus caminhos. Diferentemente de caminhar que traz uma semântica mais leve, associando-se a passos e horizonte, pisar indica uma força e hierarquia. Essas imagens podem representar simbolicamente a verticalização das cidades nas relações e classes sociais, além da própria imagem arquitetônica repleta de arranha-céus que fazem o homem sentir-se menor. Traz à tona ainda, a verticalização econômica, social, cultural em que pirâmides demonstram classes sociais em que uns são “superiores” a outros.

Nas cidades é crescente a desigualdade social, e, o distanciamento entre as classes, também. Isso é um fator gerador de solidão e segregação no espaço público, ampliando a sensação de isolamento do homem urbano. Os homens urbanos *pós-modernos*³⁸ constroem seus espaços muito

³⁸ O termo pós moderno é aqui empregado conforme a visão de Bauman, ou seja, período pós revolução industrial e fortalecimento do capitalismo cujas relações passaram a ser frágeis e

próximo a outros, como os prédios imensos em que residem mais de mil moradores, mas não conhecemos nem o vizinho, além disso, o luxo e a pobreza também estão lado a lado, mas ao mesmo tempo isolados por representações simbólicas e econômicas. Então a sensação de isolamento se dá no espaço da rua e no espaço privado.

Outro aspecto interessante que podemos identificar na canção é que a repetição da fala “Me dê um beijo” aumenta a solidão e a procura pelo outro, revelando um homem que busca afeto, mas que não encontra o retorno, permanecendo sozinho, invisível, angustiado e ansioso. Revela-se aí as fragilidades, a liquidez das relações no espaço da cidade. Na canção não há uma outra voz que corresponda a solicitação da voz-lírica, então fica subentendido que o personagem perdeu um amor ou está longe dele e tenta resgatá-lo enquanto caminha no meio do caos da cidade. Na estrofe seguinte, a voz poética da canção solicita o beijo e afirmar:

Os sinais estão fechados
E trago no bolso uns trocados pro café.

O amor nesse contexto se mostra líquido (Bauman) e próximo aos negócios num jogo em que se ganha e se perde facilmente. Não há a concretização da relação, pois os sinais fechados impedem a passagem (tanto concreta quanto simbólica) para uma aproximação com a amada. Além disso, a voz afirma que traz uns trocados pro café, ou seja, em uma relação, um homem da cidade precisa ter algum “trocado” para que se estabeleça a troca de sentimento, o que torna os relacionamentos semelhantes a negócios e acarreta a perda do sentido de segurança afetiva e acolhimento. São relações cujos laços se perdem e permanecem outras formas de trocar afetos, estabelecidas por bens materiais, o que facilmente de desfaz, contribuindo para a ansiedade e insegurança dos indivíduos. Segundo Bauman em “O Amor Líquido”:

Na medida em que os relacionamentos são vistos como investimentos, como garantias de segurança e solução de seus problemas, eles parecem um jogo de cara-ou-coroa. A solidão produz insegurança — mas o relacionamento não parece fazer outra coisa. Numa relação, você pode sentir-se tão inseguro quanto sem ela, ou até pior. Só mudam os nomes que você dá à ansiedade. (p. 16)

mutáveis, as ideologias e valores pautam-se em trocas rápidas e fáceis, assim se estabelecendo o que ele denomina de relações líquidas. Relações em que se dá a metamorfose do cidadão, o enfraquecimento do sistema de proteção estatal e o fortalecimento do individualismo.

Em sequência, fala-se:

E o futuro se anuncia num *outdoor* luminoso
Luminoso o futuro se anuncia num *outdoor*.

Há uma relação semântica entre o que é claro (luminoso) e futuro. Assim como num *outdoor* em que a propaganda nos oferece possibilidades de ganhos e felicidade, a voz do poema também espera um futuro luminoso que vê em um *outdoor* iluminado. A imagem nessa passagem é bastante plástica adaptando-se ao olhar do cidadão urbano da canção, e representando o das sociedades contemporânea.

As cidades pós revolução industrial e processos de modernização foram re(criadas) e seus espaços de comércio passaram a ser iluminados, são lugares onde se anuncia felicidade e realização e onde a iluminação contribui para despertar os desejos dos consumidores. Além disso, as imagens, os aspectos visuais marcam as relações de consumo e relações afetivas nas grandes cidades. Consumimos pelo estímulo que recebemos pelo olhar e nos relacionamos também com base nesse princípio. A possibilidade de realização dos próprios desejos e a felicidade moldurada sintetizam a sociedade pós-moderna aberta, plural fortemente influenciada pela publicidade que oferece diversas oportunidades de “ganhos”. O *outdoor* vende a ideia de felicidade e realizações que propõe iluminar o homem e seu futuro.

O consumo nas cidades é uma relação basicamente percebida pelo viés material ou econômico, mas que certamente se transfigura no simbólico. Assim vemos que o desejo do homem solitário e aflito da cidade é consumir algo que lhe dê todo o afeto que não recebe, suprimindo suas carências e trocando por coisas aquilo não tem estabelecido por relações humanas. A cultura de consumo que se consolidou no ocidente a partir do século XIX é o espelho do modo de vida capitalista e racional; inverteu-se os valores da sociedade em que as coisas se humanizam e os homens coisificam-se. Nesse sentido, o consumo transforma relações sociais, hábitos, percepção dos espaços e o significado dos objetos. Na sociedade contemporânea, principalmente nas grandes cidades, há uma coisificação do desejo e uma programação do olhar. O homem que anda pela cidade, fascina-se, seduz-se e perde-se, mas permanece observando-a, assim como a voz Lírica da canção que aproxima a imagem e o sentido de “reclamos” a “céu” comparando-os à quantidade de nuvens

Há tantos reclamos pelo céu
quase tanto quanto nuvens.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Nesses versos mescla-se a visão da quantidade de propagandas com a quantia de nuvens, ou seja, o excesso e a fluidez.

Walter Benjamin assim como Bauman refletem a vida urbana como um modo de vida moderno cujas relações entre os cidadãos são móveis, fluidas e onde a sociabilidade é próxima apesar da solidão. Nesse sentido, a dinâmica do olhar é de importância vital para quem vive na metrópole, estabelecendo-se uma relação dialógica entre os indivíduos e a cidade e entre o que se vê e o que se deseja ver. A cidade consome o olhar e o olhar quer consumir elementos da cidade, as sobras dessa relação de consumo ficam à deriva como lixo perdido. E assim a cidade vai se constituindo em meio a sua humanidade. É o espaço dinâmico e caótico captado pelos olhos e que, ao mesmo tempo, desgasta o olhar. Segundo Beatriz Sarlo (2014):

A cidade é um território aberto à exploração por deslocamento dinâmico, visual, de ruídos e cheiros: é um espaço de experiências corporais e intelectuais; é medianamente regulado, mas também vive das transgressões menores às regras. (p. 13)

Aos olhos urbanos a atividade de observar coisas, pessoas e o cotidiano adquire a dimensão de espetáculo em mutação constante, porém, para a voz lírica de Balada do asfalto, esse espetáculo é percebido com um olhar específico, o olhar do *flâneur*. Na estrofe seguinte, a voz lírica, como o *flâneur*, observa o espaço da cidade com um olhar singular e poético, mas influenciado pelos elementos da vida urbana, então vê, como num filme, uma sequência de imagens que indicam ações, cenas e a passagem do tempo: Um homem sério vendendo risos (“um homem grave vende riso”), a noite chegando (“a voz da noite se insinua”) e as suas memórias (“aquele filme não sai da minha cabeça”). Interessante notar que com muita maestria se construiu imagens poéticas que jogam com ideias opostas, como sério e riso, filme (registro de imagens por meios artificiais) e cabeça (registro de imagens por meios naturais) apontando os paradoxos do homem da cidade e as aparentes desconexões que há entre o mundo interno do Ser o mundo externo. O comércio de riso, ironicamente, representa as relações econômicas em que até afetos são vendidos.

Em sequência o verso “Rumino versos de um velho bardo” apresenta um tom narrativo *non sense* revelando alguns contrassensos – O primeiro é: um poeta velho que rumina versos. Ruminar é uma ação essencialmente fisiológica feita por bovinos no processo digestório, já em versos de um velho poeta, apresenta-se uma imagem essencialmente hu-

manizada e marcada pela experiência. Dessa forma, Baleiro aproxima o instinto à razão, revelando emoções contraditórias e angustiantes que são comuns nos cidadãos das metrópoles. E segue com o verso “parece fome o que eu sinto”, ampliando assim as expressões de desejo, vazios e busca humana.

O lirismo dramático se adensa na imagem do personagem seguindo seus sapatos. Ou seja, há nessa imagem uma metáfora em que o sujeito-lírico busca expressar sua subjetividade e sua dor condensadas em um mesmo ser pela sensação de seguir sapatos. Em primeira pessoa ele afirma o que sente: “Eu sinto como se eu seguisse os meus sapatos por aí”, revelando um homem que parece à deriva, e guiado por elemento inanimado (sapatos). Os sapatos personificam-se e assim trazem o anseio da voz-lírica por encontrar rumos que não se definem, mas se ampliam como num labirinto (por aí). Assim a narrativa da canção vai revelando cenas e sensações que representam o homem perdido e invisível diante da cidade.

Além dessas imagens, Zeca representa, pela voz lírica, a busca do homem pelo valor da alma. Ele vende a alma a um velho apache (“há alguns dias atrás vendi minha alma a um velho apache”), metáfora que busca valorizar a alma através de uma relação comercial estabelecida por um comprador que representa o líder de um grupo nativo da América do Norte. Nesse momento, a narratividade hibridiza elementos da grande cidade com outros, de culturas e espaços fora da cidade, revelando algo que se vê nas identidades do homem urbano repleto de interseções culturais.

Esse sujeito, que se expressa em primeira pessoa, não acredita em uma salvação (não é que eu ache que o mundo tenha salvação) porém crê que a alma é o segredo do negócio. A voz-lírica expressa sua crença com base na promessa feita pelo cowboy – figura que expressa força e confiança - ele diz que a alma é que tem valor, é na alma que está o segredo do negócio

Mas como diria o intrépido cowboy
fitando o bandido indócil
A alma é o segredo, a alma é o segredo do negócio

Nesses versos, Baleiro mais uma vez usa de uma figura que não faz parte do contexto das grandes cidades (o *cowboy*) para revelar uma fala em que este personagem rural posiciona-se como um herói que vem nos salvar, vem salvar o *flâneur* abandonado na multidão da cidade. Essa

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

necessidade do herói lembra as reflexões de Benjamim (1989) sobre a importância da existência de um herói na modernidade, ao analisar Baudelaire, afirma: “O herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que para viver a modernidade é preciso uma constituição heroica”. (p. 73)

Por fim, o personagem encerra suas reflexões no asfalto, lugar onde sua balada de amor não se concretiza e sua alma e de outros sujeitos citadinos revela-se entre valores e sensações de vazio e angústia, além de mesclar-se com mercadorias e elementos da cidade. Elementos que são metáforas da realidade e dos imaginários urbanos. Representação do homem urbano como parte do movimento da cidade, como uma “peça” que compõe este espaço, mas que se sente deslocado.

Em entrevista dada ao jornal Folha de São Paulo, Zeca Afirma: “Eu acho que a metáfora do asfalto sintetiza muita coisa, de bom e de ruim. Significa o estrangulamento do homem moderno e os novos caminhos que as estradas abrem”, explica ele.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200519.htm#>.

Zeca Baleiro intertextualiza com o ditado “A propaganda é a alma do negócio” e inverte o valor que o dito dá ao marketing, valorizando a alma e colocando-a como um elemento central do negócio. No verso seguinte outro fato improvável, o *cawboy* como o herói da cidade, como aquele que vem salvar as estradas do homem e os caminhos perdidos.

Associando a poética da canção aos aspectos das cidades e buscando as representações que ela traz, vemos que as sensações, desejos, anseios do homem urbano e os cenários e movimentos do espaço das cidades são comuns aos grandes centros urbanos da contemporaneidade. Comuns, mas não únicos, já que todo homem e cidade são repletos de identidades que possibilitam caminhos e manifestações diversas, ora agregando outras vivências e identidades, ora repelindo-as, assim como ora isolando-se, ora unindo-se a outros, mas constantemente, mesmo em meio ao caos, buscando o valor de sua alma, assim como fala a voz da canção (“a alma é o segredo do negócio”).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALEIRO, Zeca. Balada do asfalto. *Balada do asfalto e outros Blues* (álbum), MZA, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Tempos líquidos*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista. Mercadorias e cultura urbana*. 1. ed. São Paulo: WMF Martins fontes, 2014.

**DIÁRIOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS,
MAURA LOPES CANÇADO E WALMIR AYALA:
UMA PESQUISA INTERDISCIPLINAR³⁹**

Daniele Ribeiro Fortuna (UNIGRANRIO)
drfortuna@hotmail.com

RESUMO

O objetivo desta comunicação é apresentar o projeto de pesquisa “Diários de Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala: corpos e emoções nos diários”, contemplado pelo Edital Jovem Cientista do Nosso Estado 2014 da FAPERJ. O objetivo do projeto é comparar os diários dos escritores Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala, tendo como o foco seus corpos e suas emoções. Estes autores escreveram seus diários na década de 1950 e fizeram de seus textos um espaço de expressão de suas emoções, de resistência e sobrevivência às dificuldades que tiveram de enfrentar. Carolina Maria de Jesus escrevia para se sobrepôr à miséria. Maura Lopes Cançado escrevia para resistir à loucura. E Walmir Ayala, para lidar com a sua homossexualidade. A análise utiliza um escopo teórico interdisciplinar, que inclui, principalmente, estudos sobre o discurso, a antropologia das emoções e o corpo. A metodologia para a realização desta pesquisa se estrutura em três linhas: analítica, teórica e comparativa.

Palavras-chave:

Diário. Carolina Maria de Jesus. Maura Lopes Cançado. Walmir Ayala.

1. Introdução

Ao longo de nossas vidas, enfrentamos muitas dificuldades. Certas pessoas, muito mais do que outras. Nesses momentos, alguns sucumbem. Mas muitos encontram mecanismos de resistência. Dentre esses mecanismos, o diário é um bastante significativo. Um terapeuta gratuito, um ouvinte sem críticas, um espaço para dividir tudo, um confessor irretido – angústias, sonhos, sofrimentos alegrias... Assim é o diário.

Inúmeros escritores (conhecidos ou não) tiveram diários. Poderíamos dizer que suas páginas seriam como extensão dos corpos de seus autores. Escrever seria parte de sua rotina diária, como alimentar-se, trabalhar, dormir. Entretanto, como afirma Lejeune (2014, p. 306), o diário “é uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá”.

³⁹ A autora agradece à FAPERJ pelo apoio

Assim, depois que o corpo físico desaparecer, o simbólico estará lá; trará um pouco da essência de quem já não existe mais. Por meio dele, poderemos não apenas recuperar uma fase de suas vidas, como, quem sabe, perceber o pano de fundo, o contexto no qual foi escrito. Podemos perceber também como eram suas emoções: o que pensavam e sentiam, principalmente, nas situações difíceis.

Feitas essas considerações, apresentamos aqui uma pesquisa que tem por objetivo principal analisar os diários de três escritores brasileiros, que os publicaram entre as décadas de 1950 e 1960: Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala.

O projeto “Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala: corpos e emoções nos diários” foi contemplado no edital da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) “Jovem Cientista do Nosso Estado”, em 2014, e teve início em janeiro de 2015.

Aqui pretendemos apresentar brevemente a pesquisa e alguns de seus resultados preliminares.

2. *Motivações para o projeto e estabelecimento do corpus*

Ao longo de dois anos, pesquisamos os diários *Quarto de despejo* e *Meu estranho diário*, de Carolina Maria de Jesus, comparando-os com o filme *Estamira*. Parte da pesquisa foi desenvolvida como projeto de pós-doutorado na pós-graduação em comunicação social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sobre a supervisão da professora Denise da Costa Oliveira Siqueira. O foco dessa pesquisa era também o corpo e, ainda, o nojo.

O contato com o grupo de pesquisa *Corps – Corpo*, representação e espaço urbano – levou-nos a leituras sobre a antropologia das emoções e sua relação com o discurso, que tem como base o pensamento de Foucault (1966, 2012). Além disso, a própria pesquisa dos diários de Carolina tornou necessário um aprofundamento nos estudos sobre as escritas de si. Cabe ressaltar também a questão da interdisciplinaridade da pesquisa: aportes teóricos de diferentes áreas foram fundamentais para a definição do projeto e para o seu atual andamento.

Começamos a nos dar conta de que o diário, para Carolina, era como a extensão de seu próprio corpo e que nele ela, não apenas relatava

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

o seu cotidiano, como expressava suas emoções e parecia ter em sua escrita um espaço de resistência às dificuldades que enfrentava em sua vida de favelada e catadora de lixo.

Assim, com o tempo, começamos a nos indagar se haveria outros diários publicados na mesma época em que Carolina Maria de Jesus publicou *Quarto de Despejo* e também se esses autores tinham com a escrita diarística a mesma relação que Carolina. A investigação nos levou a quatro autores, além de Carolina: Maura Lopes Cançado, Walmir Ayala, Lucio Cardoso e Harry Laus.

Os cinco escritores tinham em comum os diários, mas o quê mais? Ao analisar suas obras, foi possível perceber algumas diferenças. Lúcio Cardoso, por exemplo, em seu diário, reflete sobre o cenário cultural da década de 1950 e aborda assuntos como o sentido da vida. Além de seus textos, seus diários – que estão publicados em dois volumes (*Diário I* e *Diário Completo*) – apresentam fotos e correspondência do autor. Já Harry Laus, cujos diários estão publicados em *Impressões de Vida* e *Monólogo da Provação*, embora fale sobre seu cotidiano, também traz trechos de cartas.

Com isso, ficou claro que, para esses autores, a relação com os diários não era a mesma de Carolina. Optamos por um *corpus* em que pudessemos perceber mais semelhanças do que diferenças. Ao analisarmos os textos de Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala, foi possível definirmos o recorte.

Em *Hospício é Deus*, Maura relata sua vida, os problemas que enfrentou, desde muito jovem, em função da doença mental, sua internação no hospício e as dificuldades por que passou ali. Seu diário é um confessor, um companheiro. Ela expressa ali suas emoções e também, escrever, a ajuda a resistir no manicômio, no Rio de Janeiro da década de 1950 – um lugar e uma época onde prevalecem a solidão, o descaso e até o desprezo pelo doente mental.

No que diz respeito a Walmir Ayala, o escritor publicou três diários: *Diário I – Difícil É o Reino*, *Diário II – O Visível Amor* e *Diário III – A Fuga do Arcanjo*. Neles, além de contar seu cotidiano no Rio de Janeiro dos anos 1950, Ayala revela como lidava como a homossexualidade. Diversos trechos dão testemunho da angústia e sofrimento por que passava.

Dessa forma, os diários dos três autores – Carolina, Maura e Ayala – atendiam aos pressupostos da nossa pesquisa: configuravam-se como extensão de seus corpos; como espaço para expressão de suas emoções; como relatores da realidade; e, por fim, como lugar de resistência.

A seguir, teceremos algumas reflexões sobre a questão do corpo na pesquisa, para, finalmente, discutir alguns resultados parciais.

3. *Por uma breve genealogia do corpo e seu papel na pesquisa*

Ao analisarmos o corpo na história, é possível perceber como a relação do ser humano com este foi se modificando. Rodrigues (1995) considera que, na Idade Média, corpo, vida e morte eram uma coisa só. Tudo fazia parte de um ciclo: a morte não era o fim da vida, tanto que muitas festas eram realizadas em cemitérios, e os cadáveres expostos faziam parte dos festejos. A relação com os orifícios também era diferente. Não era condenável defecar em público ou escarrar, por exemplo.

Com o tempo, o comportamento corporal foi se modificando. Le Breton (2011) considera que o surgimento do individualismo ocidental foi fundamental para esta mudança:

O corpo como elemento isolável do homem (...) não é pensável senão nas estruturas sociais de tipo individualista, nas quais os homens estão separados uns dos outros, relativamente autônomos em suas iniciativas, em seus valores. O corpo funciona à maneira de um marco de fronteira para delimitar perante os outros a presença do sujeito. Ele é fator de individuação. (LE BRETON, 2011, p. 32)

Dessa maneira, o homem teve seu corpo isolado, diferente do que acontecia na Idade Média. Nos séculos XV e XVI, passou, então, a ter mais preocupações com a higiene e a privacidade. Se o corpo antes era abundante, agora ele passou a ser contido ou a atuar nesse sentido. O corpo tornou-se fronteira entre um sujeito e outro, represando e contendo as energias, que antes conectavam os sujeitos na comunidade. (LE BRETON, 2011)

No século XVII, o corpo foi ainda mais reificado. Transformou-se em objeto da ciência. Le Breton (2011) considera que, com o objetivo de corrigi-lo e fazer dele uma mecânica, passou a associá-lo à ideia de máquina. Segundo o autor, tal filosofia mecanicista acabou prevalecendo sobre as outras formas de se ver o corpo.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Para Foucault (1977), o corpo foi é objeto e alvo de poder e, portanto, deve ser controlado da melhor maneira possível, para que seja útil e inteligível: “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”. (FOUCAULT, 1977, p. 126)

De acordo com o filósofo, o interesse pela docilidade dos corpos acentuou-se a partir do século XVIII, quando começaram a surgir métodos mais eficazes de coerção do corpo: “Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as ‘disciplinas’”. (FOUCAULT, 1977, p. 126)

O autor de *Vigiar e Punir* afirma que tais métodos disciplinares já existiam há bastante tempo em lugares como conventos, exércitos e até oficinas, mas que se tornaram “fórmulas gerais de dominação” (FOUCAULT, 1977, p. 126). O propósito é fazer com que o corpo não apenas tenha suas habilidades aumentadas e desenvolvidas, mas principalmente torná-lo obediente e útil.

Para tanto, é fundamental o papel das escolas, dos espaços hospitalares e da organização militar. Esses lugares são capazes de desenvolver “técnicas sempre minuciosas, muitas vezes íntimas, mas que têm sua importância: porque definem um certo modo de investimento político e detalhado do corpo, uma nova ‘microfísica do poder’” (FOUCAULT, 1977, p. 128).

Dentre essas minúcias, Foucault (1977, p. 129) destaca a educação cristã e a pedagogia escolar ou militar:

A minúcia dos regulamentos, o olhar esmiuçante das inspeções, o controle das mínimas parcelas da vida e do corpo darão em breve, no quadro da escola, do quartel, do hospital ou da oficina, um conteúdo laicizado, uma racionalidade econômica ou técnica a esse cálculo místico do ínfimo e do infinito.

O comportamento corporal, então, deve ser disciplinado, contido, para que suas reações sejam calculadas e todos os objetivos traçados sejam facilmente alcançados. Corpos dóceis para uma vida organizada e sem percalços inesperados.

O desejo por uma docilidade do corpo perdura até hoje, assim como perduram também as fugas, resistências e desobediências às disciplinas. É fato que a disciplina é essencial para a manutenção da ordem nas sociedades, entretanto, cabe salientar que tais disciplinas, além de

igualarem os sujeitos, colocam sob suspeita todos aqueles que, de alguma forma, não se enquadram nessa ordem – o que é o caso dos escritores aqui pesquisados.

Antes de partir para esta análise, porém, importa refletir sobre o corpo hoje, cada vez mais fragmentado e sujeito às imposições cada vez mais exigentes da vida cotidiana e às técnicas da ciência médica.

De acordo com Le Breton (2011, p. 145), “a partir das ações diárias do homem, o corpo se faz invisível, ritualmente apagado pela repetição incansável das mesmas situações e a familiaridade das recepções sensoriais”. Nesse sentido, o cotidiano é muito importante no comportamento corporal: é preciso seguir o que é aceitável e, na verdade, acabamos por aprender como devemos nos comportar em função da disciplina e da repetição.

Le Breton (2011, p. 147) considera que

Nas condições habituais da vida, o corpo é transparente ao ator que o habita. Ele desliza com fluidez de uma tarefa a outra, adota gestuais socialmente aceitáveis, faz-se permeável aos dados do ambiente por meio de um tecido contínuo de sensações.

Os gestos devem ser planejados, pois estamos sob constante observação, principalmente, nas cidades. Para Le Breton (2011, p. 159), “o olhar é hoje a figura hegemônica da socialidade urbana”. Por isso, tudo que salta aos olhos, chama a atenção. Por isso também, a vigilância aumenta: se o que destoa pode agredir a ordem, é necessário manter a disciplina, cuja primeira ação se dá por meio do olhar.

Talvez por querer passar a despercebido ou querer apenas que suas qualidades sejam apreciadas, “o homem ocidental, ao longo de sua vida cotidiana, manifesta implicitamente sua vontade de não sentir o corpo, de esquecer-lo, tanto quanto for possível” (LE BRETON, 2011, p. 195). Assim, revelar o corpo é apropriado apenas em certos lugares e situações, mas, ainda assim, cabe fazer o possível para manter a discrição.

Cada vez mais, o corpo se torna objeto. Acentua-se inexorável e profundamente a reificação que já se observara anteriormente: “O corpo não é mais um destino ao qual nos abandonamos, ele é um objeto que fabricamos à nossa maneira”. (LE BRETON, 2011, p. 247)

Le Breton (2011) enfatiza ainda que, para cada categoria social, um corpo específico. Em algumas categorias (camadas rurais e operárias)

valoriza-se a força, a resistência; em outras (profissionais liberais), a aparência, a forma.

Com isso, vivemos um momento em que tudo, para o corpo, se exacerbou: as técnicas, o apagamento, a disciplina, o enquadramento, a vigilância etc. Isso posto, cabe retomar a pergunta que apresentamos anteriormente: como são os corpos daqueles que, de alguma maneira, fogem aos padrões socialmente estabelecidos?

4. Resultados parciais: o corpo de Carolina Maria de Jesus em seu diário

A corporeidade na década de 1950 é um pouco diferente do momento atual. Hoje em dia, modernizaram-se as técnicas científicas, o consumo de produtos em todos os níveis e para todas as necessidades se intensificou e, de certa forma, observa-se maior liberdade. Embora a mulher e o homossexual ainda sofram preconceitos, caminha-se – ainda que a passos lentos – para uma maior aceitação e igualdade de papéis.

Entretanto, a base do que vivemos hoje no que diz respeito ao corpo já estava lá. E como eram exatamente este corpo, a vida e as emoções dos sujeitos que fugiam ao padrão, como questionamos no final do item anterior?

É possível ter algumas impressões dessas existências por meio da análise dos diários de Carolina Maria de Jesus, Maura Lopes Cançado e Walmir Ayala. Todos tinham no diário, como já afirmamos, um lugar de resistência e confissão.

Até agora analisamos mais detidamente o diário de Carolina do que as outras obras. Lejeune (2014, p. 312) considera que “o diário é vivido como escrita sem fim”. Assim, temos em *Quarto de despejo* e *Meu estranho diário* uma espécie de amontoado de instantâneos de uma vida.

Carolina relata seu cotidiano como mulher negra, catadora de lixo, moradora da favela do Canindé, na São Paulo da década de 1950, mãe solteira de três filhos e escritora. Sua vida, em tudo, parecia causar estranheza na sociedade de então: uma mulher negra, que vivia do seu próprio sustento, por meio de uma profissão marginal e que tinha um filho de cada pai. Como imaginar que alguém assim pudesse ser escritora?

Seu diário foi descoberto pelo jornalista Audálio Dantas, que o publicou. Atualmente, muito se discute sobre o seu papel no que concer-

ne à edição do texto. Entretanto, aqui não abordaremos esta questão, analisando apenas o que foi publicado.

Mesmo que muito tenha ficado de fora na edição feita por Audálio, notamos que o maior sonho de Carolina era tornar-se escritora: escrever para sobreviver a tudo e apesar de tudo. Em seu diário, a escritora fala de seu corpo, do corpo de seus filhos e dos outros moradores da favela: cansaço, sono – ou falta dele –, fome, males físicos, bebedeiras dos vizinhos.

O corpo de Carolina está constantemente cansado, mas resiste por e pela escrita: “Quando fico nervosa, não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo”. (JESUS, 1997, p. 17)

Por meio da escrita, é possível sobreviver, pois escrever – não apenas seu diário, mas romances, poesias, peças de teatro etc. – a tornava forte e dona de uma habilidade incomum em seu meio social. Dava-lhe a possibilidade de denunciar e ser reconhecida e até temida por isso.

Interessante apontar também que, em seu diário, a escritora apontava o corpo sem subterfúgios:

...E o pior na favela é o que as crianças presenciam. Todas crianças da favela sabem como é o corpo de uma mulher. Porque quando os casais se embriagam brigam, a mulher, para não apanhar sai nua para a rua. (...) Depois começam os comentários entre as crianças:

– A Fernanda saiu nua quando o Armim estava lhe batendo.

– Eu não vi. Ah! Que pena!

E o outro para citar-lhe aproxima-lhe a boca do ouvido. E ecoa-se as gargalhadas estrepitosas. (JESUS, 1997, p. 40-41)⁴⁰

As referências às brigas, aos comentários de ordem sexual são diversas. A autora descreve ainda o que se passava na favela e na sua vida. Os filhos eram vítimas de doenças, como a verminose – “A Vera, ontem pois dois vermes pela boca. Está com febre”. (JESUS, 1997, p. 59) – ou de males que os atormentavam – “ela estava coçando-se e com a pele toda irritada” (JESUS, 1997, p. 60) A morte e a violência – muito menos do que nos dias de hoje, obviamente – faziam parte do cotidiano dos favelados: “– Da minha janela eu vejo a filha de Leila no seu esquife. O di-

⁴⁰ As referências ao texto de Carolina Maria de Jesus estão citadas na íntegra, conforme foram publicadas.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

abo é que lá não há respeito no velório. Parece até uma festa”. (JESUS, 1997, p. 122)

Como a emoção não se dissocia do corpo, pois é por meio dele que se manifesta, os exemplos no texto de Carolina Maria de Jesus também são inúmeros – tanto de maneira explícita como implícita.

Na citação acima, por exemplo, a autora demonstra a sua insatisfação com o comportamento de seus vizinhos diante da morte. Insatisfação, aliás, é uma emoção que permeia boa parte da fala de Carolina. Ela se sente insatisfeita com os políticos, com as condições da favela, com o comportamento dos seus filhos, com a atitude dos vizinhos, com o seu trabalho, com o fato de buscar ter sua obra publicada e não conseguir etc.

As sensações que descreve são muitas e variadas. Mas, em geral, o que predominam são a angústia e a tristeza: “Começo a achar minha vida insípida e longa demais. Hoje o sol não saiu. O dia está triste igual a minha vida”. (JESUS, 1997, p. 79) Ou ainda: “O mundo está tão insípido que eu tenho vontade de morrer. (...) Com as agruras da vida somos uns infelizes perambulando neste mundo”. (JESUS, 1997, p. 157)

A miséria e a fome a entristecem, mas Carolina não se coloca como vítima. Sua escrita revela força e resistência:

...Eu percebo que se este Diário for publicado vai maguar muita gente. Tem pessoa que quando me vê passar saem da janela ou fecham as portas. Estes gestos não me ofendem. Eu até gosto porque não preciso parar para conversar. (JESUS, 1997, p. 69)

Assim, Carolina vai se diferenciando no espaço em que vive, pois acredita que suas palavras “ferem mais do que a espada. E as feridas são incicatrizáveis”. (JESUS, 1997, p. 43)

Por meio da sua ‘espada’, foi abrindo caminhos e conquistando seus sonhos: o de ser escritora, vestir-se bem, comprar uma casa de alvenaria e proporcionar um futuro melhor para seus filhos.

A análise proposta aqui ainda precisa ser aprofundada, bem como a leitura das obras de Maura e Ayala e sua posterior comparação. Entretanto, buscamos apresentar brevemente o início de uma pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYALA, Walmir. *Diário I: Difícil é o reino*. Rio de Janeiro: GRD, 1962.

- _____. *Diário II: O visível amor*. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1963.
- _____. *Diário III: A fuga do arcanjo*. Rio de Janeiro: Brasília, 1976.
- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1965.
- CARDOSO, Lucio. *Diário I*. Rio de Janeiro: Elos, [s. d.].
- _____. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- ESTAMIRA. Produção de Marcos Padro e José Padilha. Rio de Janeiro: RioFilme, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.
- _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2012.
- JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. São Paulo: Xamã, 1996.
- _____. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 1997.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- RODRIGUES, José Carlos. *Higiene e ilusão*. Rio de Janeiro: Nau, 1995.

ELENA – MÁQUINA:
UMA ALEGORIA QUE FLORESCE
EM UM MUNDO ABANDONADO

Katiuscia Corrêa Ricardo (UEMS)

katu_cr@hotmail.com

Susilene Araujo (UEMS)

RESUMO

A proposta desse trabalho consiste na análise da obra *A Cidade Ausente* (1992) de Ricardo Piglia, tomando como ponto de partida, a alegoria. O objeto alegórico analisado aqui se instaura na obra não por um recurso a um sentido abstrato, e sim na materialidade de uma inscrição. A forma original da alegoria toma corpo através da personagem narradora “máquina”, mantendo uma relação muito forte com um mundo abandonado e que não se rendeu, todavia, ao esquecimento. Esse lugar do qual falamos é Bueno Aires. O que está em jogo na ficção de Piglia é uma emblematização do “cadáver” de Elena que paralisa o tempo, afirmando-se como objeto alegórico por excelência. Pois o corpo que começa a se decompor remete inevitavelmente a essa fascinação com as possibilidades significativas da ruína que categorizam a alegoria. Portanto, nosso interesse caminha na direção de entender como o “luto”, desencadeia o processo de superação da perda no qual a separação entre o eu (Macedônio Fernández) e o objeto perdido (Elena Obieta) ainda pode ser levado a cabo, enquanto que, na melancolia, a identificação com o objeto perdido chega a um extremo no qual o próprio *eu* é envolvido e convertido em parte da perda.

Palavras-chave: *A Cidade Ausente*. Ricardo Piglia. Elena. Alegoria.

Ricardo Piglia escreve uma ficção na qual se pode pensar a existência de uma máquina afetiva (Elena) que narresse o amor perdido, traduzindo e transformando as histórias, suspendendo a morte num mundo virtual. O luto por Elena serve de base ao desdobramento de relatos na máquina.

Etimologicamente, o grego alegoria significa "dizer o outro", "dizer alguma coisa diferente do sentido literal", e veio substituir ao tempo de Plutarco (c. 46-120 d.C.) um termo mais antigo: hypónoia, que queria dizer "significação oculta" e que era utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais. Já regra geral, a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais (pode ocorrer num simples poema como num romance inteiro).

A decifração de uma alegoria ou de um elemento alegórico depende então, de uma leitura intertextual. Para fazermos aqui tal leitura recorreremos ao conhecimento filosófico da alegoria, onde este atua com pano de fundo sobre o qual se destaca, com cores vivas e se é lícito dizer – belas, a imagem traçada da personagem Elena Obieta⁴¹, diante da emblematização do seu corpo, na rede ficcional de Ricardo Piglia.

Benjamim em *Origem do Drama Trágico Alemão*, obra célebre do século XX explica-nos que a alegoria surge concomitantemente, no classicismo, com o conceito de símbolo, neste o símbolo seria o profano e a alegoria o especulativo. Nesta época não havia uma verdadeira teoria da alegoria, nem ela tinha existido antes. Mas, a referência ao novo conceito do alegórico como especulativo é legítimo de acordo com o autor, “pelo fato dele estar destinado a ser o fundo sombrio contra o qual se destaca o luminoso do símbolo”. (BENJAMIM, 2013, p. 171)

O que nos interessa aqui é a maneira pela qual Piglia lê a história da Argentina alegoricamente, num procedimento de leitura que não está longe da maneira como Benjamim leu a Baudelaire. No caso inscrito em *A Cidade Ausente*, restituída de microcosmos textuais, sua totalidade só poderia ser evocada em caráter alegórica, pois de certa forma, retratam um intervalo, um período circunscrito em que a história (latino-americana) é suspensa e o tempo secular, progressivo, dá espaço a experiências (de Elena) que aparecem eternizadas, através da máquina de narrar, desprovida de progressão. A respeito disto Piglia destaca que,

No *Museu*, a história da Eterna, da mulher perdida, desencadeia o delírio filosófico. Constroem-se complexas construções e mundos alternativos (...) a perda da mulher (quer se chame Solveig, La Maga, Elsa ou a Eterna, ou quer se chame Beatriz Viterbo) é a condição da experiência metafísica. O herói começa a ver a realidade como ela é e percebe seus segredos. Todo o universo se concentra nesse “museu” fantástico e filosófico. (PIGLIA, 2004, p. 23)

É aí, nesse ponto, que reside à representação alegórica de Elena. A voz perdida de uma mulher, que acreditava estar morta, a voz que ecoa nas páginas do romance, e que de alguma forma, mantém contato com

⁴¹ A leitura de *A Cidade Ausente*, livro do autor argentino Ricardo Piglia publicado na década de noventa, permite alguns caminhos ao leitor. Piglia escreve uma ficção na qual se pode pensar a existência de uma máquina de narrar criada pelo seu precursor Macedônio Fernández (escritor argentino que influenciará a geração de Jorge Luis Borges) na tentativa de imortalizar sua esposa Elena Obieta, ou, a partir do relato presente no livro e intitulado “Os nódulos brancos”, identificar que é uma mulher internada em um manicômio, acreditando ter sido transformada em uma máquina construída por um homem que a amou, e, assim, se tornado eterna.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Macedonio Fernandez (vanguardista argentino, transformado no romance em personagem) são os primeiros indícios do núcleo paranoico estabelecido por Piglia. Em sua totalidade a alegoria é reconhecida aqui, como a revelação de uma verdade oculta, o sombrio como quer Benjamim.

Neste contexto, a obra *A Cidade Ausente* é totalizada de tramas, relatos, que versam sobre a história cultural e política da Argentina; ou em outras palavras, Piglia usa a máquina macedoniana, como um subterfúgio alegórico para reler a história peronista, reconstruindo-a pela voz replicante de Elena, sendo assim, “foi à alegoria que a salvou”. (BENJAMIM, 2013, p. 241)

A explicação mais comum para a proliferação da alegoria durante a ditadura latino americana e ainda no romance pigliano, defende que, sob ameaça de censura ou de morte (ou de ambas), escritores, poetas, dramaturgos, compositores, jornalistas e etc. diziam uma coisa para significar outra e assim salvar a própria pele sem deixar de denunciar o horror. Eis a rede textual de Piglia que mostra ao observador a *facies* hipócrita da história como protopaisagem petrificada. Mas isto não explica tudo, ainda que o “jardim da imaginação”, como quer Ricardo Piglia, tenha contaminado “o império dos fatos”.

Em um recorte mais recente sobre o trauma das ditaduras militares nas literaturas latino-americanas, Idelber Avelar (2003) recusa a explicação mais corriqueira, ressalta que “o – alegórico aí se reduziria a um conteúdo já prévio recoberto a posteriori, supostamente enunciável, com clareza e objetividade, num estado de liberdade de expressão garantida” (AVELAR, 2003, p. 20). Corroborando com o pensamento benjaminiano, Avelar assinala que há uma irredutibilidade da coesão entre a alegoria e o luto, atento às modulações propostas por Abraham & Torok (1976), pelas quais podem ocorrer os processos de separação do eu e do objeto perdido. Uma delas é a introjeção que, segundo o autor,

designa um horizonte de completude bem-sucedida do trabalho do luto, através do qual o objeto perdido é dialeticamente absorvido e expulso, internalizado de tal maneira que a libido pode ser descarregada num objeto substituído. (AVELAR, 2003, p. 18)

Já na incorporação por outro lado, "o objeto traumático permanece alojado dentro do ego como um corpo forasteiro, invisível (...) na medida em que esse objeto resiste à introjeção ele não se manifestará senão da forma críptica e distorcida". (AVELAR, 2003, p. 18)

É nesta esteira da incorporação do objeto traumático, que Piglia alude à ao trabalho do luto e a reflexão sobre a memória como imperativo pós-ditatorial. Pensamos então, que o projeto ficcional pigliano, reconecta literatura, experiência e a ativação do trabalho do luto. “O luto representaria para a pólis um afeto perturbador, insensato, imprudente” (AVELAR, 2003, p. 135) por isso, o autor usa o apócrifo, o relato policial, jornalístico, futurista, onde confronta o leitor com um enigma que se converte na única instância afirmativa no interior de um vazio abismal de perdas. Os enigmas da máquina macedoniana, condensam em si uma forma críptica de restituição, uma redenção hieroglífica que se anuncia e se adia incessantemente, como a visionária utopia de Macedonio de um livro futuro, total e perfeito.

Sobre isto Avelar evidencia que

Este é o plano de A cidade ausente: a máquina de macedônio salvaria esse anel originário, preservaria essa célula primordial. Replicando o *Museu do Romance da Eterna* em sua tentativa de aproximar-se dessa forma possível, situada por Macedonio na experiência estético-filosófica da autodesrealização – o devir-ficção de cada um. (AVELAR, 2003, p. 145)

Neste contexto, Elena-máquina privilegia alguns fatos, esquece e silencia, funcionando como uma codificadora em si, tanto do luto pela morte do outro, como a possibilidade de circular narrativas numa cidade pós-ditatorial corroída pelo esquecimento. Não tendo sentido por si mesmas, as coisas que o alegorista usa, via Elena são insignificantes, resultando qualquer sentido a elas atribuído numa conexão subjetivamente estabelecida pelo alegorista, pois este arranca um elemento do seu contexto original, isolando-o e despojando-o da sua função: “o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter um significado, de irradiar um sentido” (BENJAMIN, 2013, p. 205). Porque na verdade, quer se dizer algo significando outro. Benjamim acerca disto expõe que,

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. (BENJAMIM, 2013, p. 205-206)

Piglia como alegorista, emblematiza o “corpo de Elena que a priori seria apenas uma máquina afetiva, tradutora. Mas, um erro de configu-

ração inicial gerou uma engenhoca “de histórias apócrifas”. Segundo Benjamin, “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína”. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue” (BENJAMIM, 2013, p. 198). Enfim, da alegoria que liberta a coisa do seu aprisionamento num contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto. Arrancando as coisas do seu contexto e colocando-as em novos e diversos contextos.

Sob esta ótica, Avelar revela que as memórias mantidas por Elena máquina, mesmo que apropriação indevida, disseminação e des-subjetivação, abre um amplo leque de narrativas intercaladas que tematizam o passado e o presente da Argentina, o desafio do alegorista consistia em reunir as peças de “um mosaico narrativo extremamente fragmentado” (AVELAR, 2003, p. 130). A missão estabelecida aqui por Piglia para o personagem Junior destacado no romance como uma espécie de *alter ego* de Ricardo Piglia é a defesa do museu macedoniano, fonte interminável de relatos e permutações narrativas. Neste interim, o museu é a única possibilidade clandestina de circular as narrativas. Elena, situada neste museu, tenta cumprir sua missão, honrar a história dos vencidos, do gaúcho invisível, dos pós-ditadura, dos expatriados, e vários outros.

Porém, este procedimento adotado por Piglia, ao reconstruir uma imagem reconfortante da tradição, “lê seus momentos bárbaros, seus momentos de violência, como testemunhos que reforçam a riqueza da cultura” (AVELAR, 2003, p. 118). Para tanto, Elena máquina cumpre este papel, pois lê a pós-ditadura, por definição, pelo próprio gesto de ler o presente como pós-ditatorial, e a partir de então, dar voz aos relatos fazendo valer cada “documento de cultura” a barbárie que o tornou possível. Deste labor é que surge a tese de Piglia a respeito da relação especial que a ficção tem com a “verdade”. Para o escritor, “a ficção trabalha com a crença e neste sentido leva à ideologia, aos modelos convencionais de realidade e, naturalmente, também as convenções que a tornam verdadeiro (ou fictício) um texto” (PIGLIA, 1994, p. 71). Piglia considera a Argentina atual um bom lugar para se ver até que ponto o discurso do poder, frequentemente, adquire a forma de uma ficção criminal. De acordo com ele, “O discurso militar teve a pretensão de ficcionalizar o real para apagar a opressão”. (PIGLIA, 1994, p. 69)

Recobrando o fato de que, a origem dos relatos da máquina são, inicialmente um erro, um ato incompleto, que necessita de convalidação. Se a literatura é um espaço “fraturado”, onde circulam diferentes vozes,

os relatos seguem esta mesma linha, “constrói um novo com restos do presente” (PIGLIA, 1997, p. 71). Sendo assim,

Junior começava a entender. No início a máquina se engana. O erro é o princípio. A máquina desagra “espontaneamente” os elementos do conto de Poe e os transforma nos núcleos potenciais da ficção. Assim tinha surgido a trama original. O mito da origem. Todas as histórias vinham daí. O sentido futuro do que estava se passando dependia desse relato sobre o outro e o porvir. O real estava sendo definido pelo possível (e não pelo ser). A oposição verdade/mentira devia ser substituída pela posição possível/impossível. (PIGLIA, 1992, p. 72)

Por conseguinte, neste movimento do tudo é possível, por fim, chegamos ao final, ao ponto culminante do romance. De forma alegórica, o cadáver de Elena emerge da derrota, para contar, imaginar que o futuro não repetirá o passado. Isso só é possível, pois da lembrança de Elena dependia a possibilidade mesma de sobrevivência, numa *pólis* em que o Estado exercia seu controle, inserindo memórias artificiais, privando os sujeitos de seu passado, forçando-lhes a viver em terceira pessoa. A transitoriedade das histórias da máquina aqui, não é apenas significada, representada alegoricamente, como também significante, oferecendo-se como material a ser alegorizado: Elena é a alegoria da ressurreição. Ao término, a contemplação barroca inverte sua direção nas imagens da morte, olhando para traz, redentora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *Cryptonyme: le verbiere de l'homme aux loups*. Prefácio de Jacques Derridá. Paris: Aibier-Flammation, 1976.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditadura e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BENJAMIM, Walter. *Origem do drama barroco*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994

_____. *A cidade ausente*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. *Formas breves*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

**ENTRE A DAMA E A CORRENTEZA:
UM MERGULHO NAS ÁGUAS DOS ROMANCES
A DAMA DO VELHO CHICO E BEIRA DE RIO, CORRENTEZA
DE CARLOS BARBOSA**

Joseilton Ribeiro do Bonfim (UNEB)

jodobonfim@hotmail.com

Carlos Augusto Magalhães (UNEB/PUCRS)

carlosmagal@terra.com.br

RESUMO

Esse artigo apresenta como objeto de estudo as representações simbólicas da água nos romances *A Dama do Velho Chico* e *Beira de Rio, Correnteza*, de Carlos Barbosa. Intenta-se analisar as imagens e metáforas com que as águas do rio São Francisco costumam ser caracterizadas. A água é vista como elemento dual e polarizado – signo de vida e morte, criação e destruição; é também qualificada como símbolo de fertilidade, sensualidade, imaginação e da própria vida humana. As imagens possibilitam o diálogo entre tais romances em que ganha corpo uma escrita fluida e onírica. Os textos de Carlos Barbosa se apropriam da matéria aquosa da qual provêm mitos que, por meio da linguagem literária, tornam universais as misteriosas águas sertanejas.

Palavras-chave: Água. Correnteza. Vida e morte. Sensualidade. Fertilidade.

O rio São Francisco é um milagre de águas que se multiplicam. Nos altos da serra da Canastra, entre pedras e arbustos, surgem pequenos filetes de água que se juntam para formar um rio lendário. Terra rachada, vegetação seca e vidas esgotadas contrastam com a exuberância das águas do Opará⁴². Em seu longo percurso, corta cinco estados: Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe, tornando-se sinal de esperança e de vida para o sertanejo.

Por onde passa, deixa fertilidade, tanto para a terra como para os ribeirinhos. Os barranqueiros, além de matarem a fome e a sede é também nas águas sanfranciscanas que eles encontram o farto e vigoroso manancial de que se nutre sua cultura. Mistérios e seres mitológicos habitam o leito do rio; nele fazem morada o Nego d'Água⁴³, a Mãe d'Água⁴⁴

⁴² Opará era denominação dada pelos índios ao rio São Francisco e significa "rio-mar".

⁴³ Menino negro e careca que vive nas águas mais profundas do São Francisco, os pescadores o temem pelas artimanhas que faz, precisando algumas vezes oferecer-lhe fumo para que possam ter uma boa pescaria.

e o Surubim Rei⁴⁵. O cotidiano de labuta se entremeia com a riqueza das lendas e histórias que ajudam a construir o imaginário do povo ribeirão.

É este o cenário que o escritor baiano Carlos Barbosa traz para sua obra. Nascido em Oliveira dos Brejinhos, viveu sua infância em Ibotirama, a Bom Jardim da Rica Flor tão presente em suas narrativas. O escritor é formado em jornalismo e tem várias obras publicadas: *Águas de Cacimba* (1998), *Matalotagem e Outros Poemas de Viagem* (2006), *A Dama do Velho Chico* (2002), *Segunda Sombra* (2010) e *Beira de Rio, Correnteza* (2010).

Este trabalho se propõe fazer um mergulho nos romances *A Dama do Velho Chico* e *Beira de Rio, Correnteza*, indo ao encontro das imagens e simbologias que a água incorpora em tais narrativas. Pensar na água além da matéria é se deter em uma imagem poética que se faz próxima de um universo onírico e, diretamente relacionada com vida, morte, fertilidade, sensualidade, sedução. O escritor bebe nessas fontes e traz para a obra as águas literárias que possibilitam ao leitor um mergulho profundo e intenso.

O romance *A Dama do Velho Chico* conta a história da adolescente Daura que desperta paixão no irmão Missinho, no tio Avelino e no vaqueiro Agenor. Tais paixões irão transformar a vida da pobre moça e desencadearão tragédias com que se envolverá toda a família. Nas terras de Bom Jesus da Lapa, Agenor mata o pai de Daura, Dualdo. Com a morte de Dualdo, a família volta a Bom Jardim em companhia de Avelino, que se aproveita da situação para assumir o lugar do irmão e se aproximar de Daura.

Avelino conviveu um bom tempo com a família de Izaulina, mãe de Daura. O desejo por possuir a sobrinha aumentava a cada dia. Louco de paixão, não resiste mais, e acaba agarrando-a à força. Missinho presencia a cena e ataca-o com um porrete, matando-o. Missinho foge. Izaulina enlouquece e morre e Daura não se sabe ao certo para onde vai.

Em *Beira de Rio, Correnteza*, há um novo mergulho nas águas sertanejas, agora com Gero – jovem que presentia o leitor com sua his-

⁴⁴ Espécie de Sereia que habita as águas do São Francisco e encanta pescadores e ribeirinhos com sua beleza.

⁴⁵ Surubim que se tornou encantando e cresceu de forma descomunal sendo impossível de ser capturado.

tória. A presença de Gero na beira do rio era constante: no carroto de água para a mãe, em banhos com a turma ou sozinho, mergulhado na própria consciência. Gero se apaixona por Liana – o poço de “mornágua” – mulher que o leva a fazer a travessia de menino a homem.

O envolvimento com Liana leva o jovem Gero a conhecer os prazeres do amor e os tormentos do ciúme. Enquanto um comando especial do exército fecha o cerco à procura do guerrilheiro Carlos Lamarca, Gero se esconde entre arbustos aguardando o retorno do comandante da tropa que realizava um passeio juntamente com Liana. O jipe com Liana e o comandante se aproxima, trazendo-os imersos em contagiantes gargalhadas. Gero lança uma pedra em direção ao casal e atinge, em cheio, a cabeça do comandante, que perde o controle do veículo, arremessando-o sobre os soldados. Ao verem aquele carro desgovernado, os oficiais disparam tiros de que resultou na morte de Liana e do comandante.

A eleição dos dois romances reside, sobretudo, na constatação da forte e importante presença da água – elemento imagético, metafórico, simbólico, mitológico. Em outras obras do autor, o signo água se faz presente, mas não com a intensidade que se apresenta aqui. É justamente a presença da água que torna o sertão ribeirinho bem diferente daquela imagem seca e árida tão comum em outras obras. A aridez dá lugar à fertilidade!

A água permeia a escrita romanesca de Barbosa de maneira tão intensa, que nos revela imagens mitológicas, e tão comuns em produções literárias já consagradas. As suas narrativas são fluentes como um rio que corre em direção a sua foz. As águas do São Francisco que sempre foram sinal de esperança e de vida para o sertanejo, são a fonte de inspiração de Carlos Barbosa.

Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Flores da Escrivainha* (1990) diz que a obra literária tem o “real” como horizonte e essa relação entre o “real” e a literatura é mediada pela linguagem. Devido a isso, é que a literatura sempre “falha” ao tentar reproduzir o “real”, mas é nessa “falha” que revela outro mundo mais “real” do que aquele que se pretendia representar. O jogo de palavras cria toda uma simbologia para representar os elementos constituintes da realidade sertaneja.

Através das páginas do livro somos levados a contemplar as águas do Velho Chico:

Límpidas e abissais, turvas e transparentes, penetrantes e superficiais, agitadas e sonolentas, ondulantes e deslizantes, calorosas e refrescantes, vívidas e

destruidoras, sombrias e luzentes, silenciosas e sonoras, rasas e transbordantes, livres e aprisionadas, unificantes e limitantes [...] (BRASIL, 2009, p. 11).

As múltiplas formas da água já permitem imaginar as inúmeras simbologias que a ela podem ser atribuídas, permitindo, desta forma, um mergulho literário através das páginas dos romances estudados. E neste mergulho encontra-se certa fidelidade do autor com o elemento aquático, revelando um comportamento orgânico e onírico. A apropriação da matéria orgânica se torna matéria poética, revelando imagens que estão aparentemente “ocultas”.

A água enquanto matéria poética e literária da escrita barbosiana, pode ser percebida em diferentes aspectos e formas. A força das águas, a correnteza, está presente em ambos romances, sob perspectivas diversas. Em *A Dama do Velho Chico* a correnteza é apresentada logo no introito do romance:

Quando o rio faz a curva
ataca feroz o barranco
revolve o leito, a água turva
altera o canal, no arranco
o tempo geme, se recurva
perde o equilíbrio, sente o tranco.
Vem de longe, assim

(BARBOSA, 2002, p. 09).

A correnteza é feroz, lançando sobre o barranco sua força acumulada desde o longe. O leito é revolvido ganhando nova tonalidade; a água se torna turva, o canal é alterado forçando os viajantes a buscarem outros caminhos. A correnteza é metaforizada como um ser indomável. A beira do rio muda sua aparência a depender do deslizamento das águas. A sua forma é modelada pela força das correntezas:

O vapor sobe o rio por um canal e, quando desce, corre o risco do canal ter trocado de lugar. [...] É por conta das correntezas, das águas das cheias que derrubam os barrancos e arrastam as areias, carregam para lá e para cá. É um rio vivo. (BARBOSA, 2002, p. 83)

A correnteza seria o próprio espírito do rio. Um ser mutante que alterava sua velocidade. Ela é quem determina o caminho a ser seguido, que contorna os obstáculos, levando muitas vezes tudo e todos que surgem em sua frente. A correnteza é a força motriz do rio; a alma aquosa a conduzir dos mais mansos regatos aos mais profundos dos ribeirões.

Beira de Rio, Correnteza traz a dialética entre as águas calmas, plácidas (beira de rio) e o movimento intempestivo, indomável (corrente-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

za). É nesta dualidade fluída que toda a narrativa se tece. Esse comportamento dúbio com o qual as águas são apresentadas revela a sua simbologia de vida e morte, capaz de conduzir aos recônditos abissais e à serenidade dos lagos.

Barbosa busca no sertão ribeirinho imagens e elementos que expressam a dualidade aquática. A realidade de Bom Jardim era marcada por elementos divergentes:

Bom Jardim conhecia apenas duas estações: a seca e as águas; o rio no caixão e o rio subindo o barranco; penúria e fartura; [...] Assim era: beira de rio e correnteza, aprumo entre vida e morte, as constâncias do lugar. (BARBOSA, 2010, p. 13).

A seca, enquanto a ausência ou a escassez de água, é o símbolo da morte, da miséria. O nível do rio baixa, feito um risco entrecortado, poças de água isoladas. Este cenário de penúria, que deixava a vida por um fio, maltratava aqueles ribeirinhos. A estação das águas é símbolo de vida: a caatinga se veste de verde, o rio renova suas águas, unindo as forças, até então separadas, ganhando corpo para subir o barranco. Aquele cenário seco se altera e o povo desfruta da fartura proporcionada pelas águas.

A ideia de rio e correnteza enquanto seres divergentes, revela a dualidade da água como símbolo de vida e de morte: a correnteza vista como água inquieta, arrastante, feroz; o rio por sua vez, tranquilo, sereno, manso. “O rio trazia vida, sempre. A correnteza levava vidas. O rio propiciava riquezas. A correnteza as destruía. O rio era o caminho, a correnteza era a perdição. O rio era abençoado, e a correnteza, proibida” (BARBOSA, 2010, p. 21). A vida proporcionada pelo rio, ao molhar as terras castigadas pela seca, se contrasta com a morte trazida pela correnteza que ceifava a vida de aventureiros, que algumas vezes resolviam desafiar a força das águas. Essa divergência entre rio e correnteza apresentada na obra é paradoxal. O rio por sua própria natureza precisa correr para levar vida aos mais diversos lugares. E nessa correria em levar a vida, carrega consigo muitas vidas, arrancadas de suas margens.

Gero conhecia a força da correnteza. Ela era imprevisível, alterava sua velocidade de acordo com o volume de água do rio. “A correnteza possuía qualidades de mando; imperiosa, manhosa de caprichos curvilíneos e redemoinhados” (BARBOSA, 2010, p. 20). A correnteza arrastava tudo à sua frente, barrancos, casas, árvores e animais. Somente a seca era capaz de amansar suas forças, mas ela não desaparecia por completo, tinha poderes “encantatórios e arrastantes”. Era traiçoeira, esperando des-

cuidos para levar vidas. “[...] muitas alminhas se desgarravam de corpos que, no repentino de um escorrego nos arrecifes limosos ou na lama do fundo, desequilibravam-se e eram tomados pela até então insuspeitada e ausente correnteza”. (BARBOSA, 2010, p. 21)

Gero já tinha experimentado a força da correnteza e por sorte saíra ileso. Escapou por duas vezes: o desafio de alcançar a baliza com o irmão Toninho e o mergulho por baixo da canoa abandonada no porto. Gero tinha respeito pela correnteza. “Mais que um estado, condição ou possibilidade, pressentia nela uma entidade independente do rio” (BARBOSA, 2010, p. 21). Muitas vezes era preciso ter coragem de enfrentar a correnteza e fazer a travessia. “Correnteza é tempo, beira de rio é matéria que o tempo arrasta e arrasta” (BARBOSA, 2010, p. 133). Neste trecho outra divergência: a correnteza é a metáfora do próprio tempo que passa sem receios, mudando os cursos e percursos da vida. Um ser movente que altera a matéria, a beira do rio.

A água enquanto símbolo da morte nos romances analisados pode ser embasada nas palavras de Gaston Bachelard. Ele considera a morte como uma viagem, um eterno partir. É a água o elemento de passagem da vida para a morte. “Morrer é verdadeiramente partir e só se parte bem [...] quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio” (BACHELARD, 2013, p. 77). Pensar na partida sobre as águas é também retomar a imagem de Caronte, o que Bachelard denomina de complexo de Caronte.

Na mitologia grega, Caronte, filho da Noite⁴⁶ e de Érebo⁴⁷, é o barqueiro responsável pela travessia das almas, pelo rio Aqueronte⁴⁸ em uma estreita barca de cor fúnebre. “O barqueiro do inferno é [...] um velhote magro, grande e robusto; seus olhos vivos, seu rosto majestoso, [...] têm uma marca divina. Sua barba é branca, comprida e densa” (COMMELIM, 1993, p. 197). Em sua barca só eram levadas as almas dos que tinham sepultura e pagavam pela passagem. Aqueles que não podiam pagar a travessia eram rejeitados pelo barqueiro e ficavam durante cem anos na beira do rio majestoso.

⁴⁶ Deusa das trevas é a mais antiga das divindades, segundo Hesíodo é a mãe dos deuses.

⁴⁷ Irmão e esposo da Noite.

⁴⁸ O rio mitológico localizado na região noroeste da Grécia.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

A retomada da imagem de Caronte leva a pensar na morte como uma viagem, uma partida e só se parte bem com o fluir da água, com a corrente do rio. Nos romances de Barbosa alguns elementos podem ser vistos como análogos ao mito grego: o vapor em *A Dama do Velho Chico* e o balseiro em *Beira de Rio, Correnteza*. A análise destes dois elementos foi feita a partir de evidências que os aproximam do Caronte grego. A viagem a vapor da família de Dualdo a Bom Jesus da Lapa é um ponto fundamental para essa analogia, uma vez que é nessa viagem que muitos fatos acontecem: o desentendimento de Missinho e Avelino; o despertar da paixão de Avelino por Daura; a morte de Dualdo nas terras da Lapa.

Viajar de vapor constituía para os ribeirinhos um fato marcante. Esperança de uma nova realidade! Era assim que o sertanejo imaginava a viagem a vapor: aspirações e desejos que se transportavam pelas águas do São Francisco, imersos a toda segura do sertão. Essa viagem constituía-se como uma ponte entre dois mundos contrários: de um lado a crua realidade que castiga e esgota a beleza da vida; do outro, o incerto, idealizado de belezas e frescores. A partida sobre as águas permitia invadir um novo mundo e ser invadido por ele.

Essa ideologia da viagem enquanto a esperança de dias melhores é quebrada com a retomada das colocações de Bachelard, de que morrer é partir sobre as águas, seguindo a corrente do rio. Desta forma, o vapor exerce um papel relevante como elemento representativo da morte. Ao trazer o vapor para esta análise, percebe-se que vários elementos e características deste grande barco permitem a sua proximidade com o mito grego.

[...] o aceno da viagem e a possibilidade que Izaulina vislumbrava, enfim, de se ajoelhar ao pé do santo maior em poder, Senhor Bom Jesus da Lapa, fizeram com que a viagem fosse decidida sem maiores questionamentos. Iam de Vapor, por conta de Avelino [...]. (BARBOSA, 2002, p. 80)

Percebe-se que o vapor avança sobre as águas e se aproxima de Bom Jesus da Lapa. Parece ter pressa em levar Dualdo a cumprir sua “sentença”. Na terra das romarias enquanto Izaulina deposita sua fé aos pés do santo, e lhe ocorre um mau presságio, Dualdo descobre o interesse do vaqueiro Agenor em desposar Daura. Avelino com as interferências na conversa arruma confusão com o vaqueiro que acaba matando Dualdo com uma peixeira; o assassino foge e o vapor cumpriu sua “obrigação” de direcionar Dualdo ao seu triste fim. É ali próximo à gruta que o homem se desapega de seus sonhos, medos e ilusões, entregando-se à morte.

Assim como a barca de Caronte atravessa as almas de um lado para o outro, o vapor é o responsável por conduzir Dualdo para o cenário de sua morte. Bom Jardim é ponto de partida para a família de Dualdo. No outro extremo está Bom Jesus da Lapa, que se torna um lugar de tragédias, opondo-se à sua representação de esperança e fé. Além dessa característica de travessia outros indícios podem ser analisados, para fazer esta comparação com a barca de Caronte. O apito do vapor que anuncia sua chegada ou sua partida é como um chamariz para as pessoas do lugar. Na barca de Caronte não temos apito, mas existe um instrumento sonoro: “A flauta guia as almas, [...] reúne-as como abelhas”. (CLAUDEL, *apud* BACHELARD, 2002, p. 81). Ambos reúnem os passageiros sonoramente.

Outra característica a ser analisada é a despedida na beira do rio. “[...] Os acenos e chamamentos entre os que chegavam e os que partiam, e seus parentes, compunham cenas lacrimosas e demoradas” (BARBOSA, 2002, p. 13). Segundo Bachelard, o adeus à beira d’água é o mais dilacerante e literário dos adeuses. É como se fosse a última vez que aquelas pessoas iriam se ver. As cenas demoradas e lacrimosas devem-se à incerteza do destino, por desconhecerem o que lhes aguarda após a curva do rio.

A partida sobre as águas rouba-nos a matéria da terra; é como se convidasse a uma viagem jamais feita. “Viajar é morrer um pouco!” (BACHELARD, 2002, p. 77). Com uma viagem ausentamo-nos de um lugar para está presente em outro. Aqueles que ficam sentem saudades. Essa é uma experiência e por que não dizer, um ensaio para o dia da morte? O dia da viagem da qual não se retornará; em que a ausência e a saudade serão eternas e jamais poderão ser saciadas com a volta dos que partiram. Restarão apenas lembranças do que foi e não voltará a ser. Dualdo partiu para nunca mais voltar; embarcou em uma viagem para o mundo dos mortos. Seu falecimento inicia um novo tempo para a família, que sem sua presença é destituída de dias melhores e tendo a vida marcada por fatos trágicos que a dizimam.

O complexo de Caronte é retomado em *Beira de Rio, Correnteza* com a presença de um balseiro, uma espécie de balsa viva formada por restos de plantas, troncos e arbustos arrastado pela correnteza. A descida de balseiros era comumente apreciada pelos beiradeiros em tempos de cheia, mas o balseiro avistado por Gero surge no período da seca. Totalmente fora do comum, traz em sua composição uma árvore inteira e algo mais estranho: Gero vê uma figura de um homem sobre o balseiro.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

E agora, aquele homem em pé sobre o balseiro parecendo um jangadeiro cearense, pomposo, com um remo nas mãos... Um homem! Gero espigou-se e ergueu as mãos em pala para melhor observar o balseiro, a jangada, o homem que se materializava na sua frente, boiando no rio.

Relutava em crer no que via, [...] Ilusão de ótica [...] Coisas de minha cabeça [...] (BARBOSA, 2010, p. 140).

Gero questionava-se: seria realidade ou fruto de sua imaginação o surgimento daquele ser com expressões terríveis? Não era comum, balseiros descerem o rio em tempos de seca, era algo fora do comum. Segundo Mircea Elfade, os mitos são seres extraordinários que fogem completamente de nosso cotidiano, com essa afirmação podemos pensar naquele balseiro como um mito. Aqui nos deparamos com o primeiro ponto de nossa análise: Caronte, mito grego, e o balseiro em tempo de seca, o mito sertanejo.

É importante destacar que aquela aparição surge após a morte de Zé Dugogue: “[...] Auge do período de seca, o rio torna-se espelho, tão mansas suas águas, estas que afogaram [...] Zé Dugogue” (BARBOSA, 2010 p. 139-140). Não seria, portanto, o navegante que veio fazer a travessia do afogado? Essas evidências permitem fazer uma analogia entre o barqueiro dos infernos e o balseiro do São Francisco. Ainda temos outro item a ser observado: a fala do homem que está sobre o balseiro, assim narrada:

E disse-lhe o balseiro, em voz grave e pausada, [...]: navego o sangue de todo barranqueiro, por milhares de anos deço e subo estes rios, percorro suas águas, meu filho, e sinto-as revoltas, um homem tem sempre um remo à mão, vira o leme na direção das rotas desimpedidas, há portos demais em todo o rio, [...] (BARBOSA 2010, p. 141).

Navegar por milhares de anos em um rio, só seria possível a um ser mitológico, capaz de resistir ao tempo e ser constantemente retomado de diferentes maneiras, mas com características comuns ao mito grego. Os mitos estão circunscritos em uma memória cultural coletiva, e muitas vezes são retomados em diferentes tempos e espaços. Sempre que um autor retoma a imagem de Caronte nos revela a morte como uma viagem, que necessita de um guia para conduzir. Caronte é um símbolo que permanece ligado à desventura dos homens, vez ou outra surge na literatura, recriando o mito “primitivo”.

O complexo de Caronte, segundo Bachelard, mostra a face horripilante da morte aquela que vem sem ser chamada, que causa desespero, mas ao se tratar da água é preciso pensar no caráter sedutor e fascinante

que a morte nos revela. Esse fascínio e sedução só são possíveis por que morrer “é um convite ao doce aconchego ao ventre materno” (AVELHADA, 2008, p. 09). Essa morte desejada esta diretamente ligada ao suicídio que se caracteriza como uma fuga das imensas dores e inconsistências da vida. E quando essa entrega é feita nas águas, nos deparamos com o complexo de Ofélia.

O complexo de Ofélia se caracteriza com a retomada da morte da personagem Ofélia, da obra *Hamlet* de William Shakespeare. A personagem morre afogada em um provável suicídio. Gaston Bachelard faz uma reflexão sobre o elo existente entre a água e a morte desejada, como se observa: “[...] a água é o elemento da morte sem orgulho, nem vingança. A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente ‘afogados em lágrimas’” (BACHELARD, 2002, p. 83).

A água é o símbolo de Izaulina, que tem a vida marcada pelo sofrimento. Sua morte nas águas representa um alívio para suas dores. Uma fuga do passado. Calmamente entrega sua vida às águas sanfranciscanas. Entrega seu corpo ao aconchego das águas.

Transida de frio, transfigurada e trôpega, Izaulina desceu o barranco olhos fixos nas águas serenas do rio. Entrou na água e avançou lentamente sem demonstrar receios. Parou quando a água atingiu seu queixo. [...] Sua respiração provocou borbulhas na água e uma breve agitação em sua cabeça, praticamente submersa. Até que o rio passou por ela, solene, silencioso, levantando seus cabelos e os mantendo à tona em suaves movimentos no sentido da correnteza leve. (BARBOSA, 2002, p. 170)

A morte de Izaulina é suave e sem alarde; morre no silêncio das águas. Com seu suicídio podemos visualizar, segundo Schopenhauer, a morte como benévola, como algo bom e desejado. A morte é o refúgio que a sertaneja encontrou para seus desgostos, se oferecendo para retornar ao seio da natureza, e esse retorno é feito nas levezas das águas sanfranciscanas. “Entretanto, também esse só se dará depois de uma luta física e moral” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 71). Essa luta é visível com o esforço de Izaulina em enterrar os pés na lama, com a agitação de sua cabeça e com as borbulhas provocadas pela sua respiração.

A morte de Izaulina resulta dos desencontros fatais ocorridos em sua família. A cada novo desastre as esperanças da sertaneja foram se esvaindo até se definharem por completo em sua entrega às águas. A sua cabeleira a flutuar, nos sugere a imagem de uma vida que se esvai, uma onda que passa lenta e suave, a levar consigo as dores e sofrimentos de

quem tanto padeceu em vida. A água torna-se a verdadeira matéria da morte de Izaulina, ao fluir da corrente todo o seu corpo é envolvido pelo toque da água que deslizando por ele penteia seus cabelos, envolvendo-a em uma dança de movimentos leves e suaves. Como um casal de apaixonados, mulher e rio se tornam um só.

Ainda pensando na morte enquanto elemento desejado, temos o suicídio de Zé Dugogue, personagem de *Beira de Rio, Correnteza*. Zé Dugogue “louco manso, fedorento e faminto, que fazia discursos disparatados na beira do rio” (BARBOSA, 2010, p. 115). Desde que chegara a Bom Jardim ninguém ouvira falar que Zé Dugogue tivesse tomado banho, até que certa vez o velho louco lança-se nas águas a fazer “estripulias”. Incentivado por um grupo de garotos que observa aquela brincadeira do alto do cais, Zé deixava-se levar pela correnteza, em mergulhos e retornos intermináveis.

“Quem brinca com a água pérvida se afoga, quer se afogar” (BACHELARD, 2013, p. 85). E assim quis Zé Dugogue, essa foi uma morte que desejou. Aos poucos foi enfraquecendo, já abatido desce pela primeira vez com um dos braços erguido, no retorno ainda bate os braços em vão. Desce pela segunda vez, erguendo os dois braços. “[...] quando desceu pela terceira vez, a vez última, assim dita e sabida, da qual não se retorna, pois até para se morrer afogado é necessário cumprir regra trídua, uma ao Pai, outra ao Filho e mais uma ao Espírito Santo” (BARBOSA, 2010, p. 123).

A entrega de Zé Dugogue ao seio das águas nos revela uma espécie de ritual que apresenta certa religiosidade. A Trindade Santa símbolo do cristianismo católico é evocada, por meio dos três mergulhos de Dugogue. O rio foi generoso, manteve Zé o máximo que pode na superfície e após sua morte não arrastou seu corpo para longe o que permitiu o resgate de maneira rápida. As águas foram donas de sua vida, mas não de seu corpo, logo o devolveram para que pudesse ser sepultado.

Os personagens suicidas de Barbosa se aproximam da Ofélia de Shakespeare. Izaulina de *A Dama do Velho Chico* mulher, enlouquecida pelas desventuras de sua vida se entrega às águas por completo, deixando-se envolver e abandonando o seu corpo. Zé Dugogue louco de nascença, morre nas águas, entrega sua vida. O desejo da morte está diretamente ligado à loucura, este é o ponto que une esses três personagens: Ofélia, Izaulina e Zé Dugogue. Loucos, suicidas que entregam suas vidas nas águas.

Pode-se analisar ainda a relação entre água, sedução, erotismo e sensualidade. Tal relação é percebida por meio da figura de Liana. A bela jovem é a responsável por seduzir Gero. O primeiro encontro se dá quando Gero salta o muro da casa de Liana para fugir de uma boiada. Ao ver Gero Liana fixa o olhar no garoto, o chama e demoradamente cuida dos ferimentos ocasionados pela queda. Os movimentos suaves de Liana ao limpar os arranhões deixam Gero excitado, a moça furiosa o chama de moleque e o deixa sozinho. O garoto volta para casa, mas saltaria outras vezes aquele mesmo muro.

Saltar o muro é sair de um momento adverso para lançar-se em um momento de salvação. Gero foge da boiada e rende-se aos encantos de Liana. Ela foi sua salvação, aquela que o atraía e cuidara de seus machucados, alimentaria seus desejos mais profundos. Gero “[...] escapara da boiada para cair dentro da mornágua de Liana” (BARBOSA, 2010, p. 95). A mornágua representa o órgão sexual feminino. Seria o ato sexual o mergulho na mornágua que permitiria a Gero fazer a travessia do menino ao homem.

Liana foi o primeiro amor de Gero. “O primeiro amor marca sempre na carne e na alma. Foi o que aconteceu com Gero, que saltou o muro da experiência para os braços da misteriosa mulher que o inicia no jogo da sedução e do amor” (CESAR, 2010, p. 02). Pensar na água enquanto símbolo da sensualidade feminina nos leva a pensar na própria umidade do sexo feminino, o poço de mornágua; nem quente e nem frio, no ponto ideal, na temperatura certa do prazer.

Gero ao se desviar do caminho, mesmo que para salvar sua vida, é atraído pelos encantos de Liana. Como sereia que desvia os viajantes de suas rotas, Liana seduz Gero e faz cair em seus braços. O encanto e a sedução têm o poder de tocar o profundo do nosso ser. “Seduzir é igual a *se-ducere*, conduzir a parte, guiar para outro lado, mudar a rota, deslocar. A sereia é o desvio do caminho reto” (GARCIA, 2006, p. 22). E Liana é a sereia que encanta e seduz Gero, fazendo-o desviar de seu caminho. Quando se deixar seduzir por uma sereia não somos mais os mesmos. Elas fazem aflorar os desejos mais ocultos, aquilo que está no inconsciente. “Vindo de recônditas cacimbas e nervuras, um arrojo de sangue e certas contrações suspenderam seu pênis que há muito se agitava sob o calção”. (BARBOSA, 2010, p. 36)

O desejo de Gero vem do mais profundo de seu ser, das esquecidas cacimbas que lançam sangue por entre nervos e canais cavernosos,

fazendo o seu sexo rebelar-se; torna-se visível por meio de sua ereção, que inicialmente o deixa desconcertado, mas seria esse desejo expressivo que o faz saltar aquele muro, inúmeras outras vezes, até fazer a tão difícil travessia. Os leves toques de Liana escavam as profundezas da alma de Gero e faz o seu desejo transbordar, como uma enchente que invade lugares até então enxutos. A presença de Gero na casa de Liana se torna constante e os dois acabam por consumarem aquele desejo despertado.

Beije essa boca suculenta, porejante... Caldeira de vapor, sim... Volte ao ventre... Revolte-se... Ache, acha, a racha!... Tome posse do meu ventre e fuça escave... Meu terreno, meu desgosto, esse fosso... Refocile... Tome do meu ventre os goles... Mergulhe, bamburre, nade... [...] a prancha atirada ao solo... O vapor a se soltar do cais... Os apitos... As maretas fugidias e roçantes... Batem e voltam... Entram e saem... Despejos e despojos... Choro e riso... Roce!... Vai mocinho!... Vem... Consinta, meu anjo, que eu agora go... go... goze... (BARBOSA, 2010, p. 108, grifos nossos).

Nesta passagem Carlos Barbosa usa inúmeras reticências que tornam todas essas ações prolongadas, como algo interminável. Segundo a nova *Gramática do Português Contemporâneo*, de Celso Cunha e Lindley Cintra, a reticência é um sinal gráfico de caráter subjetivo muito usado como auxiliar da linguagem poética e amorosa. O seu uso muitas vezes é feito para demarcar as inflexões emotivas ou até mesmo para indicar que a ideia expressa não termina com o final da frase, mas que deve ser completada com a imaginação do leitor. É essa interação entre o leitor e o texto que permitem a visualização de uma cena de sexo. A descrição do ato sexual é feito de maneira poética e erótica. Elementos sertanejos são "erotizados", alguns deles nos remetem à água.

Liana é quem conduz Gero pelos regatos e poços do prazer. Ela ordena, e ele como bom aprendiz obedece. O fogo da caldeira que move o vapor sobre as águas é agora símbolo do prazer e do desejo de Gero e Liana. É preciso deixar o porto e embarcar nessa travessia prazerosa. Gero não só faz a travessia como mergulha e nada naquele poço de mornágua. Os apitos são os próprios gemidos e delírios do ato sexual. As maretas fugidias são os movimentos frenéticos, que vão e vem entram e saem e conduzem os amantes ao ápice. O prazer é uma mistura de dor e satisfação expressas pelo choro e o riso.

Podemos perceber que cada imagem criada por Barbosa revela a água como matéria substancial de sua produção literária. As águas do São Francisco se tornam poesia e retomam imagens mitológicas e literárias que revelam a importância da água para a cultura sertaneja, não apenas como matéria, mas também como elemento simbólico, capaz de cir-

cunscrever-se numa memória coletiva rica em mitos e imagens que reaparecem em diferentes tempos e espaços. Rio e correnteza se tornam elementos divergentes enquanto um representa à vida e outro à morte; o vapor e o balseiro retomam a imagem de Caronte, e representam a água enquanto elemento transitório; as mortes de Izaulina e Zé Dugogue nos remetem à imagem de Ofélia; o poço de mornágua representam a água como elemento feminino, símbolo da fertilidade, da sensualidade e da sedução.

Desta maneira, ao mergulhar nas águas dos romances *A Dama do Velho Chico* e *Beira de Rio, Correnteza* nos deparamos com águas dúbias, incertas, simbólicas, mitológicas, encantadoras e sedutoras. Arrastados pela correnteza, buscamos desvendar as imagens que surgem por entre maretas e barrancos. Personagens vivos que nos contam sua história e nos fazem perceber tantas outras. As águas do São Francisco, reinventadas na literatura, não são apenas do sertão, elas agora ganham o mundo, recriam mitos e fazem do sertão o mundo todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELHEDA, Anna Carolina da Costa. Novo espírito literário: a estética aquática de Gaston Bachelard em dois amigos. *Confraria Arte e Literatura*, Rio de Janeiro, n. 23, nov./dez.2008. Disponível em:

<<http://www.confrariadovento.com/revista/numero23/ensaio02.htm>>.

Acesso em: 09-12-2013.

BACHELARD, Gaston. O complexo de Caronte: o complexo de Ofélia. In: _____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 73-95.

BARBOSA, Carlos. *A dama do velho Chico*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002.

_____. *Beira de rio, correnteza*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2010.

BRASIL, Vanessa Maria. Tantas águas, quantas histórias, diferentes narrativas – o São Francisco dos viajantes. *Textos de História*. Brasília, vol. 17, n. 1, 2009. Disponível em:

<<http://periodicos.bce.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/1664/1285>>. Acesso em: 01-12-2013.

CESAR, Elieser. Rio que corre na vida. Salvador, 2010. Disponível em: <<http://eliesercesar.wordpress.com/2010/07/17/rio-que-corre-na-vida>>

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

%e2%80%93-em-beira-de-rio-correnteza-carlos-barbosa-traz-um-romance-de-formacao>. Acesso em: 26-11-2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad.: Vera da Costa e Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COMMELIM, P. O mundo infernal. In: _____. *Mitologia grega e romana*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 196-197.

CUNHA, Celson; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FORTES, Hugo Fernando Salinas. Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea. [São Paulo]: Biblioteca Virtual da USP, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-13082009-155421/pt-br.php>>. Acesso em: 01-12-2013.

GARCIA, Loreley. Água em três movimentos: sobre mitos, imaginário e o papel da mulher no manejo das águas. *Gaia Scientia*, João Pessoa, vol. 04, n. 01, 2010. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/gaia/article/view/2224>>. Acesso em: 09-12-2013.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

PICARDI NETO, João Rafael. O nascer de um rio. In: _____. *São Francisco patrimônio mundial*, Brasília, jun. 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. Metafísica da morte. In: _____. *Metafísica do amor metafísica da morte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 59-140.

SILVA, Wilson Dias da. O velho Chico: sua vida, suas lendas e sua história. Brasília: CODEVASF, 1985.

**ENTRE UNIVERSOS SIMBÓLICOS
E CONTEXTOS SÓCIO-HISTÓRICOS
NA CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM
DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Manuela Chagas Manhães (UENF/UNESA)
manuelacmanhaes@hotmail.com

RESUMO

É fato que na dinâmica social a mudança dos valores, das ideias e dos costumes contribui para que haja uma nova tensão na realidade social. A construção dos universos simbólicos e o contexto sociocultural e histórico se tornam essenciais para a tradução do discurso implícito na linguagem artística, em particular, na linguagem poético-musical, a qual percebe-se uma relação direta do poeta letrista com as diferentes denotações e conotações que podem existir na realidade social, favorecendo a interação social e comunicação entre os atores sociais. Ou seja, a existência e a formação de diversos universos simbólicos respalda o estudo da linguagem artística musical em sua realidade social, já que toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e esperanças de uma situação histórica particular, assim como a maneira que se compõem as relações sociais em distintos ciclos que suscita a emoção e reflete a subjetividade humana além de um complexo de fatores socioculturais que são, na verdade, base para a produção artística. Para entendermos tal relação utilizaremos como fundamentação teórica autores como Gilberto Velho, Ernest Fischer, Antônio Cândido, Stuart Hall, Boret e Maingueneau.

Palavras-chave: Universo simbólico. Poética. Relações sociais.

1. Introdução

A arte é o meio indispensável para a união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana de associação, para a circulação de experiências, sentimentalidades e ideias. Gilberto Velho (1979) afirma que o desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude, se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderia ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade como um todo, é capaz.

Entretanto, a tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser construída, precisa tomar forma de objetivação. O livre resultado do trabalho artístico resulta da reflexão. Em outras palavras:

para confeccionar uma obra artística, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória em expressão, ou seja, dar forma ao material apreendido, e, durante toda a elaboração dessa obra de arte (seja de qualquer natureza artística) operar a emoção e a razão simultaneamente sobre o trabalho artístico. A emoção para o artista não é tudo, pois ele precisa tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o dileitante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a.

A obra de arte, para Nunez & Mendieta (1967) pressupõe a necessidade da intuição. Nesse caso, a intuição é, por sua vez, um fenômeno psicológico que não somente é encontrado na arte como e diversos atos da vida do homem, e, por isso, para distinguir a intuição de qualquer outra. Dizemos que esta “intuição criadora”, pois a arte em todas as suas manifestações tende a criar algo novo, embora muitas vezes diferindo do que já é conhecido apenas em pequenas nuances. Nesse âmbito é importante ressaltar que é necessário distinguir a intuição artística desta que é denominada criadora, pois, embora na indústria e na ciência a finalidade seja utilitária, na arte ostenta um puro desinteresse. Isso se deve, ao fato de o artista desejar apenas produzir emoções estéticas⁴⁹.

Neste aspecto Fischer (1976, p. 16) nos diz que: “(...) arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer, de mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da “magia” que lhe é inerente”. Ou seja, o fato da obra de artística não ter como fim a produção de objetos úteis não deve levar à conclusão de que lhe faltem finalidades. Há quem afirme que a finalidade da arte é a arte em si mesma. A arte, se-

⁴⁹ A emoção estética pertence ao domínio da psicologia e provavelmente da filosofia, sendo conceituada como o prazer que nos proporciona a arte ao mesmo tempo material e espiritual, já que chega à consciência através dos sentidos e produz efeitos reais no funcionamento de nosso organismo. A emoção estética, abordada sob outro ângulo cai no âmbito da Filosofia, pois corresponde ao mundo dos valores. A emoção estética é muito variada e complexa. Manifesta-se, às vezes, frente à obra que provoca como que uma mistura de admiração e elevação espiritual ou euforia e recolhimento (Nunez & Mendieta, 1967, p. 56). Várias são as teorias sobre as emoções estéticas, entre elas é de particular importância: projeção sentimental, desenvolvido por Frederico Teodoro Vischer, Herman Lotze, Teodoro Lipps, Juan Volkelt, Wundt e outros, para quem o interesse central deve colocar-se no fato de que frente às obras de arte projetamos nelas nosso próprio eu, colocando algo nosso, razão pela qual nos agradam; na obra de arte, como em um espelho, vemos refletindo nossos sentimentos (E. Merimann, *Introducción a la Estética Actual*, s. d., p.26). Já para Lipps, “todo prazer estético é, em última análise, prazer consigo mesmo”.

gundo Leon Tolstoy (in VELHO, 1979) é uma linguagem, ou seja, uma forma de comunicação humana e, como tal, tem propósito e finalidade. O artista que cria uma obra artística quer com ela dizer algo à sociedade em que vivemos, entre outros fins, o de produzir no homem e na sociedade emoções estéticas. Salomon Reinach (*apud* VELHO, 1979, p. 67) diz sobre a linguagem artística: “(...) um produto da atividade humana, cujo fim não é a satisfação imediata, mas despertar em todos um sentimento, uma emoção viva: a admiração, o prazer, a curiosidade, a alegria (...)”.

Em resumo: a emoção estética que as obras de arte nos causam é o resultado de um complexo de fatores entre os quais se alinham, como fundamentais, a influência da sociedade, a historicidade da linguagem artística, um elemento pessoal irredutível e o gênio do artista criador.

Mas o que tem a ver a figura do autor (do artista criador) com está análise que buscamos? Esta discussão – a do autor – leva em consideração uma instância precisa da criação relacionada aos vínculos especiais que tem a obra artística com a figura do seu criador – referimo-nos àquilo que Mangueneau (2001) chama de paratopia. Privilegiamos, assim, na nossa análise, a linguagem poético-musical, julgando a necessidade de interposição do conceito de discurso como mecanismo primordial de abordagem da relação autor-obra em contextos sócio-históricos especialmente quando o lugar e o tempo do poeta é posto em evidência na análise.

2. A linguagem artística como veículo de comunicação e expressão humana

Na mesma sociedade, a mudança de ideias orais e de costumes pode fazer com que esteticamente valioso em uma época perca no mínimo parte de seu valor em outra. Logo, da mesma forma que a arte é produto da sociedade, a emoção estética que suscita apesar de se manifestar na vida interior dos indivíduos, é essencialmente social.

A arte em uma de suas relações à sublimação coletiva, isto é, entende-se como unificação e exaltação da consciência e das emotividades sociais, que se produzem em determinadas circunstâncias da vida de um grupo, dos povos. As obras de arte também conseguem refletir sentimentos, ideias, maneiras, costumes, atitudes, enfim a cultura específica de um grupo humano no qual cada um de seus integrantes se identifica e se ama.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

O ser humano é um ser sociável, vive circunscrito numa sociedade e convive com os seus semelhantes, através das interações socioculturais – como já foi explicada anteriormente. Então, para o artista, ao criar algo, o que interessa é que esses objetos (obras de arte) toquem no fundo da alma das pessoas. É esse o objetivo de toda obra de arte: despertar sentimentos, sensações, tornar presentes sonhos e desejos que tanto escondemos ou reprimimos. Ou seja, a linguagem artística dá vazão ao imaginário, tornam reais os desejos, anseios e sonhos e podendo ter reflexo na conduta social.

Portanto, é perceptível a influência da arte nas sociedades humanas. Isso se deve à utilização dos sistemas de símbolos, em especial a linguagem verbal, que interliga um enorme universo simbólico funcionando como instrumento base da comunicação entre os atores sociais em suas relações e manifestações no organismo social nas diferentes realidades. Podemos, então, concordar com Carneiro Leão (*apud* PORTELLA 1976, p. 35) quando ele afirma que “a linguagem é o mais concentrado modo de se ser da realidade. Na linguagem o real se mostra em si mesmo com plenitude de liberdade”.

A linguagem participa desse modo, de todo o processo de criação, está diretamente relacionada à interação social sendo utilizada pelo autor para manifestar-se em sociedade (comunicação), construindo todo o edifício das diversas áreas da cultura (criação); demonstrando, portanto, o hibridismo cultural, a diversidade da linguagem estética-artística, na formação de representações sociais e os complexos sistemas de comunicação humana nas distintas épocas históricas.

Isso se deve, principalmente, à capacidade de uma linguagem verbal expressar continuamente a realidade da vida cotidiana. Qualquer tema significativo que abrange as esferas da realidade pode ser representado por um símbolo, e o instrumento com que se realiza esta representação pode ser chamada de linguagem simbólica.

Por conseguinte tal linguagem simbólica formada por universos simbólicos cristaliza-se na sociedade da mesma forma como se dá a acumulação de conhecimento. Isto é: os universos simbólicos são produtos sociais e culturais que têm sua história influenciando diretamente no comportamento dos atores sociais e na maneira em que se dá a legitimação das representações sociais em seus diversos sentidos e significados.

É fato, então, que para entender a realidade da vida diária dos indivíduos é necessário levar em consideração as diversas atribuições e in-

terpretações dos sistemas de sinais. A investigação dos fundamentos do conhecimento da vida cotidiana realizada por meio da linguagem constrói as objetivações dos processos de significados e o mundo intersubjetivo individual e coletivo. A realidade sempre é apresentada como uma dialética que tem como característica principal a objetividade e a subjetividade que os símbolos e a própria linguagem têm dentro do organismo social. Isso se deve ao fato de existir na vida cotidiana uma contínua interação e comunicação, em que há compreensão das objetivações e subjetivações da organização social.

3. *Temporalidade e a formação sociocultural: nuances na linguagem artística*

Gilberto Velho (1979) nos diz que toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supra essa limitação e cria um momento da humanidade que promete constância no desenvolvimento. Consequentemente, em diferentes períodos, dependendo da situação social e das necessidades das classes em ascensão ou declínio, diversas coisas que permaneciam latentes ou eram dadas como perdidas são traduzidas à luz do dia e despertam para uma nova vida, uma nova realidade.

Segundo Beger & Luckmann (1985) o conhecimento é socialmente distribuído e diferentemente apropriado por diversos indivíduos e tipos de indivíduos. Isso contribui para a ampliação dos sistemas de signos e suas múltiplas representações, com seus significados culturais, políticos e sociais. Ou seja, vivemos inseridos num mundo simbólico que pressupõe a reflexão teórica que será compartilhada entre os indivíduos a partir das suas interações sociais. Do mesmo modo, traços constantes do ser humano são fixados na arte historicamente condicionada.

Dessa forma, a formação de diversos universos simbólicos dentro destes distintos e contemporâneos tempos históricos respalda o estudo da linguagem artística em sua realidade social. Tal fato se deve à realidade que oferece múltiplos e complexos universos simbólicos que devem integrar-se em um todo autônomo, independentemente, que explique a função da arte na vida das sociedades humanas, se é que existe uma função pré-definida.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

A razão de ser da arte nunca permanece inteiramente a mesma. Para Fischer (1976) a função da arte, numa sociedade em que a luta de classes se aguça, difere, em muitos aspectos, da função original da arte. No entanto, a despeito das situações sociais diferentes, há alguma coisa na arte que expressa uma verdade permanente. E é essa coisa que nos possibilita – a todos que vivem no século XXI – a emoção perante as diferentes significações que a linguagem artística possibilita à sociedade.

Toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as expectativas de uma situação histórica particular. Mas, por outro lado, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento social, nas inter-relações socioculturais.

Por conseguinte, Gilberto Velho (1979.), Nunez y Mendieta (1967) e Gallo (1997) concordam que na mesma sociedade a mudança de ideias morais e de costumes pode fazer com que algo esteticamente valioso em uma época perca no mínimo parte do seu valor em outro. Isso significa, segundo estes autores que, da mesma forma que a arte é produto da sociedade, as emoções estéticas que suscitam apesar de se manifestar na vida interior dos indivíduos, é essencialmente social e cultural.

Portanto, no fenômeno artístico é perceptível a verdadeira natureza da realidade: a arte é a condição de um princípio ontológico do ser; é a chave que nos permite o acesso à essência do mundo; é o caminho mais original e autêntico de compreensão da realidade. É na arte que encontramos a essência do excelente, pois tudo que nos permite conhecer a vida e o mundo, tanto a vida sociocultural como a existência humana, fazem parte de um processo interpretativo, onde objetos apreendidos pelos nossos sentidos e pela nossa razão dão valor de acordo com nossos círculos de convivência.

Ou seja: há dependência social da arte ao contexto sócio-histórico e é notória em algumas expressões especiais: música, dança, poesia e literatura. Assim os autores afirmam que é impossível precisar as origens dessas formas. Porém, quando as artes plásticas nos dão os primeiros dados sobre elas, aparece como produtos da sociedade. Por sua vez a música e a dança, unidas por sua natureza rítmica, são em sua gênese, um jogo; porém o jogo sempre é um ato coletivo de recreação e de esparecimentos. Mais tarde, a música e dança adquirem um caráter mágico e totemico, e em seguida, nos primórdios da religião organizada, se trans-

forma em liturgia. Desde então, música e dança adotam em todos os povos da terra duas maneiras sociais iguais: a sagrada e a profana.

Isso significa dizer que a poesia, a música e a literatura podem, então, serem consideradas como formas de liturgias que têm como instrumento a linguagem verbal que é repleta de símbolos e é obra coletiva, indubitavelmente social e com fins de transmitir, de comunicar alguma coisa aos demais; isto é: estas trazem em si características específicas, dentre elas a transmissão entre as gerações que as tornam atemporais, ainda que se reinventem no meio social sendo influenciadas por diferentes variáveis de seu tempo.

4. *Veias criadoras de um poeta: intuição, emoção, imaginação, fontes e metáforas: formação de universos simbólicos.*

Existir plenamente é empreender um movimento de liberdade. É o que faz o poeta, é o que faz o homem. O poeta o faz poeticamente, assistido e acobertado pela ação reveladora da linguagem. (PORTELLA, 1974, p. 78).

Segundo Bonet (1970) na criação poética literária intervêm fontes vivas e fontes documentais. As fontes vivas seriam o mundo exterior e o mundo interior (criador). A estas fontes chega-se por observação direta, e o que se extrai delas é experiência pessoal, ou seja, é limitada a experiência do indivíduo. Já observação indireta, por sua vez, está relacionada à apreensão da realidade com os sentidos alheios, em senti-la com a sensibilidade alheia, em apropriar-se da experiência dos demais arquivada em forças dispersas. A fonte indireta desrealiza a arte, pois o que o artista expõe não é uma realidade feita sua por captura direta, mas uma realidade interpretada por outros, tomada como empréstimo.

Velho (1979) complementa a argumentação de Bonet (1970) afirmando que ninguém escreve acudindo a uma só fonte. Todos mesclam com maior ou menor grau de consciência referentes ao que fazem, às experiências que tiveram, tendo materiais de distintas origens. Ninguém, conseqüentemente, exclui os dados de sua experiência do autor e alheia, e, a imaginação. Por meio da imaginação a obra passa a ter também um caráter fantasioso.

Indubitavelmente, o ser humano procurou em todos os tempos fugir através da imaginação aos sofrimentos que o viver, o sentir e a história lhe impõem. No universo do imaginário, ele perfaz todas as escalas da

realidade, que estão presentes em sua memória e em sua consciente, ora apresentando-as como personagens comuns, tipos, padrões, estereótipos, tirados da historicidade, ora como símbolos, arquétipos, entidades maravilhosas e fantasias – este irreal que é a perigosa realidade que povoa o interior da mente humana, que foi captado do meio externo outrora e interpretado. Tem-se, então, uma imagem que abandona o seu princípio e que se fixa numa forma definitiva adquirindo gradualmente caracteres de percepção presentes, do seu novo momento. (FISCHER, 1976, p. 101)

Em outras palavras, conhece-se o exterior através de um fator psicológico, através das percepções, que em conceituação literária é chamado de imagens. Por conseguinte, são classificadas em auditivas, visuais, olfativas, gustativas e tácteis, segundo o sentido utilizado. O mundo exterior se apresenta então fragmentado em miríades de imagens que desfiliam insones, incansáveis pelo campo da consciência. Essa captação é comum a todos os seres humanos. (BONET, 1970, p. 46)

Percebe-se que o mundo exterior se reflete na página devido à descrição. Descrever é pintar palavras. E para descrever com a sensibilidade em transe receptivo. Mas descrever é levantar um inventário de palavras e objetos observáveis. Deve, portanto, evitar-se desde o princípio uma tentação: a de enunciar sem discernimento ou seleção o que se capta ou percebe. É preciso uma seleção e classificação do que se capta do meio externo ao ser humano. Para isso o poeta utiliza-se de sua intuição e do seu mundo interior, segundo expressão de Bonet (1970), obtendo o que é chamada de linguagem poética.

Em suma: a realidade exterior é apreendida por meio dos órgãos dos sentidos e chega ao campo da consciência dividida em exames de imagens e, posteriormente, sendo selecionadas. E ainda: o poeta desde tempos imemoriais intui que a apresentação desnuda das imagens conspirava contra o seu valor estético. Por isso, encontrar um recurso para preenchê-las de beleza torna-se parte da intuição e sensibilidade do poeta, tomando como instrumento o cruzamento e o ajustamento de imagens. Deste cruzamento e ajuntamento nasceu o que é denominado metáforas, a linguagem poética por excelência.

Para Bonet (1970, p. 30) a metáfora tem sua antessala na analogia. Ele prossegue afirmando que:

A analogia é uma metáfora, uma metáfora com os alinhavos à vista e, por conseguinte, um estado menos sutil, ainda imaturo, da expressão. Talvez por isso ela é frequente tanto na literatura primitiva como na popular (...) naturalmente a analogia não é privilégio da massa popular. Surge frequentemente na

página erudita, porque nem sempre é fácil sua conversão em metáfora. A metáfora, em si, não só torna limpo e aristocratiza o estilo como, pelo escamoteio de termos que envolve, transmite-lhe brevidade e, por tanto, força expressiva.

Percebe-se, desse modo que, quando se elabora uma metáfora, ao buscar-se analogias, subordina-se o pequeno ao grande, o humano ao físico. Há conversão de imagens simples em metáforas. A conversão de imagens simples em metáforas é, sobretudo, recomendável na poesia e na prosa descritiva. Fischer (1976) e Bonet (1970) concordam que a metáfora é um adorno, e o abuso de adorno afasta-se da sobriedade clássica, que sempre será um ideal de estilo e a apreensão da realidade exterior com fins literários fica facilitada com a utilização de cadernos de notas, ou seja, é um método que objetiva evitar o esquecimento e, que conseqüentemente, terá informações que serão usadas posteriormente.

O desenvolvimento do mundo da poesia, ou melhor, do artesão das palavras, exige sistemas de novos meios de expressão e comunicação. Para Fischer (1976) a linguagem coloca tudo em termos da razão. Entretanto o poeta com suas analogias coloca tudo em termos de significação. Isso significa que a palavra rouba o objeto, cuja representação, em sua natureza sensorial e individual, estabelece uma forma de conversões metafóricas que traz em si significados. O poeta traz em si o objetivo de doar a linguagem metafórica uma significação. A poesia requer visões, intuição e um bom observador participante do mundo exterior. A linguagem metafórica nessa conjuntura é um meio de expressão, como imagem da realidade e repleta de significados para cada sujeito social que tenha contato com ela.

Portanto a criação poética musical tem correspondência a uma certa necessidade de representação do mundo e simbologia, o que está condicionada a subjetividade e a toda uma forma de perceber a vida. O teórico Cândido (2000) ressalta que isto só é possível graças a formação de universos simbólicos poéticos, representações metafóricas que dão forma a sentimentalidade do autor.

Assim podemos afirmar que a criação poética musical é coextensiva à própria vida social, trazendo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e integração. Adquirem um sentido expressivo atuante, necessário, integrando-se no complexo de relações e instituições a que chamamos de sociedade. A produção do poeta, desse modo, se processa por meio de representações estilizadas e formadas por elementos socioculturais.

5. *Socialização, linguagem, interpretações e subjetividade: aquisição de especificidades de um poeta*

Como sabemos a sociedade é uma realidade ao mesmo tempo objetiva e subjetiva. Então, podemos entender a sociedade como um processo dialético em curso. É uma dinâmica, na qual jazem tradições, e decorrem em muitas transformações econômica políticas e socioculturais. A manutenção das tradições assim como as mudanças contínuas da sociedade e seus valores, regras e representações dependem dos indivíduos e das relações que eles mantêm com seus semelhantes. O indivíduo, membro da sociedade, exterioriza seu próprio ser no mundo social e interioriza este último como realidade objetiva. Assim, a relação entre o sujeito social e a sociedade se dá em três momentos: exteriorização, objetivação e interiorização.

Mas, é importante salientar que o indivíduo, na verdade, não nasce como membro de uma sociedade, mas sim com uma pré-disposição para a sociabilidade e, conseqüentemente, torna-se membro da sociedade. Nesse contexto, a interiorização é o primeiro momento do indivíduo com a sociedade. Esta constitui a base primária para a compreensão de nossos semelhantes e, em segundo lugar, da apreensão do mundo como realidade social dotada de sentido. Somente depois de ter realizado um certo grau de interiorização é que o indivíduo pode ser considerado como membro da sociedade. Esta primeira etapa faz parte do que Beger e Luckmann (1985) denominam socialização primária.

Temos depois a socialização secundária, que é qualquer processo subsequente que introduz o indivíduo já socializado em novos setores do mundo objetivo da sociedade. As representações são dotadas de sentido e o indivíduo irá formar seu acervo de conhecimento, seus valores e seu senso crítico. É nesse interim que é formada a diversidade humana, na qual os talentos que cada um tem começam a se desenvolver.

Partindo da utilização da linguagem verbal formam-se as significações, universos simbólicos que irão mediar a relação do sujeito com o mundo. São escolhidos aspectos desse mundo de acordo com sua própria localização na estrutura social e também em virtude de suas idiossincrasias individuais, cujo fundamento se encontra na bibliografia de cada um. Há, desse modo, uma seletividade do mundo social, de acordo com a necessidade e subjetividade de cada indivíduo. Isso irá auxiliar na formação da identidade deste membro da sociedade:

A sociedade, a identidade e a realidade cristalizam-se subjetivamente no mesmo processo de interiorização. Esta cristalização ocorre juntamente com a interiorização da linguagem. De fato, por motivos evidentes à vista das precedentes observações sobre a linguagem, esta constitui o mais importante conteúdo e o mais importante instrumento de socialização. (BEGER & LUCK-MANN, 1985, p. 179)

Com a linguagem e por meio dela, vários esquemas motivacionais e interpretativos são interiorizados com um valor institucional definido. Dessa forma, na socialização secundária a linguagem tem como característica a especificidade, ou seja, esta etapa contínua de todos nós é marcada pela aquisição de conhecimento de funções específicas. Isso significa que a socialização secundária exige a aquisição de vocabulários específicos de funções, que se relaciona às interpretações e condutas de rotinas. Logo, é perceptível que há uma grande variedade sócio cultural histórica nas representações implicadas na socialização secundária, além de existir uma participação ativa do sujeito social.

A relatividade deve estar presente, afinal estamos tratando de contextos socioculturais diversos, que trazem dentro de seu âmbito um complexo sistema de representações, identidades e particularidades. Por meio da reflexão sobre esta diversidade, podemos compreender alguns aspectos da criação literária sem nos perder na elaboração do conjunto de universos simbólicos utilizados pelos artistas na sua individualidade. Através deste instrumento expressivo – linguagem verbal – há a transmissão de uma certa visão de mundo que exprime representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio cultural coletivo, e numa comunhão de sentidos que será traduzida no cotidiano de cada indivíduo.

Portanto a criação poética literária e musical tem correspondência com o processo de socialização e com uma certa necessidade de representação do mundo e com um sistema de símbolos, correspondência este que está condicionada à subjetividade e toda uma forma de perceber a vida. Antônio Cândido (2000) ressalta que isto só é possível graças à formação de uma simbologia poética, representações gráficas que dão forma à sentimentalidade do autor. Com isso, podemos verificar que a criação da linguagem poética é coextensiva à própria vida social, trazendo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e integração da vida cotidiana.

6. Conclusão

Pode se dizer que por meio da linguagem verbal, forma-se as significações, símbolos que irão mediar a relação do sujeito com o mundo. São escolhidos aspectos desse mundo de acordo com sua própria localização na estrutura social e também em virtude de suas vivências individuais, cujo fundamento se encontra na bibliografia de cada um. Há, desse modo, uma seletividade do mundo social, de acordo com a necessidade e subjetividade de cada indivíduo.

Assim, com a linguagem vários esquemas motivacionais e interpretativos são interiorizados com um valor definido. Forma-se etapas contínuas que promovem o enriquecimento de cada indivíduo por meio da linguagem e seus universos simbólicos que são constituídos em diferentes ciclos sociais e suas interações. Logo, é perceptível que há uma grande variedade sócio cultural histórica nas representações implicadas na construção poética musical brasileira, na qual se percebe a subjetividade, a objetividade intermediada pelos universos simbólicos, contribuindo assim para comunicação e expressão em que se utiliza a música como veículo de integração com a realidade social.

Conclui-se dessa forma que ao integrar a vida cotidiana por meio da comunicação poética musical, passa existir um caráter coletivo. Esse caráter coletivo da criação poética musical provém do fato de que as estruturas que formam a música poetada estão relacionadas aos valores, paradigmas, regras, símbolos e representações sócio culturais de um grupo. Por outro lado, o poeta compositor tem a sua autonomia, um plano de conteúdos, de criação de universos simbólicos regidos por todas estas estruturas apreendido por ele, o poeta, de maneira que ao articula-los tem-se as formações discursivas da e na música popular brasileira.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BEGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. 22. ed. Trad.: Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

BONET, Camelo. *As fontes da criação literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CALDAS, Waldenyr. *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Musa, 2005.

_____. *Iniciação à música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 3. ed. atual. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DAGHLIAN, Carlos (Org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *A questão da identidade cultural*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

MANGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor e sociedade*. 2. ed. Trad: Marina Appenzeller; rev. de trad: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fonte, 2000.

MANHÃES, Manuela Chagas. *Melancolia e paixão em Vinícius de Moraes: vida boêmia, engajamento romântico e hedonismo nas canções poemas da alta-modernidade*. 2005. Dissertação (de Mestrado em Cognição e Linguagem). – UENF, CCH, Campos dos Goytacazes.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

MURIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX*. Vol. II: Necrose. Trad.: Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

POERNER, Arthur José. *Identidade cultural na era da globalização: política federal de cultura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Trad.: Gisela Domshke; São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, J. R. A bossa-nova e a canção de protesto. In: _____. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

**ESPAÇO E IDENTIDADE
EM “INVENTÁRIO DE IMÓVEIS E JACENTES”,
DE LUÍS BERNARDO HONWANA**

Fabiana de Paula Lessa Oliveira (UFRJ)
fabiana-lessa@ig.com.br

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o conto “Inventário de imóveis e jacentes”, que compõe a coletânea *Nós matamos o Cão-Tininho* (1964, 1 ed.), do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana. Nascido em Maputo, no ano de 1942, participou ativamente da luta pela libertação de seu país, como militante da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). Devido às suas atividades políticas, foi preso em 1964 e ficou encarcerado por três anos. Escreve sua única obra nesse contexto histórico-social. No conto em questão, é retratada, de modo realista e objetivo, a vida de uma família. A narrativa estrutura-se pelo processo de enumeração de objetos que a cercam, construindo um arrolamento, um inventário. Com o foco no espaço interno – a casa –, espaço de intimidade, que possibilita também pensar o país, a partir do olhar de dentro, e a configuração das identidades. Como fundamentação teórica, utilizam-se os textos de Bachelard (1981); Hamilton (1984); Hall (2001).

Palavras-chave: Espaço. Identidade. Moçambique. Honwana.

“... a casa é nosso canto do mundo”
(Bachelard, 1982, p. 22)

1. Honwana e seu tempo

Luís Bernardo Honwana nasceu em 1942, na cidade de Lourenço Marques (atualmente Maputo), Moçambique. Cresceu em Moamba, uma pequena cidade do interior, onde seu pai bilíngue – ronga e português – trabalhava como intérprete. Retornou à capital, aos 17 anos, para completar os estudos. Formou-se em jornalismo. Participou de atividades jornalísticas, culturais e políticas, o que lhe proporcionou o contato com o meio intelectual da época dominado por europeus. Segundo Russel Hamilton (1984, p. 45), “Malangatana, Craveirinha e Honwana eram, provavelmente os ‘africanos’ mais destacados no amorfo ambiente cultural e intelectual daquela cidade europeizada”.

Em 1964, tornou-se militante da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), criada há dois anos, sob liderança de Eduardo Mondlane, que tenta evitar o confronto armado com o Colonizador. Mas dian-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

te da recusa de Portugal em conceder a independência, inicia-se a guerra pela libertação de Moçambique que durou cerca de dez anos (1964-1974).

Em razão de suas atividades políticas, Honwana foi preso por três anos, de 1964 a 1967, junto com o poeta José Craveirinha (1922-2003). No mesmo ano em que foi preso, publicou sua única obra *Nós Matamos o Cão-Tinioso* (1964), em que fez um retrato diversificado e abrangente da sociedade colonial dividida predominantemente em dois polos: colonizador/branco e colonizados/negros, mas integrada por árabes e indianos que também compõem o corpo social moçambicano. E, por fim, desvendou a dinâmica dessas relações quase sempre conflituosas.

A metrópole portuguesa, não tendo mais essa fonte de renda [tráfico negro], decidiu, então, se voltar para a efetiva colonização das suas possessões africanas, entre as quais Moçambique. Entretanto, para que a colonização pudesse obter êxito, duas ideologias precisavam ser assimiladas pelos moçambicanos. Uma delas era a de que os portugueses eram superiores a eles tanto cultural, como racialmente e, por isso, mereciam ser respeitados e admirados. A outra consistia em fazer crer que os árabes não eram boas pessoas, merecendo, assim, o desprezo. Os portugueses sempre discriminaram os árabes (que dominaram o comércio moçambicano antes deles), a quem chamavam de “mouros negros”. O domínio português passou aos colonizados um preconceito, silenciando as marcas orientais presentes na cultura daquele país. (SECCO, 2002, p. 22)

Vale mencionar que a coletânea de contos *Nós Matamos o Cão-Tinioso* foi traduzida para a língua inglesa, e publicada com o título *We Killed Mangy Dog & Other Mozambique Stories*, em 1969, “veio a ser a primeira obra de ficção da África lusófona a ser incluída na coleção ‘African Writers Series’ e largamente divulgada no exterior”. (HAMILTON, 1984, p. 46)

Através das narrativas curtas, vão sendo denunciadas questões sociais, como: a desigualdade, o preconceito e a violência a que os africanos eram submetidos. Em meio às denúncias, percebe-se um processo de conscientização por algumas vozes que se levantam. Segundo Pires Laranjeira, a obra “estabeleceu um novo paradigma para a narrativa moçambicana” (LARANJEIRA, 1995, p. 290), leva a reflexão sobre uma época decisiva da história de Moçambique.

Na época em que *Nós Matamos o Cão-Tinioso* foi lançado e divulgado, era uma obra “subversiva” que conseguira superar a barreira cultural e social. Com a independência, *Nós Matamos o Cão-Tinioso* ganhou o *status* de uma obra nacional, e, por conseguinte uma obra padrão da literatura moçambicana. (HAMILTON, 1984, p. 50)

Afastando-se das atividades literárias, após a independência, Honwana tornou-se alto funcionário do governo e presidente da Organização Nacional de Jornalistas de Moçambique. Desempenhou também as funções de diretor do gabinete do Presidente Samora Machel e foi Secretário de Estado da Cultura.

2. Breve história de Moçambique

Faz-se necessária, inicialmente, uma breve contextualização histórica, tendo em vista que história e ficção dialogam no conto em estudo. A região do atual Moçambique é habitada desde pelo menos os séculos III ou IV d.C., quando os povos bantos chegaram e se fixaram, e o contato com outras civilizações remonta à presença árabe, por volta dos séculos VII e VIII da Era Cristã. Vasco da Gama, navegador português, chega a essa porção da costa oriental africana em 1498. O Império Português toma posse da terra no século XVI, e seu domínio se estende por quase 500 anos. Mas é, no século XX, sob governo fascista de Salazar que Portugal endurece suas relações com as colônias africanas abolindo a liberdade de expressão e impondo forte censura.

Em 1951, Moçambique torna-se uma Província Portuguesa do Ultramar. O movimento nacionalista surge na década de 1950 e a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) é fundada em 1962, sob liderança de Eduardo Mondlane, e contou com apoio da extinta União Soviética, de Cuba e da China. A recusa de Portugal em conceder a independência às colônias africanas estimula os movimentos guerrilheiros de libertação. A FRELIMO inicia guerra contra os portugueses em 25 de setembro de 1964. Assassinado em 1969, Mondlane é sucedido por Samora Machel. Moçambique conquista a independência em 25 de junho de 1975, sob governo marxista da FRELIMO, chefiado por Machel. Meio milhão de moçambicanos brancos deixam o país, que se ressentiu da falta de mão de obra qualificada. José Luís Cabaço justifica a opção da FRELIMO pela via socialista:

Foram, contudo, as desigualdades sociais, a violência, os abusos, a iniquidade na distribuição de renda e benefícios e a exploração do sistema colonial que, criando um sentimento de revolta e uma sede de justiça, constituíram os fatores decisivos na opção dos guerrilheiros. A prática da luta armada implicava um profundo envolvimento com os camponeses, uma íntima relação do pensamento nacionalista com a vida do povo, a consciência da sua miséria, mas também da sua criatividade e das suas capacidades de sobrevivência perante situações tão difíceis. (CABAÇO, 2009, p. 314).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Entra em cena, na década de 1970, a guerrilha da Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), grupo anticomunista apoiado pelo governo da África do Sul. Nos anos 1980, a seca e a guerra civil provocam fome em larga escala. Machel morre em 1986, em um acidente aéreo, e é sucedido por Joaquim Alberto Chissano, que reintroduz a propriedade privada da terra.

Na década de 1990, a FRELIMO abandona a referência ao socialismo, institui a economia de mercado, legaliza os partidos e abre negociações com a RENAMO. As duas partes assinam acordo de paz em 1992, em Roma. Ao fim da guerra, a miséria é generalizada pelo país, muitas minas terrestres espalhadas pelo território, em áreas de plantio, fontes de água, praias e rodovias que obstruem a reconstrução econômica.

3. *Espaço e identidade em “Inventário de Imóveis e Jacentes”*

Partindo da leitura do título do conto, que já inquieta o leitor, por ser um termo mais comum à esfera jurídica. O conceito mais usual para o vocábulo “inventário” vem do direito das sucessões que é a “descrição detalhada do patrimônio de uma pessoa falecida, para que se possa proceder à partilha dos bens” (HOUAISS, 2001, p. 1643). Sendo assim, é o primeiro que vem à mente, e a partir daí se começa a tecer o texto. Mas, nas primeiras linhas, percebe-se que não está relacionado com esse sentido. E a busca agora é por outros.

Segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, concebe-se “inventário”, dentre outras acepções, como sendo “levantamento minucioso dos elementos de um todo, rol, lista, relação”; “qualquer descrição detalhada, minuciosa de algo” (HOUAISS, 2001, p. 1643). Esses significados atribuídos à palavra contribuem para a construção do sentido do conto, tendo em vista que o narrador-personagem, de seu quarto, irá descrever o ambiente em que ele e sua família vivem. Assim como a narrativa se passa no espaço interno da casa, também percorre o interior da personagem. “Ele nos conta uma história por ele vivida (...). É através de seus olhos e de seus sentimentos que são apresentados os elementos constitutivos da narrativa: os fatos, as outras personagens, os temas e os motivos, as categorias do tempo e do espaço”. (D’ONOFRIO, 2002, p. 62)

Inicia-se o conto com o narrador apresentando o espaço fechado, certa forma de aprisionamento, e o tempo – à noite, como o período obscuro, opressor em que vivem:

As portas e as janelas fechadas. O Papá não gosta de dormir com as portas e janelas abertas não sei por quê. Pode-se pensar que é por causa da doença, mas eu acho que ele sempre foi assim. Ele agora dorme no nosso quarto porque os médicos, quando lhe deram alta, recomendaram-lhe que dormisse numa cama dura, o que se improvisou no nosso quarto, já que não convinha mexer na cama do casal, no quarto dele. (HONWANA, 1980, p. 36)

É inevitável não estabelecer um diálogo entre a literatura e a história, especialmente, devido às circunstâncias em que os contos foram escritos. Além do próprio momento histórico que propiciou um estreitamento das relações entre as artes e a política, tendo em vista que foram utilizadas como meio de denúncia social. Sendo assim, o escritor traz esse contexto para as discussões, visando sobretudo à conscientização.

Corroborando a discussão, Stuart Hall afirma:

Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos, sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. (HALL, 2006, p. 50)

Observa-se, na abertura do conto, o foco para o interior da casa, espaço a que se propõe a ler. Mas não se pode deixar de destacar “as portas” e “as janelas” fechadas, objetos que traçam as fronteiras entre os mundos externo e interno. E as portas por estarem fechadas pode ser um convite a atravessá-las, após séculos de cerceamento da liberdade. Como observam Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 734-735),

A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem o valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além...

Por sua vez, Bachelard assinala que “a porta é todo um cosmos do Entreaberto. Isto é (...) a origem de um devaneio onde se acumulam os desejos e tentações, a tentação de abrir o ser em seu âmago” (BACHELARD, 1981, p. 164). É um pouco isto que o narrador faz: desabafa, ultrapassa a porta de seu mundo interior e reflete sobre o que vê.

O mundo narrado fecha-se para o exterior, e abre-se para o interior, pode-se ler como o processo de conscientização, que emerge de den-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

tro para fora, é a busca pelo despertar das consciências em plena Guerra de Libertação. E é justamente através do olhar de uma criança que vamos lendo o mundo, não de maneira inocente, como geralmente é vista, mas sim crítica dentro do universo que a oprime.

É inegável a valorização da palavra oral para a cultura africana. No conto, apesar de escrito, coloca o leitor diante de um contador de história. É dada ao menino a voz que mesmo sem compreender a complexidade do mundo dos adultos, com seu olhar atento, capta a opressão, o silenciamento, a precariedade de recursos, como se observa:

O ar está pesado neste quarto, porque além de estar tudo fechado, dormem aqui, incluindo-me, 5 pessoas. Às vezes somos 6 e isso dá-se mais frequentemente, porque a cama agora ocupada pelo Papá é normalmente ocupada pela Tina e pela Gita, que agora dormem com a Mamã no outro quarto. (HONWANA, 1980, p. 36)

Além da sensação de prisão, sufocamento; percebe-se a difícil vida que levam, constata-se o baixo nível econômico da família, devido ao desconforto da casa que pode ser uma metáfora do país ainda colônia de Portugal. Observa-se também a coisificação dos seres humanos, são contados, como os objetos, as divisões da casa. Não se pode esquecer de que os negros foram considerados “coisas” passíveis de serem comercializadas por longos séculos.

Descreve a casa enquanto todos dormem: além dos dois quartos, a casa tem mais duas divisões: a sala de visitas e a sala de jantar.

Além do quarto em que estamos e do outro em que está a Mamã, a nossa casa tem mais duas divisões: a sala de visitas e a sala de jantar. Esta última tem as paredes enegrecidas pelo fumo, porque dantes a Mamã tinha ali um fogão no canto. É ocupada por 1 mesa já despolida e sem estílo, rodeada por 7 cadeiras, uma de cada espécie, um armário em que alguém escreveu “Elvis”, e vários sacos de canto, atrás da porta. (HONWANA, 1980, p. 37)

É interessante ressaltar a configuração do mundo pós Segunda Guerra Mundial dividido em dois blocos: Capitalistas e Socialistas que vão interferir na ordem mundial. Inicialmente, a luta dos países africanos foi contra o colonizador, mais tarde as forças de Estados Unidos (EUA) e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) começaram a intervir visando estender suas áreas de influência, apoiando os processos de emancipação, e fornecendo armas e recursos financeiros aos grupos insurgentes. Percebe-se a presença norte-americana no mundo que, de certa forma, visa influenciar as gerações, como se vê na inscrição no armário “Elvis”.

No começo do século XX, o poder industrial estendeu-se por todo o globo terrestre. A colonização da África e a dominação da Ásia chegam a seu auge. Eis que começa nas feiras de amostras e máquinas de níqueis a segunda industrialização: a que se processa nas imagens e nos sonhos. A segunda colonização, não mais horizontal, mas desta vez vertical, penetra na grande reserva que é a alma humana. (...)

A segunda industrialização, que passa a ser a industrialização do espírito, e a segunda colonização que passa a dizer respeito à alma progridem no decorrer do século XX. Através delas, opera-se esse progresso ininterrupto da técnica, não mais unicamente voltado à organização exterior, mas penetrando no domínio interior do homem e aí derramando as mercadorias culturais. (MORIN, 1987, p. 13)

Observa-se que o fogão ficava ao canto da sala de jantar. Para Bachelar (1981, p. 108), “todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos é, para a imaginação, uma solidão (...)”. A mulher ocupava essa parte da casa que pode ser vista como um refúgio, mas também que assegura ao ser um valor estático. De certa forma, “imóvel” também estava a sociedade moçambicana há séculos subjugada. Vale mencionar que o fogão saíra da sala, e tinha ido para o quintal.

Acho que a Mamã tirou o fogão da sala de jantar por causa do fumo, embora as paredes já estejam já todas negras. Talvez fosse porque as paredes do corredor e dos quartos começassem a enegrecer também. Agora a Mamã cozinha numa palhota que se construiu a um canto no quintal. Apesar de ter mudado para lá há pouco tempo, a palhota está quase negra, tanto por dentro como por fora. (HONWANA, 1980, p. 37)

Pelo que se vê, as paredes da casa estavam enegrecidas, sendo assim foi preciso deslocar-se, ultrapassou o espaço interno, foi para uma palhota no canto do quintal, num local sem portas, de livre trânsito. Como se o aprisionamento chegasse ao limite, que alguma atitude precisava ser tomada apesar de pequena. Mover-se era necessário.

A colonização portuguesa não se sustentava mais nem pelo discurso, nem pela força, a partir da segunda metade do século XX. Os movimentos nacionalistas ganhavam mais adeptos, as ideias em prol das independências propagavam-se nas sociedades africanas, além das de valorização do negro e de sua cultura, como forma de afirmar sua identidade, silenciada pelos colonizadores. Mas os portugueses não aceitavam perder tais possessões. A questão estava para além da política, envolvia a imagem construída de Portugal como “grande império” que estava prestes a ruir. Era mais uma questão de identidade a ser repensada, como afirma Tomaz Tadeu da Silva (2013, p. 96-97):

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

A identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder.

Retomando a descrição:

Entre a porta que dá para a casa de banho e a que dá para este quarto, encostada à parede do Corredor, há uma estante com 5 prateleiras todas cheias de livros. Tem a cobri-la uma cortina feia de um pano idêntico ao do das cortinas da sala de visitas. As cortinas do quarto da Mamã são também do mesmo pano. Só neste quarto é que as cortinas são diferentes. São dum pano grosso e amarelado. A Tina diz que o pano é feio, mas quando o Papá esteve preso tirou 2 cortinas e com elas fez uma saia que não era parecida com nenhuma saia que eu me lembrava ter visto. Eu acho que era feia. (HONWANA, 1981, p. 38)

É evidente a censura, a repressão, os livros estão cobertos. A prisão do pai também aponta para um membro do movimento de libertação, intelectual e revolucionário. Destaca-se o papel da cultura na formação da consciência política. Vale lembrar que os intelectuais tiveram um papel importante na luta pela independência em Moçambique, muitos da classe média estudaram na Europa, e lá em contato com outros africanos organizaram-se para lutar pela independência.

Debaixo desta cama está guardado o meu material de desenho e pintura, contido em dois caixotes de madeira. Há ainda mais três caixotes com livros. Debaixo da cama em que está o Papá há mais caixotes com livros. As revistas estão distribuídas pelas 4 mesinhas de cabeceira dos dois quartos. As mais apresentáveis estão na sala de visitas, sobre a mesa de centro, sobre o aparador, sobre a máquina de costura e na mesinha do rádio. Se agora quisesse ler uma revista, ia direitinho à mesa do centro, porque lá que estão as “Lifes”, as “Times” e as “Cruzeiros” mais recentes. (...) Na mesa do centro também está o “Readers”, mas talvez nem lhe tocasse porque parece que não é grande coisa. O Papá diz que é uma porcaria. Bem, mas para ele todas as revistas que a Mamã costuma pôr na sala de visitas são uma porcaria. É por isso que não tenho tanta vontade assim de sair da cama, embora não tenha sono nenhum. (HONWANA, 1980, p. 39).

4. Conclusões

As vidas presentes marcadas pela escassez de bens materiais, de alimentos, de roupas; mas cercados de cultura. Como se vê, há livros nas estantes, embora encobertos por cortinas, dentro dos caixotes, “guardados” debaixo da cama; devido à forte censura da época. Por outro lado, as revistas estrangeiras, como: “Life”, “Times” e “Cruzeiros”, ficavam na

sala de visitas, na mesinha de centro, área de livre circulação. É interessante observar os objetos nos espaços destinados a eles: os livros, nos quartos, espaço privado/intimo; e as revistas, na sala de visitas, espaço mais público.

Diante disso, observa-se a influência do pai nas escolhas do filho, tanto é que prefere ficar na cama, mesmo sem sono, a ir buscar uma revista para ler. Destaca-se a cultura do pai que, embora tenha o hábito de ler, classifica como “porcaria” as revistas estrangeiras, meios de cultura de massa, típica do mundo industrializado, que visa ditar regras de comportamento, para que se possa vender cada vez mais ideias e produtos. Por outro lado, a distribuição das revistas pela casa é uma forma de protegerem-se da repressão, deixando visível o que fosse conveniente.

Apesar de o narrador estar acordado, enquanto os outros dormem, descrevendo o mundo que o cerca, apontando para o despertar da consciência de que é preciso refletir sobre o estado das coisas para modificá-lo. Mas eis que ele mesmo encontra-se imóvel. Observa-se a sutil ironia no discurso para levar o sujeito a pensar o que ele tem feito. Portanto, o aspecto de inventário constitui-se pela enumeração de objetos e de pessoas a tal ponto oprimidas que se encontram entre as coisas. Mas precisa continuar assim?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gastão. *A poética do espaço*. Trad.: Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, 1981.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: UNESP, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad.: Vera da Costa e Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria narrativa*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2002, vol. 1.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

HAMILTON, Russell. *Literatura africana, literatura necessária*. Lisboa: Edições 70, 1984, 2 vol.

HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o Cão-Tinhoso*. São Paulo: Ática, 1980.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Trad.: Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Apostila de poesia das cinco literaturas africanas de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 73-102.

**FANNY OWEN & FRANCISCA
ENTRELAÇAMENTOS DE AGUSTINA BESSA-LUÍS
E MANOEL DE OLIVEIRA⁵⁰**

Maricel Derrico Gonçalves (UFF)
maricelderrico@gmail.com

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo a análise do processo de adaptação de obra literária portuguesa *Fanny Owen* (1979), de Agustina Bessa-Luís, que resultou na obra fílmica *Francisca* (1981), sob a direção do cineasta português Manoel de Oliveira. Desta forma, ao analisar o processo de diálogo entre a linguagem escrita e a linguagem imagética, devemos promover um olhar criterioso sobre a palavra, que transita entre o texto e o filme. Para refletir sobre o tema, inicialmente pretendemos discorrer sobre a relação entre a autora e o cineasta que, juntos, estabeleceram uma parceria de sucesso que resultou em diversos trabalhos. E foi justamente com *Fanny Owen* que esse relacionamento profissional altamente produtivo se iniciou. Não podemos deixar de considerar o processo de adaptação e suas peculiaridades e sua construção, já que uma recriação não resulta necessariamente em uma cópia fiel da matriz, pois se cria uma nova obra, nesse caso, cinematográfica. Debruçando-nos sobre o filme *Francisca*, observamos que os recursos utilizados por Manoel de Oliveira não alteram a essência da obra; entretanto, imprimem-lhe uma nova roupagem, que passa a ter a marca registrada do cineasta.

Palavras-chave: Fanny Owen. Francisca. Agustina Bessa-Luís. Manoel de Oliveira.

1. Introdução

O romance de Agustina Bessa-Luís, *Fanny Owen*, publicado em 1979, nos remete, assim como toda a obra da autora, a uma reflexão acerca da condição humana. Ela se apropriou de fatos reais para criar sua narrativa ficcional, pois a trama central gira em torno de um suposto triângulo amoroso protagonizado por personagens inspirados em pessoas reais: Fanny Owen, José Augusto Pinto de Magalhães e Camilo Castelo Branco.

Considerando que a obra, conforme a própria autora atesta no prefácio, teve como fonte os diários íntimos de Fanny e José Augusto, e ainda, textos de Camilo, não podemos negar a dimensão histórica do romance; e sua relação com a realidade e com a sociedade portuguesa em seu tempo. A própria autora faz reflexões sobre o caráter documental, e, ao

⁵⁰ Trabalho apresentado no VII SINEFIL.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

mesmo tempo, evasivo do romance, conforme afirma Maria Theresa Abelha Alves:

Explicitando no prefácio suas fontes, os textos de Camilo e os dos diários de Fanny e de José Augusto, em princípio documentos críveis, a autora diz: “talvez tudo possa parecer menos evasivo neste romance de evasões” (p.8), mas nada fica menos evasivo, e é dessa impossibilidade que se nutre o romance. Mesmo que as falas reproduzidas sejam autênticas, escritas por Camilo, Fanny ou José Augusto, como foram as de que Agustina se apossou, o resultado do romance ainda será evasivo, porque o que a linguagem expôs é, de um lado, a absoluta negatividade, representada pela impossibilidade de se fazer a biografia de Fanny Owen que o título do romance prometia, de outro, é a constatação da impossibilidade de traduzir o indizível que permanece como resto nas falas que se reproduziram. (ALVES, 201, p. 139)

Assim, a autora admite a impossibilidade do caráter biográfico, sendo o romance uma obra de ficção que retoma o modelo romântico, embasado pela presença de um Camilo Castelo Branco jovem, no início da carreira de escritor, na pele “dele mesmo”. Entretanto, o indizível é representado pelo caráter evasivo da história, pois as questões expostas na trama não são resolvidas.

Em consequência, temos um romance que tem como trama central o amor exacerbado, irrealizável e seu final trágico, bem ao estilo Byroniano. E Camilo desempenha um papel peculiar no romance, sendo figura de destaque na construção da narrativa. Desta forma:

Camilo Castelo Branco, no romance de Agustina, adquire uma conotação múltipla que contraditoriamente o singulariza: é o narrador da história sentimental de Fanny Owen e de José Augusto em páginas próprias que servirão de base à narrativa de Agustina, tomando-se assim autor e personagem da história, sendo apresentado como escritor e figura de romance; é também personagem diretamente implicada nos acontecimentos que compõem a trama diegética. Camilo é ainda quem empresta a Agustina Bessa-Luís elementos estilísticos com que a autora vai compor a ambiência histórico-romântica que circunscreve a história passional que conta. (ALVES, 2012, p. 138)

Agustina constrói sua narrativa a partir de elementos reais que trazem para o discurso literário uma base estrutural, que suportam a trama, mas que não a restringem. Nesse contexto, o imaginário torna-se instrumento que desempenha o papel de preencher possíveis lacunas e condizer a estratégia narrativa.

Assim como o romance, o filme *Francisca* também parte de fatos reais para contar a história passional de Fanny e José Augusto, pois Oliveira também considera a importância do fato histórico como elemento básico da ficção.

Portanto, é patente que a parceria entre Agustina e Manoel se dê de forma tão harmoniosa, partindo do princípio de que ambos apresentam características semelhantes em suas criações e têm um olhar igualmente investigador para traduzir o mundo que os cerca. Segundo Soares:

Não é à toa, então, que entre tantas parcerias, ele próprio, Manoel, tenha-se juntado um bom número de vezes àquele outro que é Agustina, também ela excelente jogadora quando se trata de investigar e inventar o mundo. Une-os a mesma disposição para assumir o mundo como enigma, que jamais se apresenta dócil a quem o contemple levado pelo impulso de desvendamento. Tão obscuro é ele que exige dos jogadores um acercar-se munidos de instrumentos variados: a imagem é a arma do primeiro, a palavra a da segunda. (SOARES, 2010, p. 218)

Sob essa perspectiva, é evidente a presença da imagem como elemento propulsor de Oliveira, que declara que ela tudo impregna: “porque tudo é reduzido a imagem. A palavra é imagem, o som é imagem, o tato é imagem”; enquanto que para Agustina a palavra é a chave para a expressão, podendo ser “uma fábrica de imagens” (SOARES, 2010, p. 222-223) na mente do leitor.

A partir desse ponto, procuraremos traçar um paralelo entre as obras de Agustina e Manoel, focando em suas características individuais e também em seus entrelaçamentos, com o objetivo de examinar o diálogo entre as duas obras em questão, e, ainda, garantir um mergulho nas estruturas das duas narrativas ficcionais.

2. A relação Agustina & Oliveira

A relação de Agustina e Manoel de Oliveira é extremamente produtiva. O desenvolvimento desta parceria possibilitou que alguns romances de Agustina servissem de subsídio para o trabalho do cineasta. *Fanny Owen*, romance de Agustina, foi adaptado para o cinema sob o nome de *Francisca* e marca o início do sucesso dessa parceria, que desencadeou uma relação de colaboração mútua entre os dois. Conforme a própria autora declara no prefácio do livro, a obra lhe foi solicitada por encomenda:

Cada livro é uma peregrinação; não precisa de passaporte e aviso que o distingua e lhe assegure hospitalidade. Mas este tem umas contas a prestar, porque exatamente é um romance conduzido até mim através duma ideia que não me ocorreu a mim. Foi o caso de me terem pedido os diálogos para um filme cujo assunto seria Fanny Owen. Para escrever os diálogos tive que conhecer as circunstâncias que os inspirassem; e a história que os comporta. Assim nasceu o livro e o escrevi. (BESSA-LUÍS, 1979)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Ainda em referência à construção do romance, cabe ressaltar a utilização do escritor Camilo Castelo Branco como personagem, figura de interesse de Agustina e de Manoel de Oliveira:

Pareceu-me necessário e útil trazer Camilo Castelo Branco à luz da nossa experiência humana sem o traduzir na opinião de escritor que é a minha. Por isso usei a colagem, e quase todas as suas falas são as autênticas, que ele escreveu, em novelas, nos dispersos e nas folhas em que anotava os seus pensamentos. Também muitas palavras de Fanny e de José Augusto se podem entender como ouvidas diretamente da boca dos próprios em suas vidas. Em parte, porque as deixaram assim escritas nos diários íntimos, e também porque Camilo as fixou nos livros em que eles pousaram como personagens, ainda carregados da memória apaixonada que imortaliza tudo aquilo em que ela toca. (BESSA-LUÍS, 1979)

Com suas declarações no prefácio, Agustina revela o processo de criação da obra, no qual a realidade transmuta-se no ficcional. Além de se apropriar de fatos históricos e de personagens reais, ela insere particularidades sobre a sociedade portuguesa na época em que se desenrola a trama. É o caso da citação da guerra entre miguelistas e liberais, a saga de Macdonell e o batalhão de Baião, e até mesmo uma referência a um famoso ladrão da época, o Zé do Telhado, em uma passagem do livro que fala do pavor que Camilo sentia ao suspeitar ouvir passos no forro da casa. Segundo Maria Theresa Abelha Alves:

Assim os fatos históricos e as reações a tais fatos que ajudaram a construir a mentalidade da época são mediados por seus respectivos narradores que, ou os experimentaram e os interpretaram, ou repassam o que sobre os acontecimentos ouviram de outros, oferecendo às vezes versões que contradizem, de modo que se suspeite da ideia de história como evento real. (ALVES, 2012, p. 141)

Sendo assim, o romance parte de personagens e situações reais para dar lugar à narrativa ficcional. Nesta concepção, “os fatos reais não servem apenas como tecido sobre o qual bordar a trama dos eventos, mas, sobretudo, como ponto de partida para uma reflexão acerca do processo histórico enquanto memória (individual e coletiva)” (BELLO, 2002, p. 269). Mesmo com a utilização desses recursos históricos, a história não deixa de ser uma ficção. É necessário compreender a diferença entre verdade “real” e verdade “ficcional”. Fica clara a intenção de Agustina em usufruir da investigação histórica como inspiração para a confecção da trama ficcional, aproximando-a da verdade, mas não representando a verdade “real”. Sob esse aspecto, as atitudes de Agustina e Oliveira convergem, pois ambos se apropriam dos fatos reais com total desembaraço, o que torna suas obras autênticas, embora caminhem juntas. A verdade é que, conforme Bello,

Agustina Bessa-Luís revela idêntico fascínio pelo histórico enquanto fonte permanente e dinâmica de vida, de experiência, sentimento, paixão, dor e desejo, elementos constituintes daquilo a que se convencionou chamar acontecimentos e, portanto, mais determinantes para a escrita da ficção narrativa do que a imaginação pura ou a elucubração mental ou especulativa. (BELLO, 2002, p. 273)

Por sua vez, Manoel de Oliveira considera o próprio fato histórico um elemento importante. Para ele, “a realidade é a grande inspiradora da ficção, que corresponde à possibilidade do verdadeiro” (BAECQUE & PARSI, 1999, p. 49). Manoel procura delinear o roteiro permeando duas linhas distintas que se complementam: as possíveis verdades e a imaginação.

Cabe salientar que tanto em *Fanny Owen* como em *Francisca*, os autores constroem sua criação ficcional a partir da realidade, sem negar a relação da obra resultante com o aspecto historiográfico, que, conforme Bello, “se mantém dinâmica e atuante no processo de leitura constituído pela sua posterior recepção por parte do público (leitor ou espectador)”. (BELLO, 2002, p. 274)

Portanto, assim como Agustina se apropriou de documentos verídicos e falas autênticas para compor seu romance, para Oliveira o contexto histórico é que documenta a trajetória de cada personagem, pois a história do país cruza com as histórias individuais. Vemos que no filme ele utiliza legendas como recurso visual, não só colocando o espectador a par da cena que virá a seguir, como também explicitando o momento histórico que se apresenta. Como exemplo, podemos citar algumas dessas legendas que são introduzidas por Oliveira logo no início do filme:

Com a independência do Brasil, gerou-se em Portugal um clima de instabilidade e desespero.

A morte de D. João VI deixou o reino dividido entre os partidários de seus filhos, D. Pedro e D. Miguel, que encabeçavam os movimentos antagônicos do liberalismo e do absolutismo.

Uma fracção da juventude, que na guerra civil viu derrotados, em 1847, os seus ideais tradicionalistas, acaba por encarnar um tipo céptico, inclinado às paixões funestas.

Esta é a história verídica da paixão funesta de José Augusto e Fanny (Francisca).

Observamos a clara intenção do cineasta em entremear os fatos históricos com as histórias dos personagens. Sobre a relação desses dois autores, não podemos deixar de tocar na importância da palavra como

instrumento argumentativo. Para Agustina, a palavra serve, em seu mais puro objetivo, como uma fábrica de imagens, “mas precisa de um leitor que as crie e manipule em sua mente”. (SOARES, 2010, p. 223)

Em contrapartida, a palavra explorada por Oliveira se apresenta como imagem ao espectador, através da utilização da legenda como recurso. Ambos procuram a utilização da palavra como ferramenta, porém não intencionam facilitar a leitura, mas torná-la participativa. Conforme Renata Junqueira Soares:

Grande parte do trabalho de Manoel de Oliveira baseia-se em tensionar a relação entre palavra e imagem, e mesmo entre as muitas imagens que compõem um filme, de maneira a tirar o espectador da confortável posição de receptor de imagens, exigindo dele uma participação ativa na atribuição de um sentido para o que se apresenta. Nessa opção do realizador pode-se ver outro ponto de ligação com a escrita de Agustina, que igualmente se recusa a facilitar a experiência de seu leitor, [...]. (SOARES, 2010, p. 223)

A palavra também adquire relevância através das cartas, que na trama oliveiriana representam o caráter documental do texto. O filme já começa com a leitura de uma carta de pêsames, e tem essa cena repetida. Como afirma Cruz: “as cartas, por um lado, são os documentos, por outro, principalmente em Manoel de Oliveira, são também a palavra filmada, ainda que, [...] lidas por uma personagem”. (CRUZ, 2004, p. 190)

Portanto, Manoel dá uma grande importância à palavra, tendo um papel de destaque, quando ela é transcrita na tela como um integrante palpável do enredo. Desta forma, ele se apropria do mecanismo argumentativo do cinema mudo pré-griffithiano, utilizando também a técnica da câmera fixa, que imprime em seus filmes uma estética peculiar, que privilegia a tensão psicológica, em detrimento do movimento.

3. *Fanny Owen – a obra literária*

Fanny Owen é a história de um amor proibido entre José Augusto Pinto de Magalhães, jovem rico, proprietário da Quinta do Loureiro, herdeiro de vinhas do Douro e Fanny – Francisca Owen Pinto de Magalhães, filha do General Owen, um dos conselheiros de D. Pedro, e da brasileira D. Maria Rita. José Augusto é amigo de Camilo Castelo Branco, que no romance aparece jovem, antes de se tornar um escritor de renome. José Augusto conhece as irmãs Owen em um baile de máscaras e fica impressionado. Começa a trocar cartas com Maria e passa a frequentar a casa dos Owen, junto com Camilo, em Vilar do Paraíso. Entretanto, acaba se

apaixonando por Fanny e decide raptá-la. Fanny havia escrito cartas interceptadas por Camilo, que mais tarde contribuirão para a deterioração da relação de Fanny e José Augusto. Ao descobrir sobre as cartas, passa a desconfiar do amor de Fanny, que nessa altura vive com ele em sua casa do Lodeiro. Casa-se com ela para cumprir sua palavra, mas tem relação conturbada com a esposa, negando-lhe seu perdão e amor. Fanny adoecce e definha a olhos vistos, enquanto José Augusto se martiriza. Estes morrerão de “amor” e toda a trama gira em torno da suposta traição de Fanny, do comportamento de José Augusto que passa a martirizá-la e, no final, da suspeita sobre a virgindade de Fanny.

No final do romance, Agustina apresenta ao leitor novos mistérios a serem pensados: Fanny teria tido um amor anterior a José Augusto? Fanny seria uma vítima na mão de José Augusto ou este estaria com razão? O que Fanny tentou esconder ao arrancar algumas páginas de seu diário íntimo? Tais mistérios nos remetem à qualificação já citada, de que *Fanny Owen* é o romance das evasivas. O aspecto simbólico crucial reside no fato de José Augusto ter guardado o coração de Fanny.

A ação é dividida em três partes:

1. *Os Morgados*: conta a vinda do jovem José Augusto ao Porto e o seu relacionamento com a elite cultural da época, o início de sua amizade com Camilo e a sua introdução na burguesia portuense;
2. *O Paraíso*: relata o início da relação de José Augusto e Camilo com as irmãs Owen, Maria e Fanny, a paixão de José Augusto por Fanny e a relação dela com este e Camilo. Os dois amigos viajavam constantemente ao Minho para visitarem a família Owen e Fanny acaba por apaixonar-se por José Augusto, fugindo com ele para o Lodeiro;
3. *O Lodeiro*: retrata o início da vida de Fanny na casa do Lodeiro e a relação dos dois.

Em *Fanny Owen* temos uma história com narrador onisciente, num processo sequencialmente organizado a partir de uma matriz ficcional definida, com a personagem Fanny no centro da narração. Conforme Maria Alzira Seixo:

A personagem Fanny, várias vezes manifestada como símbolo, e de onde irradiam as figuras maiores, e efetivamente existentes, da ficção – a irmã Maria, José Augusto, Camilo Castelo Branco, D. Rita – e epocalmente orientada segundo um modo romântico em que a autora se revela muito hábil (do ponto

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

de vista literário – o romance de personagem; do ponto de vista estilístico – motivos e temas: a carta, o sentimento, a confiança, os binômios amor/morte, rosa/lodo etc.), encontram o seu símbolo final no coração materializado de Fanny, cuidadosamente conservado por José Augusto depois de sua morte, e por ele também, entre a vida e a morte . [...] (SEIXO; 1981, p. 69)

O processo criativo de Agustina é marcado pela historicidade mesclando fatos reais e ficcionais, pelas peculiaridades discursivas e pela ênfase nos planos psicológicos, delineados pelo traço romântico que cria impactante subjetividade. O mundo onírico das personagens e seus discursos são ponteados pelo encadeamento narrativo que garante a fluidez da história. A personagem se revela e o narrador corta a sequência para desconstruir a matriz, reconstruir e estabelecer contato com o leitor. Agustina inicialmente cria a problemática do triângulo – e porque não dizer quarteto, já que temos Camilo, José Augusto, Fanny e Maria – para desencadear a história através de marcadores simbólicos do discurso amoroso: máscaras, cavalos, cravos amarelos, borboletas brancas, borboletas negras. Ao abordar o binômio amor/morte, tema essencialmente romântico, procura instituir o sentido da existência humana. Conforme Seixo:

mas o amor acaba na morte, ou porque tal é o cumprimento da existência, ou porque a realização (a satisfação) esgota as palavras (o sentido) e o livro acaba; sempre há, entretanto, um vazio (branco pleno do inefável) que as palavras não podem preencher. (SEIXO, 1981, p. 70)

A autora faz muitas referências literárias, porém encontramos duas delas com maior frequência: Lorde Byron e Hölderlin. Assim, segundo Maria Theresa Abelha Alves,

de um lado Lorde Byron, o poeta da dor, da desgraça,[...] e de outro, Hölderlin, o poeta do sonho, do mistério e do ideal. Mediante tais alusões, considera-se a geração romântica do Porto na intersecção do romantismo inglês e do alemão, entre a desgraça e a quimera. (ALVES, 2012, p. 144)

Nesse cenário trágico, temos o desenrolar da retórica romântica, onde o sofrimento tem como ponto crucial a retirada do coração de Fanny para ser guardado na capela da Quinta do Lodeiro. Agustina retoma diversos recursos do romantismo, porém os impregna de um discurso irônico. Para finalizar, a insígnia dada ao amor é transferida para um simbolismo mais significativo: a partir do final trágico do romance de Fanny e José Augusto, é sugerida a efetivação da fertilidade criativa de Camilo Castelo Branco, pois “depois da morte de Fanny e José Augusto, começou o tempo mais fecundo do escritor (Camilo)” (BESSA-LUÍS,

1979, p. 226). A literatura aqui se firma como o fenômeno que realmente interessa, numa posição de supremacia sob qualquer outro aspecto.

4. A adaptação

Quando falamos em adaptação, devemos considerar que uma recriação não implica necessariamente na fiel representação de todas as formas e significados da obra literária, conduzindo a uma nova roupagem interpretativa que tem suas próprias características e nuances. Ao analisar o processo de diálogo entre a linguagem escrita e a linguagem imagética, devemos imprimir um olhar criterioso sobre o argumento, que transita entre o texto e o filme.

Considerando que qualquer processo de tradução que utiliza uma nova linguagem resulta em um texto completamente independente do primeiro, é inevitável que nessa tradução a obra sofra supressões e acréscimos, gerando um novo objeto. Na transposição de um texto verbal para um texto imagético, o autor reconhece a impossibilidade de uma tradução fiel e se utiliza de uma estratégia própria para conduzir a adaptação, de forma a atingir seus objetivos para com sua obra e para com seu público espectador. Essa nova obra que surge não necessariamente perde em qualidade para sua antecessora, apenas adquire uma nova identidade que passa a lhe conferir autonomia junto ao público.

A utilização de obras literárias como inspiração para a criação de obras fílmicas se tornou, através da história do cinema, uma prática usual, pois a literatura é uma fonte rica e fértil de possibilidades de criação. Diversos fatores obrigam o cineasta a uma seleção de elementos que serão privilegiados em sua obra. Questões como: custos financeiros, condições de trabalho, objetivo da obra e público-alvo, determinam as escolhas do realizador na execução do seu trabalho.

Manoel de Oliveira é um cineasta que possui uma forte tendência em realizar adaptações, tendo trabalhado com diversas obras de Agustina Bessa-Luís. Sua obra *Francisca* é uma adaptação que mantém as características principais do romance, cujos recursos utilizados visam à conservação, no texto cinematográfico, da riqueza literária da obra geradora. Ele se apropria do livro *Fanny Owen* quase na íntegra, reproduzindo seus diálogos, suas descrições e paisagens, transformando a linguagem do romance em linguagem cinematográfica. Neste sentido, o romance quase

não perde sua história, apenas adquire, com a adaptação, uma nova estética condizente com o suporte fílmico.

5. *Francisca – a obra cinematográfica*

Em *Francisca* não temos a utilização da *voz-off* do narrador, pois Oliveira se vale das legendas como recurso de narração, tornando-a imagética. O filme apresenta-se como um romance-imagem. Oliveira utiliza as legendas como recurso conector das sequências, privilegiando o que nós poderíamos intitular de “a imagem da palavra” como elemento importante dentro do próprio filme. Articulando com outros elementos simbólicos, como cor, jogo, movimento, musicalidade e teatralidade, ele cria um painel de núcleos autônomos que formam a narrativa. Segundo Cruz, podemos apontar duas características importantes em Oliveira:

Primeiro, ele usa os romances quase como uma última versão do argumento ou como uma versão bruta do primeiro tratamento do roteiro e, segundo, diferentemente do que se fez no início da prática cinematográfica, o teatro filmado, podemos, assim, dizer que ele faz o livro filmado. (CRUZ, 2004, p. 188)

Sendo assim, a maioria das cenas são representações estruturadas a partir dos diálogos do romance de Agustina, que são apresentados quase na sua totalidade, tomando uma forma teatral, onde os atores permanecem voltados para a câmera.

5.1. Literatura x teatro x cinema

Quando pensamos em arte, verificamos a existência de diversos tipos de linguagem e de obras artísticas de características distintas, gerando uma gama de possibilidades que resultam em trabalhos que têm como objetivo principal agradar ao público. Além da literatura, Manoel de Oliveira também se vale do teatro, presença forte em suas produções, como fonte de inspiração. Ele acredita que “o cinema não existe, que o que existe é o teatro e que o cinema é um processo de fixação audiovisual do teatro”. (BAECQUE & PARSI, 1999, p. 100)

Observamos que a atuação teatral em *Francisca* se dá como forma de estabelecer mais força à palavra e mais destaque ao dramático, com a utilização de recursos provenientes da atuação teatral. O distanciamento do elenco, os cenários, os posicionamentos em cena e a entonação das vozes dos atores são elementos de construções cênicas delineados por

Oliveira. Em suas palavras, “O teatro é a síntese de todas as artes. O cinema recebeu esta herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a. O sentido que dou ao teatro no cinema é o de representação da vida. Graças ao cinema, tudo pode ser representado” (BAECQUE & PARSİ, 1999, p. 70). Sendo assim, o cineasta procura imprimir personalidade aos seus trabalhos, com o desejo de, conforme Baecque & Parsi,

sublinhar o poder que uma arte tem sobre outra, e fixar um registro impossível no teatro e que constitui a força específica do cinema. Recriar uma arte viva e material, como é o teatro, noutra, que é a última das artes, imaterial e fantasmagórica; sugere a aparência do real, no registro onírico, é o ponto de concretização de todas as artes. (BAECQUE & PARSİ, 1999, p. 81)

O filme apresenta os espaços cênicos do romance, que servem como cenário para a apresentação da personagem principal, Fanny, que, muitas vezes, representa para o público como se estivesse no teatro. “A personagem que dá nome ao romance é *enquadrada* em cenas verdadeiramente cinematográficas, nesses espaços”. (ALVES, 2012, p. 147)

Em *Francisca* temos poucas vozes *off*, outra forma de focar na palavra como elemento de destaque através da força das atuações. Os elementos cênicos criam um distanciamento entre as personagens e o público, pois o ator fala diretamente para o espectador. No filme eles atuam para a câmera, muitas vezes imóveis e algumas vezes congelando no término das falas, convidando o espectador a “entrar” na cena. Conforme Cruz:

Há alguns elementos que aproximam o cinema de Oliveira do teatro: os planos longos, a postura dos atores e a sua posição sempre de frente para a câmera – eles estão sempre a interpretar para ela, para nós; e, por fim, o desprezo pelos detalhes, pelo plano próximo, pelo *close-up*. (CRUZ, 2004, p. 194)

O roteiro apresenta o mesmo diálogo elaborado de Agustina, associado à rigorosa ênfase dos gestos dos atores, à ausência de *closes*, planos longos com a câmera parada e outros elementos que possibilitam a tradução do texto em imagens e sons que impressionem o espectador. Maria Theresa Abelha Alves confirma a proximidade do filme com o teatro:

É, portanto, com essa ideia de teatro que são compostas e se veem as cenas que constituem o filme, sempre em planos longos, sem os movimentos de câmara e sem os recursos de montagem, criando-se assim verdadeiros quadros para o diálogo das personagens. Manoel de Oliveira assume categoricamente a teatralidade que tão bem sabe instrumentalizar. Os quadros que se formam são como os cenários de um espetáculo teatral, onde os atores declamam as falas que são do romance de Agustina Bessa-Luís. A teatralização das cenas e a es-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

tética do quadro, inerentes uma a outra, são sempre intencionais, objetivando ratificar a artificialidade de toda arte, mesmo quando o assunto de que nutre é uma história verídica, como o é a história de Francisca. (ALVES, 2012, p. 199)

Na fala de Maria Theresa, confirmamos que não só o teatro serve de recurso para Oliveira, mas também uma outra forma de arte: a pintura. Temos a ideia de que, ao enquadrar a cena, devido ao seu caráter estático, estamos diante de uma pintura. Também temos a mesma impressão quando estamos diante de cenas vistas através de janelas, onde o cineasta se vale do jogo entre o claro e o escuro para colocar a paisagem na janela como um quadro vivo. E o próprio Oliveira declara essa intenção: “Eu tinha querido fazer quadros vivos, sem movimentar, com o barulho dos pássaros no jardim e os passos de alguém que anda, é tudo. Esta referência à pintura é um procedimento frutífero”. (ALVES, 2012, p. 197)

Assim, a estética oliveiriana coloca em segundo plano a riqueza de detalhes do romance de Agustina com uma desvalorização dos núcleos isolados, para privilegiar os planos longos e de conjunto, sem quase nenhum movimento da câmera, com a presença de cenários e paisagens estáticas. Segundo Deleuze, numa condição em que “a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora”. (DELEUZE, 1990, p. 16)

5.2. Repetições

Logo no início do filme, temos a cena de Josefa, cunhada de Fanny Owen, lendo a carta de pêsames de D. Maria Rita Owen, mãe de Fanny, renunciando o caráter trágico da obra. Nesta cena observamos um recurso interessante de Oliveira, que será utilizado em outras passagens do filme: a repetição. A carta é lida duas vezes em *off*, por duas vozes distintas, a primeira de quem a escreveu, e a segunda de quem a recebeu.

Ao longo do filme, esse recurso é utilizado, pois Oliveira usa a repetição com o objetivo de dar ênfase ao que considera importante. A sequência do baile de máscaras apresenta peculiaridades que saltam aos olhos do público. Num poderoso jogo de câmera, o cineasta se comunica com o espectador numa representação teatral, estabelecendo as relações dos protagonistas. Os personagens estão posicionados da seguinte forma:

Primeiro plano: Camilo e Fanny – conversam sobre José Augusto.

Segundo plano: José Augusto e Maria

E na sequência, o diálogo se desenrola:

Camilo tenta advertir Fanny sobre José Augusto declarando-o “um homem sem alma”.

Fanny: “A alma não é uma cadeira que se oferece a uma visita. A alma é...”

Camilo: “Ehm?”

Fanny: “A alma é um vício”.

Camilo: “Um vício?”

Fanny: “Não me tratais como uma ignorante. Pode-se ser inocente sem ser ignorante”.

Há um deslocamento da câmera para a direita, mostrando os convidados dançando; em *off* continua a conversa entre Camilo e Fanny.

Camilo: “Meu Deus! Posso ler no seu rosto curiosidade, compaixão, amor próprio ofendido, tudo o que resulta dum amor funesto”.

Fanny: “Funesto?”

Neste momento a música cessa, todos param de dançar e a câmera em *travellings* volta a mostrar Camilo e Fanny, e então se dá a repetição do diálogo.

Esta cena emblemática dá margem a uma polêmica que sugere o enigma da alma, com a afirmação de Fanny de que a alma é um vício. “O filme vai radicalizar esse vício, vício do amor que vai destruindo a alma até o nada”. (ALVES, 2012, p. 201)

O crítico Eduardo Prado Coelho, sobre o tema, “observa que a protagonista, tanto no romance, como no filme, é [...] primeiro, desalmada pela futilidade e insignificância da sua presença. E, depois, desalmada, pela sublime exaltação com que o desejo nela se diz para além do conforto precário dos prazeres” (ALVES, 2012, p. 201). Já outro crítico, Bernard da Costa, acredita que esse vício é similar ao do cinema. “A alma é o cinema, o que não existe. O vício”. (ALVES, 2012, p. 202)

Percebemos aqui que a intenção de Manoel de Oliveira em dar ênfase às cenas, criando as repetições é alcançada, pois elas dão lugar a diversas indagações quanto à importância da cena, ao conteúdo do diálogo e a suas possíveis interpretações. Outras cenas nas quais acontecem as repetições: na primeira, Fanny recita um poema em inglês diante de José

Augusto, Camilo e Maria, em sua casa; em outra, José Augusto entra, montado no cavalo, na casa de Camilo.

5.3. Acréscimos e supressões

Vimos anteriormente que a adaptação implica diretamente no acréscimo e na supressão de elementos que darão corpo ao novo produto, neste caso, o filme. Apesar de Oliveira manter quase na íntegra as cenas criadas por Agustina, ele executa algumas supressões. Estas têm como objetivo concentrar a diegese através de uma condensação de eventos que o realizador não considera relevante. Alguns personagens que Agustina dedica um espaço são ignorados por Manuel, ou sofrem redução significativa: o coronel Owen, a freira Isabel e Ana Plácido simplesmente não existem no filme. Maria aparece apenas no início, ao contrário do romance, onde tem uma presença mais marcante. Há alguns eventos omitidos por Oliveira, como: a vida do feitor e sua esposa Judite, o filho do feitor Vicente; a criada Luísa; o interesse de Camilo pela freira Isabel e a existência de sua filha. No romance Agustina procura contextualizar melhor a atitude dos protagonistas, dando maiores esclarecimentos ao leitor, enquanto Oliveira prefere deixar alguns aspectos em suspense para que o espectador tire suas próprias conclusões.

Certamente, ao fazer uma adaptação de um romance para o cinema, é normal que esses ajustes aconteçam. Da mesma forma que é uma tarefa árdua escolher os episódios que serão suprimidos, é complicado estabelecer os acréscimos, que têm como objetivo principal aumentar o valor dramático das cenas, dar mais credibilidade e beleza ao filme. Conforme o próprio Manoel de Oliveira, “há pequenos pormenores [...] que surgem no momento da rodagem. [Pois] quando se escreve a planificação, não se dispõe da câmara” (BAECQUE & PARSI, 1999, p. 79). Tomemos como exemplo o episódio do espancamento da mulher do feitor, Judite, contado pela autora sob a perspectiva de Camilo, dando ao leitor a concepção que Camilo tem de José Augusto e formando, também para o leitor, a personalidade de José Augusto:

Mas uma tarde Camilo foi surpreendido por uns brados angustiosos, e Vicente entrou-lhe no quarto, pálido a tremer. – Acuda à minha mãe que ele quer-a matar – disse. E quis arrastá-lo para fora da porta. Camilo resistiu, depois seguiu o moço, que se lançara numa corrida sem insistir a demovê-lo. No pátio deparou com uma cena estranha. O feitor espancava Judite; ela tinha um grande lanho no sobrolho e jorrava sangue. Tentava compor as saias que estavam levantadas até os joelhos, e esse pudor frio dava-lhe uma expressão

amarga donde a dor se excluía. Nitidamente tinha um braço ferido; o Marques descarregava nele uma pancada seca com um banco de cozinha, Camilo viu José Augusto, que estava bem no centro da porta da capela e que parecia pronto a intervir. Mas não fez nada. Ficou ali uns instantes, como se presenciasse uma simples bulha de cães, e depois desceu dois degraus de pedra e dirigiu-se para as traseiras da casa, onde se encontrava o cavalo já arredo e pronto para ele montar. Vicente foi atrás dele; corria de maneira quase rasteira, como um animal que alcança uma presa, e pegou-lhe na mão com força. José Augusto voltou-se, e os olhos dele não denunciaram qualquer inspiração para socorrer ou punir. De repente o rapaz deu-lhe uma dentada, e fugiu. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 33)

No filme, a cena do espancamento é introduzida pela legenda: “*O caseiro teve uma alteração com a mulher*” e então se desenrola a cena: o caseiro bate na mulher, um rapazinho pede socorro a Camilo, que sai da casa seguido de José Augusto. Os três assistem o espancamento e não interferem. O rapaz morde a mão de José Augusto e sai correndo. Desta forma, observamos que Oliveira também pretende enfatizar as características psicológicas e comportamentais, assim como Agustina Bessa-Luís, através da construção dos conflitos e da interação dos personagens. Contudo, apesar de muitas omissões, os núcleos relevantes do romance estão devidamente apresentados, mesmo que apenas sugeridos, na diegese do filme. Na transposição, Oliveira desenvolveu uma seleção criteriosa dos enunciados de Fanny Owen, porém manteve-se fiel aos trechos escolhidos.

Utilizando de mecanismos como teatralidade, lentidão da ação, estaticidade da câmera e extensão da película (266 mm), procurou condensar da maneira mais objetiva e clara possível, as peculiaridades do texto de Agustina. Além de destacar o texto literário como “livro-imagem”, Oliveira procura explorar o efeito sonoro do cinema, através de diálogos apresentados com entonação neutra, estabelecendo uma ênfase na linguagem verbal. Na sequência em que Camilo e Marcelino de Matos estão na plateia do concerto, filmados em primeiro plano, falam de José Augusto em voz alta, enquanto a orquestra ensaia. Os aplausos coincidem com a conclusão da fala de Camilo. A orquestra inicia o concerto, mas a câmera permanece fixa em Camilo e Marcelino em primeiro plano. Manoel de Oliveira desenvolve a cena de forma sincronizada, coordenando as palavras, a música e os outros sons, formando um contexto significativo do conjunto na exploração perfeita da sequência.

6. Considerações finais

O romance *Fanny Owen* alcança seu objetivo de, através da abordagem romântica do amor trágico, retratar uma época onde os fatos históricos e os costumes da sociedade do Porto são fios condutores das mazes individuais de cada personagem. O filme *Francisca* não tem conotação diferente. Ambos se apropriam de fatos históricos para desenvolver o mesmo tema, porém não devemos deixar de apontar que se tratam de obras distintas. Mantendo a autonomia, cada obra apresenta peculiaridades inerentes aos seus realizadores, que tiveram a liberdade de executar seu trabalho como lhes conviesse. Talvez esse seja o segredo da parceria de Agustina e Oliveira. Ao afirmar a sua identificação com o texto agustiniano, é o próprio cineasta que esclarece: “Do que gosto no meu trabalho com ela é que é absolutamente livre. Ela escreve com plena liberdade um livro, mesmo que seja a partir de uma sugestão minha, e eu faço o filme com inteira liberdade”. (BELLO, 2002, p. 275)

As duas obras conservam seu caráter documental, e, ao mesmo tempo, seu caráter evasivo, pois as mesmas questões apresentadas por Agustina persistem no filme. Mas essa é uma marca agustiniana: não há respostas prontas, nem conclusões fechadas em seus romances. Seguindo a mesma linha, Manoel manteve o ar de mistério que leva o espectador a indagar sobre os enigmas da existência humana.

O cineasta desenvolveu o roteiro em apenas um mês, apesar da complexidade atribuída às obras de Agustina, o que revela a intimidade que ele tem com tais obras, além de evidenciar sua competência como roteirista e o espírito de colaboração que existe entre ambos.

Sendo um fervoroso adepto de adaptações da literatura e de peças teatrais, podemos apontá-lo como “um cineasta das palavras” (CRUZ, 2004, p. 188). Cruz completa: “É nesse sentido, em suma, que Manoel de Oliveira é um cineasta das palavras, que as tem como seu suporte para o cinema e que, escritas, em legendas, lidas ou em diálogos teatrais, tornam-se cinematográficas”. (CRUZ, 2004, p. 195)

Portanto, a relação de Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira resulta em uma parceria perfeita, pois o clima de colaboração e respeito pela liberdade criativa não só torna possível criações autênticas, como também possibilita a harmoniosa coexistência de tais obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Maria Theresa Abelha. *O real transfigurado: literatura e cinema*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2012.
- BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo de Letras, 1999.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi. *Da verdade “real” à verdade “ficcional”*. *Agustina entre o romance e a adaptação*. Actas do Colóquio – Literatura e história. Lisboa: Universidade Aberta. 2002.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimaraes, 1979.
- CRUZ, Jorge Luiz. Manoel de Oliveira, literatura e cinema. *Comunicação e Informação*. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 2, p. 188-195, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2/ L’image/temps*. Trad.: Eloísa de A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SEIXO, Maria Alzira. Agustina e Fanny Owen [crítica a “Fanny Owen”, de Agustina Bessa-Luís]. *Revista Colóquio/Letras*. Notas e comentários, n. 64, p. 68-71, 1981.
- SOARES, Renata Junqueira. (Org.). *Manoel de Oliveira: uma presença*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

REFERÊNCIA FÍLMICA

- OLIVEIRA, Manoel de. *Francisca*. Lisboa: 1981.

**HISTÓRIA E POESIA:
IMAGENS DE VILA RICA
EM "ROMANCE XXI OU DAS IDEIAS",
DE CECÍLIA MEIRELES⁵¹**

Elson Dias de Oliveira (UNIMONTES)
elsonrpm@yahoo.com.br

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar o caráter historiográfico da escrita poética de Cecília Meireles, revisitando a Ouro Preto colonial no poema “Romance XXI ou das Ideias”. Unindo história e poesia, realidade e imaginação, Cecília Meireles faz do “Romance XXI” um dos poemas mais eminentes no que diz respeito ao valor histórico-nacional da antiga Vila Rica. Deparamo-nos com um surpreendente esforço do eu-lírico em reconstruir, com “imagens”, símbolos e vocabulário, o cenário que antecede a Inconfidência Mineira. Numa espécie de contemplação indignada, o poema em epígrafe não somente representa, mas, sobretudo, denuncia a sociedade das minas do período colonial do Brasil. Assim, dentre as possíveis leituras do “Romance XXI”, ressalta-se, sobretudo, o clamor irresistível dos oprimidos e martirizados na história da Inconfidência, bem como as influências das ideias iluministas no movimento da Inconfidência.

Palavras-chave: Romance XXI ou Das Ideias. História. Poesia. Vila Rica.

O presente trabalho pretende analisar o caráter historiográfico da escrita poética de Cecília Meireles, revisitando a Ouro Preto colonial no poema “Romance XXI ou Das Ideias”. Para tanto, consideraremos a forma da composição, o momento de produção, o contexto cultural, enfim, tanto os elementos estético-literários quanto os elementos sócio-históricos do poema, que é parte integrante da obra *Romanceiro da Inconfidência*, para muitos considerada a obra-prima da autora. Vale ressaltar, previamente, que essa análise não tem a pretensão em ser a palavra final, visto que, “como ‘tecido de palavras’, o poema pode sugerir múltiplos sentidos, dependendo de como se percebe o entrelaçamento dos fios que o organizam” (GOLDSTEIN, 2002, p. 06).

Mas, de que forma literatura e história se imbricam e se dialogam? Indo ao encontro da concepção de Leenhardt (1998, p. 42), “o que constitui o fundamento comum do discurso histórico e do literário é a vontade de representar na linguagem os fatos e os acontecimentos segun-

⁵¹ Uma versão deste trabalho foi apresentada no XVIII CNLF, em 2014.

do a modalidade do verossímil". Em outras palavras, mesmo que a literatura extrapole o real e crie um mundo imaginário, ela sempre dependerá de um olhar atento sobre a realidade, visando uma coerência interna. Assim, a dimensão contextual e circunstancial dos acontecimentos narrados, caros à produção de sentido, encontra-se tanto no campo da história como no da literatura, já que ambos aparam, no mais das vezes, sob a égide cronológica do pretérito na tessitura narrativa.

Todavia, vale destacar que o universo literário carrega uma possibilidade muito maior de transcendência do real. Segundo Pesavento (1998, p. 21), a literatura não seria, pois, o avesso do real, mas uma outra forma de captá-lo, em que os limites de criação e fantasia são mais amplos que aqueles permitidos pelo historiador. Então, a literatura, quando rememora fatos e feitos históricos, constitui-se como um importante espaço de preservação de memórias, mas sem a preocupação em estabelecer sentenças ou postulados sobre “o que” e “por que” aconteceu. Leenhardt e Pesavento salientam, ainda, que a literatura

não exige a “pesquisa documental”, típica da atividade do historiador e que se encontra na base de seu trabalho, mas não dispensa o conhecimento daquele conjunto de informações que lhe dará o suporte para a contextualização da narrativa. Mas a narrativa literária se permite trilhar outros caminhos, que passam pela estética, pela poesia, a sua relação com os “traços da passividade” é mais liberada. (LEENHARDT & PESAVENTO, 1998, p. 11)

Nesse sentido, unindo história e poesia, realidade e imaginação, Cecília Meireles, expoente da segunda geração do modernismo brasileiro, faz do “Romance XXI ou Das Ideias”, com 126 versos, um dos poemas mais eminentes no que diz respeito ao valor histórico-nacional da cidade de Ouro Preto. Congregando elementos épicos e líricos, o “vigésimo primeiro canto” do *Romanceiro da Inconfidência* parece recompor, de certa maneira, o cenário sociocultural da antiga Vila Rica, ao mesmo tempo em que vivifica esses acontecimentos, numa linguagem literária. Tem-se, pois, um sujeito poético que não apenas informa e retrata, mas também convida o leitor a se sensibilizar, envolvendo-o por meio de recursos estéticos e de estilo.

Podemos considerar o “Romance XXI” como sendo lírico porque traz em si sentimentos, sensações e reflexões do sujeito poético. Mas é, também, carregado de traços épicos, por ser um poema narrativo, através do qual o poeta conta, descreve e exalta fatos e personagens históricos, como se percebe no decorrer de todo o *Romanceiro da Inconfidência*.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

O poema é quase todo construído com versos de sete sílabas (heptassílabo ou redondilha maior), com incidência de tônicas na sétima posição. São seis as estrofes, com números variados de versos. Não obstante certa simplicidade do ponto de vista das leis métricas, verifica-se um ritmo e um tom sonoro surpreendentes, causados pelo nítido desejo do eu-lírico em voltar ao passado e protestar, e dar “voz” aos fatos e personagens ora representados:

A vastidão desses campos.
A alta muralha das serras.
As lavras inchadas de ouro,
Os diamantes entre as pedras.
Negros, índios e mulatos.
Almocafres e gamelas.
Os rios todos virados.
Toda revirada a terra

Como se percebe logo na primeira estrofe, o eu-lírico traz à tona aquele cenário histórico que é o tema da composição: a grande extração de ouro e a configurações socioambientais decorrentes desse acontecimento. O prevailecimento de substantivos e, por conseguinte, a carência de verbos sugere um conjunto de imagens que animam o cenário histórico e geográfico de Minas Gerais, mormente a região de Ouro Preto, onde desencadeou a Inconfidência Mineira. Evidencia-se, assim, o caráter social da obra, enfatizando a luta pela liberdade no Brasil do século XVIII.

De fato, em “Romance XXI ou Das Ideias” nos deparamos com um surpreendente esforço do eu-lírico em reconstruir, com imagens, símbolos e vocabulário, o cenário da Inconfidência Mineira. A referência aos campos, serras, lavras, rios, e, é claro, ouro e diamantes, remete-nos, claramente, ao universo da produção aurífera em Vila Rica. Vale destacar, então, o caráter aparentemente contraditório e conflitante da natureza da poesia: ser produto social e transcender o histórico. Por esse viés, Octávio Paz afirma que

o conflito está nas entranhas do poema e consiste no duplo movimento da operação poética: transmutação do tempo histórico em arquetípico e encarnação desse arquetípico em um agora determinado e histórico. Nas imagens e ritmos transparece, de maneira mais ou menos nítida, uma revelação que não se refere mais àquilo que dizem as palavras, e sim a algo anterior e em que se apoiam todas as palavras do poema. (PAZ, 1996, p. 55)

Assim, numa perspectiva histórica e literária, numa espécie de contemplação indignada, o poema em epígrafe não somente representa, mas, sobretudo, denuncia a sociedade das minas no período colonial do Brasil. Vejamos alguns versos da segunda estrofe do poema:

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Amplas casas. Longos muros.
Vida de sombras inquietas.
Pelos cantos das alcovas,
histerias de donzelas.

Verifica-se nos versos supracitados uma alusão à ociosidade, à “boa vida” dos grandes fazendeiros e donos de minas, que satisfaziam seus desejos concupiscentes nos quartos das casas grandes; suas regalias com senhoritas. Em contrapartida:

No batuque das mulatas,
A prosápia degenera:
pelas portas dos fidalgos,
na lã das noites secretas,
meninos recém-nascidos
como mendigos esperam.
Bastardias. Desavenças.

Nesses versos, revela-se a tristeza de uma sociedade em que “negros, índios e mulatos” não tinham nada além do que um penoso destino, angustiante e crucial.

A terceira estrofe aponta o movimento de uma Vila Rica em que, à primeira vista, nada havia de estranho e desregrado, como se somente a alegria e o progresso reinassem por ali:

Fogos. Mascaradas. Festas.
Nascimentos. Batizados.
Visitas. Sermões de exéquias.
Os estudantes que partem.
Os doutores que regressam.

Mas, na quarta estrofe, retoma-se, numa sensibilidade tamanha, a dura vida dos oprimidos e escravizados pelo sistema colonial. Observa-se o drama vivido pelos “mártires” da extração de ouro nas Minas Gerais. A ênfase, nos versos que se seguem, recai novamente sobre a escravidão dos negros. Estes, sujeitos a toda a sorte (ou azar!) de doenças, eram configurados como fonte de riquezas e investimentos para os grandes proprietários de terras e de minas. Vejamos:

Os rumores familiares
que a lenta vida atravessam:
alefantíases; partos;
sarna; torceduras; quedas;
sezões; picadas de cobras;
sarampos e erisipelas...
Senzalas. Tronco. Chibata.
Congos. Angolas. Benguelas.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Na quinta estrofe do “Romance XXI ou Das Ideias”, podemos observar um nítido entrelaçamento entre história e poesia, entre realidade histórica e pensamento figurativo. A questão da luta pela liberdade no país torna-se evidente quando o eu-lírico ironiza a decadência do império português:

Alvarás. Decretos. Cartas.
A Europa a ferver em guerras.
Portugal todo de luto:
triste Rainha o governa!
Ouro! Ouro! Pedem mais ouro!

É bem sabido que, como consequência da gigantesca exploração, Minas Gerais já não produziam tanto ouro. A metrópole, endividada com a Inglaterra, estreitava os laços do Pacto Colonial e atribuía a queda da produção de ouro ao contrabando. Ademais, os ministros de D. Maria, “a louca”, imperatriz de Portugal, trocam o governador da capitania, para que diminuísse as cobranças. Nesse contexto, a metrópole criou a Derrama: cada região de exploração deveria pagar 100 arrobas de ouro por ano para a metrópole. Caso determinada região não conseguisse cumprir estas exigências, soldados da coroa entravam nas casas das famílias para confiscarem seus pertences até completar o valor devido.

Em 1789, a elite mineira, com formação europeia, conhecedora do Iluminismo e da Declaração de Independência dos EUA, começa a se organizar para lutar pela “Liberdade ainda que tardia”. É o que se figura nos seguintes versos do “Romance XXI”:

Uns poucos de americanos,
Por umas praias desertas,
Já libertaram seu povo
da preponente Inglaterra!
(Palpita a noite, repleta
de fantasmas, de presságios...)
E as ideias.

Assim, muitos profissionais liberais, juristas e intelectuais formados em Coimbra, padres, poetas árcades e outros começaram a se organizar com vistas na autonomia da colônia em relação à metrópole portuguesa. Essa “elite letrada” fazia ressoar na Colônia as ideias novas do Século das Luzes, com seus ideais de democracia. Em vias de diminuição da extração do ouro, já havia, portanto, um fundamento ideológico para nortear o descontentamento e incitar um movimento de revolta contra os altos impostos cobrados pela Coroa. Dentre os temas explorados nas produções literárias, avultam-se referências à paisagem tropical, elementos

da flora e da fauna brasileiras, e certos aspectos peculiares de nossa realidade colonial, como a mineração. No que se refere aos poetas árcades, cita-se principalmente Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto. O sujeito poético de "Romance XXI ou das ideias", já na última estrofe, faz uma referência direta aos neoárcades:

Doces invenções da Arcádia!
Delicada primavera:
– entre as ameaças austeras
De mais impostos e taxas
Que uns protelam e outros negam. (...)
E os aleives. E as denúncias.
E as ideias.

Destarte, o poema epo-lírico "Romance XXI ou Das Ideias", de Cecília Meireles, constitui um importante acervo poético de representação e de denúncia ao sistema econômico-social da antiga "Vila Rica" no período colonial brasileiro. Nesse sentido, não se trata somente de uma alusão a um momento histórico; ao contrário, carrega em si a captação de elementos marcantes, indetentáveis, através de um processo muito mais sugestivo e imaginativo do que lógico e discursivo, visto que

O mundo exterior, os seres e as coisas não constituem um domínio absolutamente estranho ao poeta lírico, nem este pode ser configurado como um introvertido total, miticamente insulado numa integral pureza subjetiva. O mundo exterior, todavia, representa um elemento da criação lírica somente enquanto absorvido pela interioridade do poeta, enquanto transmutado em revelação íntima. (AGUIAR E SILVA, 1986, p. 228)

Dentre as possíveis leituras do "Romance XXI", ressalta-se o clamor irresistível dos oprimidos e martirizados nos sertões mineiros e nos contornos da "Cidade Colonial". Além disso, vale destacar a insistência do poético em demonstrar a força das ideias libertárias, inspiradas em nações outras e propagadas em terras brasileiras. Não adentramos, aqui, às questões relativas à "conjunção" em si e suas implicações (sanções físicas, mortes etc.), porque o próprio poema se limita em considerar o que antecede o movimento. Por tudo isso, o "Romance XXI" se torna um convite à reflexão, um apelo ao resgate das imagens poéticas dos fatos e personagens que representam: o esplendor das Minas Gerais na segunda metade do séc. XVIII; a face trágica desse momento histórico; as influências das ideias que fomentaram o levante da Inconfidência Mineira.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1986.
- ARAGÃO, Maria Lúcia. Gêneros literários. In: SAMUEL, Rogel. *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BUENO, André. Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa. (Orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 2002.
- LENHARDT, Jacques. A construção da identidade pessoal e social através da história e da literatura. In: LENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998.
- _____; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1989.
- PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. (Orgs.). *A questão dos gêneros literários*. Belo Horizonte: Lê, 1994.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

**JOSÉ DE ALENCAR E A MÚSICA DE CARLOS GOMES
UM ESTUDO SONORO DO ROMANCE *O GUARANI***

Simone Ruthner (UERJ)
simoneruthner@yahoo.de

RESUMO

José de Alencar, ao ouvir pela primeira vez a ópera *Il Guarany*, além de surpreender-se com as dramáticas modificações praticadas em sua narrativa, reconhece em Carlos Gomes um grande compositor que, através de harmonias inspiradas, levará o mundo a conhecer o seu *Guarani*. Neste estudo comparado, a análise de determinados aspectos musicais na composição de Carlos Gomes, iluminou o importante papel de Alencar, para além do escritor de uma narrativa morfoseada em libreto. Tudo indica que o pesquisador e etnógrafo *avant la lettre*, como numa pintura impressionista, deu literalmente as tintas ao mestre compositor que, na busca da representação de uma “cor local”, muito bem soube explorá-las, inovando e causando grande impressão junto ao público.

Palavras-chave: José de Alencar. Carlos Gomes. O Guarani. Música. Literatura.

1. *O Guarani* - do romance à música

O Carlos Gomes fez do meu "Guarani" uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobrezinha da Ceci a cantar duetos com o cacique dos aimorés, que lhe oferece o trono de sua tribo, e fazendo Peri jactar-se de ser o leão das nossas matas. Desculpo-lhe, porém, tudo, porque daqui a tempos, talvez por causa de suas espontâneas e inspiradas harmonias, não poucos hão de ler esse livro, senão relê-lo – e maior favor não pode merecer um autor. (ALENCAR, *apud* TAUNAY, 1980, p. 87)

Eis o comentário de José de Alencar (1829-1877), ao assistir a primeira récita do seu romance no Brasil. Cremos que ele tinha razão: Carlos Gomes definitivamente contribuiu para a memória e divulgação do romance alencariano. Talvez, como veremos a seguir, tenha até contribuído com algo mais, para além do enredo, é claro.

O romance *O Guarani* (1857) de José de Alencar serviu de base para o libreto e de inspiração para a música de Carlos Gomes. Entretanto,

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

convém lembrar que o libreto de Scalvini e D’Ormeville foi criado a partir de uma versão italiana⁵².

Segundo o pesquisador Xavier da Silva (2007, p. 98), o libreto foi escrito, em sua maior parte, pelo milanês Antônio Scalvini (1834-1881), que contou com “a colaboração de vários outros autores”. Em 1869, porém, o dramaturgo, libretista e crítico musical romano Carlo D’Ormeville (1840-1924) assume a conclusão do mesmo, com quem Carlos Gomes troca vasta correspondência sobre o processo criativo.

Conforme Pistori (2013, p. 75), D’Ormeville teria feito praticamente um novo libreto, com diversas modificações, resultando na completa desfiguração do romance de Alencar, o que teria gerado o comentário em epígrafe.

Se Alencar tinha um projeto de tupinização da língua portuguesa (BARBIERI (2003, p. 513-526)), *Il Guarany*, em italiano, não colaborava neste sentido. Além disto, como bem lembrado por Virmond (2007, p. 279), “o índio fala italiano e tem uma fluência da linguagem igual aos conquistadores portugueses, ao contrário do original de Alencar”. Em Alencar, Peri é uma espécie de “poeta da natureza” e se expressa poeticamente, o que não ocorre com os portugueses.

No entanto, no que diz respeito aos brasileiros e a tal “embrulhada”, é certo que a identificação foi imensa, e nem um índio de bigode⁵³ foi capaz de diminuí-la:

O Guarani era de início um romance e um assunto brasileiros, mesmo se coristas e protagonistas, fantasiados de índios, cantassem em italiano diante de belos cenários de um exotismo impreciso. O que aliás não impediu os brasileiros de se reconhecerem profundamente nessa obra, nem a sua abertura de se tornar uma espécie de segundo hino nacional. (COLI, 1986, p.107)

⁵² Segundo Pistori (2013, p. 74), haviam na época duas traduções de *O Guarani* para o italiano, ambas de Giovanni Fico e dos editores *Muggiani* de Milão: a de 1864, *Il Guarany, ossia l'indigeno brasiliano*, e a de 1865, *Il frate avventuriero e La vergine*. Góes (*apud* Pistori, 2013, p. 74) afirma que Gomes teria intencionalmente procurado pelo romance traduzido, e tê-lo encontrado, não teria sido obra do acaso, conforme divulgado em vários textos e hipertextos. À exceção do adjetivo “péssima”, usado sem qualquer exemplo ou argumentação, não foram encontrados durante esta pesquisa quaisquer outros comentários sobre estas traduções italianas, o que nos leva a crer que este assunto ainda carece de pesquisas.

⁵³ A história do tenor italiano Giuseppe Villani, que interpreta o índio Peri ostentando um bigode, citada por diversos autores, encontra-se em Fonseca (2011).

2. Carlos Gomes e uma lírica brasileira no exílio

Antônio Carlos Gomes (1836-1896) é considerado um ícone dentre os compositores fundadores da música nacional brasileira. A obra que o elevou à categoria de mito nacional, a ópera *O Guarani*, chama-se na verdade *Il Guarany*, possui o libreto original em italiano e foi composta em Milão.

A lírica de partida para o libreto foi escrita por Alencar em terras brasileiras. Recriada por Carlos Gomes na Itália, esta regressa do exílio para o lugar de onde saiu, no qual sofrerá ainda curiosas mutações. Vejamos mais de perto como isto se dá.

Carlos Gomes, antes de partir para o exílio, já era no Brasil um músico renomado e inovador. Em 1859 muda-se de Campinas para o Rio de Janeiro, onde se tornará o primeiro compositor a compor óperas com libreto em português, numa época em que o idioma italiano era considerado o mais musical e próprio para os libretos de óperas⁵⁴. Sua estadia na capital imperial coincide com um importante movimento na história da música brasileira, que resultou na criação de uma *Ópera Nacional*, e foi para ela que Carlos Gomes compôs *A Noite no Castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863), ambas escritas em português, e com as quais, dado o grande sucesso, torna-se cavaleiro da *Ordem da Rosa*, recebendo do Imperador uma bolsa de estudos para aperfeiçoar-se na Europa (COLI, 1986).

O fato de o compositor ter se deslocado para fora do país, para então compor uma obra nacional, não é mera coincidência, pelo contrário, conforme o historiador italiano, professor e crítico de música Lorenzo Mammi, esta era a prática da época:

[Carlos Gomes] partiu do Rio de Janeiro já com a intenção de escrever uma ópera de assunto brasileiro, destinada principalmente ao Brasil. A praxe, de fato, era essa: o intelectual brasileiro viajava para a Europa, a fim de adquirir conhecimentos e prestígio, e logo depois voltava para o Brasil, onde se tornaria o representante de uma política cultural de cunho liberal, mas centralizada de fato pela corte. (MAMMI, 2001, p. 44)

Mais do que uma intenção, uma obrigação. Segundo as normas do Conservatório Nacional, Gomes deveria enviar relatórios periódicos sobre os estudos no exterior, e “as condições de sua ida para a Europa de-

⁵⁴ Exemplos de óperas em italiano: *Così fan Tutti* (1790), *Don Giovanni* (1787) e *Le Nozze de Figaro* (1786) de Mozart; *Orpheus et Euridice* (1762) de Gluck; *Giulio Cesare in Egitto* (1724) de Händel.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

terminavam ainda que, ao final de dois anos, contados a partir de sua chegada, ele deveria ter escrito uma composição importante”. (GÓES, *apud* PISTORI, 2013, p. 64)

Segundo Mammi, após a estreia da ópera em Milão, não fosse o “sucesso estrondoso, inaudito, talvez o maior do teatro lírico italiano desde *Il Trovatore*” de Verdi, talvez o destino de Carlos Gomes tivesse sido conforme a praxe, mas, eis que:

De repente, por força das circunstâncias, o projeto cultural que sustentava o projeto de Carlos Gomes foi posto de ponta-cabeça: ele deixou de ser o jovem bacharel encarregado de importar a linguagem musical europeia para o teatro brasileiro e se tornou, muito antes do esperado, o representante brasileiro entre as nações líderes da produção cultural mundial. (MAMMI, 2001, p. 44)

Jorge Coli, na data do aniversário de 150 anos do nascimento do compositor, em 12 de julho de 1986, publica um artigo no *Jornal da Tarde* em São Paulo, no qual comenta a trajetória do músico campinense e a transformação da sua viagem numa espécie de iniciação:

Carlos Gomes parte para Milão. Depois de alguns anos de estudo, escreve a música de duas operetas em dialeto lombardo: *Se sa minga* [Nada se Sabe] e *Nella luna* [Na Lua], que fazem furor e o tornam muito popular. As portas do *La Scala* abrem-se para ele e em 19 de março de 1870 dá-se a estreia de *Il Guarany* [...].

Carlos Gomes triunfa. E isso transforma a sua viagem europeia, viagem de formação e aprendizagem, em uma espécie de viagem de iniciação. Pois, triunfando na prova do *La Scala*, Carlos Gomes toma, aos olhos dos brasileiros, as proporções de um mito. Sobretudo porque ele não corta os laços com a cultura brasileira. (COLI, 1986)

Carlos Gomes, ao tornar-se mito, enfrenta o paradoxo de ser reinserido na cultura no *status* de mito nacional e, ao mesmo tempo, ser excluído dela, ou seja, ser visto como italiano.

Segundo Arnaldo Contier (*apud* NOGUEIRA, 2006, p. 24), “na época de Gomes, não havia uma arte representativa ligada ao inconsciente coletivo no Brasil, uma vez que não se solidificara a aculturação do negro, do índio e do branco”. Assim, vários foram os críticos e historiadores que viram a “italianidade” na música de Carlos Gomes⁵⁵, fazendo dela um rótulo, e até um conceito, em especial para a inteligência do nacionalismo modernista brasileiro. A sua obra era vista como “algo exteri-

⁵⁵ Como por exemplo Renato de Almeida, Mário de Andrade, Vasco Mariz (CONTIER, *apud* NOGUEIRA, 2001, p. 24)

or à nação” e “representativa da nação italiana”, o que levou ao paradoxo: “Gomes, segundo os modernistas, seria um nacionalista, sim... mas italiano” (NOGUEIRA, 2006, p.24).

Já em Milão, por outro lado, Gomes era motivo de quadra satírica pela cidade: *Guarda um po' che caso strano / Um parmense e um indiano / Scrivon musica in Milano*⁵⁶. Um índio brasileiro, com a cabeleira à moda dos *scapigliati*⁵⁷, Gomes era visto na Itália como uma espécie exótica de selvagem, o que parecia não desagradá-lo, antes pelo contrário. Nascido de pai “pardo” e mãe “morena clara”, conforme os censos da época (MAMMI, 2001, p. 16), o músico campinense “de tez escura, sempre se considerou descendente de índios, e não mulato”. Nas residências italianas, cercava-se de objetos indígenas e alegava que haviam pertencido “à tribo de seus antepassados”. Segundo Mammi, a filha Ítala Gomes dá continuidade a esta ficção ao transcrever em 1936 na biografia do bisavô de Carlos Gomes:

descendente de uma família nobre de Pamplona, Don Antonio Gomez, incorpora-se às últimas bandeiras de Minas Gerais... Se perdera, enfim, dos companheiros, levando consigo uma belíssima índia, filha de um chefe Guarany, de quem teve numerosos filhos. (MAMMI, 2001, p.18)

Mesmo não sendo descendente de guaranis, curiosamente, a sua lírica parece ter incorporado formalmente, algo carregado da inconstância de uma alma selvagem.

Jorge Coli, no mesmo artigo sobre Carlos Gomes, cita a seguinte crítica do musicólogo italiano Marcello Conati, publicada em 1977:

Mas deve ser bem observado (...) que o incessante dinamismo com que Gomes submete o discurso musical se transforma, muitas vezes, em uma instabilidade formal que, longe de suscitar intensidade à ação dramática, a torna sumária. Ao mesmo tempo, a inquietude da condução harmônica, embora não ausente nas surpreendentes modulações de força e de extravagância [que parecem, às vezes, prenunciar certas bizarrices mascagnísticas, sempre tendendo para a busca contínua da expressão dramática, termina por segmentar o discurso musical, subtraindo-lhe organicidade de forma e de expressão. Por outro lado, a incessante dialética de tal discurso raramente se traduz em uma subs-

⁵⁶ “Olha só que fato estranho / um parmense e um índio / Escrevem música em Milão” (VETRO, *apud* MAMMI, 2001, p. 40)

⁵⁷ A *scapigliatura*, de “scapigliati” [descabelados] em italiano, foi um movimento artístico, geograficamente mais concentrado em Milão, entre 1860 e 1870, no qual jovens músicos, artistas plásticos e intelectuais contestavam o *status quo* (VIRMOND, 2007, p. 33-34). Conforme Jorge Coli (1986), “um último sobressalto de um romantismo exaltado”.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

tancial dialética de caracteres e de sentimentos.⁵⁸ (CONATI, *apud* COLI, 1977, p. 54 – Tradução nossa)

Coli concorda com a análise, mas não com as conclusões, pois para ele esta “instabilidade formal”, ao contrário de ser prejudicial, é a manifestação de uma “capacidade inesgotável de invenção”, justamente aquilo que enriquece a obra, “renovando constantemente o interesse do ouvinte” e revelando um “princípio ativo de inspiração”.

Em 1880 Carlos Gomes vem ao Brasil para a montagem de suas óperas em São Paulo, Salvador da Bahia e Recife, e é recebido de “maneira principesca” e com triunfo estrondoso. (COLI, 1986).

3. *O próprio que soava estranho*

Em relação à sonoridade, ritmos e melodias, são vários os autores que não veem nada de “brasilidade” em *Il Guarany*. Para Coli, por exemplo, a “italianidade” da música de Gomes era um fato, até por que ele “nunca se serviu sequer de temas folclóricos ou indígenas para dar cor local às suas obras” (COLI, 1986). Lorenzo Mammi, até certo ponto, concorda com esta ideia, pois afirma que “não há quase nada, em sua música, que não poderia ter sido escrito por um compositor de outro país”, o que o descredenciaria como um compositor “autenticamente brasileiro”. (MAMMI, 2001, p. 12)

Porém, se considerarmos que a época era de formação da cultura, e que, justamente, uma tal “brasilidade”, caracterizando o “autenticamente brasileiro”, ainda estava por vir, como resolver a questão paradoxal do “esquema estético que buscava um paradigma moderno e, ao mesmo tempo, autenticamente brasileiro”? (BRAGA, *apud* Wisnik, 1983, p. 82)

Segundo Mammi, Carlos Gomes não pretendeu ser nacionalista, buscando no folclore referências para a sua obra, mas nacional, “em relação a um espírito nacional em formação, ao qual uma nova música, er-

⁵⁸ No original: *Ma va pure osservato (...) che l'incessante dinamismo cui Gomes sottopone Il discorso musicale si transforma troppo spesso in una instabilità formale che, lungi dall'infondere intensità all'azione drammatica, la rende sommaria. Al tempo stesso, l'irriquietezza della condotta armonica, pur no priva nelle improvvise modulazione di forzature e di stravaganze (che sembrano talora, preannunziare certe bizarrerie mascagnane), sempre protesa alla continua ricerca dell'espressione drammatica, finisce col segmentare Il discorso musicale, sottraendogli organicità di forma e di espressione; e d'altro lato, l'incessante dialética di tale discorso raramente si traduce in una sostanziale dialética di caratteri e di sentimenti.* (CONATI, *apud* COLI, 1986, p.108)

guendo-se acima das tradições locais, deveria dar voz” (BRAGA, *apud* Wisnik, 1983, p. 82). Noutras palavras, era preciso ser moderno e buscar um “por vir” do espírito nacional.

O projeto imperial de Dom Pedro II, contudo, apontava, não para o futuro, mas na direção contrária, tendo como objetivo promover o orgulho nacional através da civilização primitiva americana, em consonância com a “tendência de remexer no passado medieval”, em busca de uma alma nacional (NOGUEIRA, 2006, p.57).

Uma tal promoção do orgulho nacional, é claro, não se conciliaria nem com a dizimação da cultura indígena, tampouco com a exploração escravagista por parte dos europeus. Assim, este passado, como observado por Heron de Alencar, transportado para o Brasil, deveria relacionar-se com uma civilização pré-cabralina:

[...] a nossa Idade Média, o mais recôndito e autêntico do nosso passado, teria de ser pelo menos poeticamente a civilização primitiva, pré-cabralina. Seria através da valorização poética das raças primitivas no cenário grandioso da natureza americana, que alcançaríamos aquele nível mínimo de orgulho nacional, de que carecíamos para uma classificação em face do europeu. (ALENCAR, *apud* NOGUEIRA, 2006, p. 152)

Neste contexto, em 1870, Carlos Gomes dá ao Brasil Império uma ópera “de assunto brasileiro”, que concordava com o projeto imperial de D. Pedro II. Por outro lado, conforme Mammi, se “vista como uma peça brasileira, *Il Guarany* adquire outra profundidade”. O musicólogo vê a modernidade da composição, salientando aspectos musicais inovadores e argumentando que, com ela, “pela primeira vez, tenta-se uma síntese musical do Brasil” (MAMMI, 2001, p. 48).

Num momento decisivo da história do país, Carlos Gomes foi um ícone popular. Foi também o primeiro músico importante a ter produzido uma música profana erudita, claramente distinta, tanto da música de entretenimento quanto das composições cerimoniais ou litúrgicas. Num arco de 30 anos [...] ele encarnou a possibilidade de uma música culta brasileira, que fosse ao mesmo tempo erudita e profana, patriótica e cosmopolita. (MAMMI, 2001, p. 9)

Nestes aspectos inovadores da música, “profana e erudita”, “patriótica e cosmopolita”, encontramos o que Viveiros de Castro chamou de “dupla face” ou um “duplo movimento” na antropofagia (CASTRO, 2002, p. 224), aspecto que faz de *Il Guarany* uma obra que deveria encontrar o seu lugar na semana de 22. Contraditoriamente, não foi o que ocorreu, conforme relata José Miguel Wisnik, em *O Coro dos Contrários*. Nas palavras de Oswald de Andrade (*apud* WISNIK, 1983, p. 81), a

música de Carlos Gomes foi qualificada como “inexpressiva, postiça, nefanda”, “convencional, com tenores cheios de *rouge* e de tombos finais, com sopranos roliças e estranguladas de hipocrisia lírica”. Mário de Andrade (*apud* WISNIK, *idem, ibidem*), apesar de reconhecer a importância do compositor, acrescenta: “Mas a época de Carlos Gomes já passou”. Semana e opiniões polêmicas, pois, enquanto a plateia se divertia com Graça Aranha a demolir o cânone da música clássica, Bach, Beethoven, Wagner, quando chegou a vez de demolir Carlos Gomes, “Foi uma vaia tremenda, formidável, uma cousa do outro mundo”. (BRAGA, *apud* WISNIK, 1983, p. 82)

Mas voltemos a Lorenzo Mammi, que vê em *Il Guarany*, além de uma possibilidade de síntese, também um produto artístico bem-sucedido:

Il Guarany é importante [...] por ter sido a primeira tentativa de síntese abrangente a partir do material heterogêneo que constituía, e em parte ainda constitui, a base da sensibilidade musical brasileira. Se o Segundo Reinado se caracteriza justamente pela tentativa de construir um perfil cultural nacional, cimentando traços locais com uma linguagem internacional mais ou menos atualizada, pode se dizer que *Il Guarany* é seu produto artístico mais bem-sucedido. (MAMMI, 2001, p. 51)

Esta “síntese do material heterogêneo que constituía, e em parte ainda constitui, a base da sensibilidade musical brasileira”, este “material heterogêneo”, esta “dupla face” do local com o internacional, concorda com a visão de Bernhard Waldenfels⁵⁹, de que o próprio e o estranho encontram-se no mesmo lugar: o mundo da vida [*Lebenswelt*]. Desta forma, a “invenção” do Brasil, ou seja, a cultura brasileira, surge como produto desta determinada fusão.

Quanto ao libreto em italiano⁶⁰, o inevitável enxugamento em relação ao romance faz com que a personagem Isabel desapareça do enre-

⁵⁹ Segundo o filósofo da fenomenologia do estranho, Bernhard Waldenfels, em *Lebenswelt als Hörwelt* [Mundo da vida como mundo ouvido], o mundo próprio é precisamente o lugar no interior do qual o estranho de manifesta: “De fato, o mundo próprio é, por excelência e inequivocamente, o lugar no qual o estranho como tal se mostra e do próprio se distingue” (*Tatsächlich ist sie [die eigene Welt] ausgezeichnet und unhintergebar als der Ort, an dem Fremdes sich als solches zeigt und vom Eigenen abhebt*). (WALDENFELS, 1999 – Tradução nossa)

⁶⁰ Apesar de existirem duas versões do libreto em português, uma “versão brasileira” de 1935, feita por Carlos Marinho de Paula Barros, sessenta e cinco anos depois da estreia de *Il Guarany*, e a outra, conforme Ítala Gomes Vaz de Carvalho, filha do compositor, feita por Vicenzo de Simoni no Rio de Janeiro, séc. XIX, nenhuma delas teve o sucesso do original em italiano. Em consonância com Xavier da Silva lembramos que “a música é feita para aquela palavra poética”, e a tradução de um libreto implica “em constantes modificações na métrica original”, bem como o acréscimo ou

do, Álvaro ganhe um papel secundário e o frade italiano Loredano se transforme diplomaticamente em Gonzáles, um aventureiro espanhol. Assim, o enredo se concentra num esquema simples, em que “Peri, Ceci e Gonzáles [...] se movimentam entre dois blocos opostos, os portugueses, encabeçados por d. Antônio, e os aimorés, guiados pelo cacique”. (MAMMI, 2001, p. 48)

Mammi observa estratégias musicais utilizadas pelo compositor, das quais descreveremos aqui algumas, a fim de ilustrar as relações entre o som e o sentido, e refletir sobre o papel de Alencar na criação da ópera gomesiana. Por exemplo, Gomes confere “a esses dois grupos (portugueses e aimorés) um caráter musical semelhante” através do salto de oitava descendente concentrado nas suas linhas melódicas, o que tradicionalmente indica autoridade. A série de acordes que precedem a entrada de d. Antônio no primeiro ato “lembram claramente, no timbre e na sequência, o início do tema dos aimorés. Como acima dito, o caráter dos materiais é semelhante, mas não igual, afinal é preciso diferenciá-los:

[...] enquanto a sequência que anuncia d. Antônio é perfeitamente tonal, a dos aimorés contém um modalismo (um acorde de lá maior onde se esperaria um dó sustenido) que lhe confere propositadamente um caráter tosco, acentuado pela disposição dos acordes e pela orquestração, criando uma massa quase informe de sons harmônicos. (MAMMI, 2001, p. 48)

Mammi nota semelhanças rítmicas entre uma obra mais antiga de Carlos Gomes, o *Quilombo*, e o bailado dos índios em *Il Guarany*, e chama a atenção para o modo como o compositor transforma e reaproveita materiais, criando efeitos na música do bailado:

Mais interessante, porém, é a maneira com que Carlos Gomes transforma os elementos negros em índios, tornando as harmonias mais pesadas, eliminando algumas síncopes, confundindo o ritmo com grupetos irregulares de cinco ou sete notas e, sobretudo, procurando uma acumulação de efeitos meramente sonoros, sem significado melódico ou rítmico: acordes percutidos sobrecarregados de harmônicos; *roulades* cromáticas repetidas em regiões incômodas dos instrumentos, produzindo um som estridente de apito; amplo uso da percussão, em parte construída especialmente para o espetáculo. (MAMMI, 2001, p. 50)

Marcos Virmond, ao estudar o pensamento composicional de Carlos Gomes, salienta a preocupação de Gomes com os timbres dos instrumentos na busca de uma “cor local”:

supressão de sílabas e vogais, o que pode colocar em risco a sonoridade da obra (SILVA, 2007, p. 96). Logo, é compreensível que até hoje se execute *Il Guarany* no original.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

O tratamento do timbre assume caráter diferenciado. Em Gomes, então será particularmente importante para tentar a “cor local” para sua ópera pretensamente nacional – *Il Guarany*. Este é o caso dos instrumentos adicionais para o acompanhamento do balé no terceiro ato e, no final do segundo ato, o uso de uma banda interna para executar a música que as instruções da partitura referem como *suono interno d’instrumenti selvaggi*. Nos compassos que se seguem, há o uso de um trombone com ligeira distorção do timbre para representar um som mais selvagem ainda, o que produz intenso medo nos estrangeiros. (VIRMOND, 2007, p. 51)

Através da fabricação dos ditos instrumentos selvagens, Gomes cria novos timbres para a orquestra, e explorando os que já tinha, tanto em termos de densidade, como através de distorções, transformando-os em “elemento do discurso dramático”: “a orquestração altera-se em termos de densidade através da busca do timbre como elemento do discurso dramático; Gomes, inclusive, busca a cor local com introdução de instrumentos indígenas típicos. (VIRMOND, 2007, p. 316)

Desta forma, se, conforme Coli, Carlos Gomes não remexeu no passado em busca de temas folclóricos para dar uma “cor local”, por outro lado, buscou criar uma sonoridade tímbrica nova, que reproduzisse uma sonoridade dos primórdios, um som primitivo, poeticamente falando, o som da alma selvagem. E ao sintetizar estes extremos, o novo e o primitivo, inovou.

4. José de Alencar e um romance sonoro

Em *O Guarani*, de Alencar, a alma selvagem está representada pela natureza brasileira e pelos aimorés. Em relação aos selvagens, o efeito gomesiano teve êxito e causou “intenso medo nos estrangeiros”.

Em relação à “natureza brasileira” e sua pujança, observemos o comentário de Mammi, que chama a atenção para dois aspectos contrários no mesmo trecho, o do bailado de *Il Guarany*, para o musicólogo, o mais envelhecido e o mais inovador:

O bailado de *Guarany* está longe de ser uma obra-prima, muito pelo contrário: é possivelmente a seção da partitura que mais envelheceu. No entanto, está aqui pela primeira vez, aquela sonoridade caudalosa e quase amorfa, propositadamente exagerada para representar a pujança pré-histórica da natureza – uma música, enfim, que flerta com o ruído para ser absolutamente selvagem, pré-cultural e pré-lingüística – que percorrerá mais tarde todas as composições dos modernistas e encontrará sua colocação exata, via Stravinski, no estilo de Villa Lobos da década de 1920. (MAMMI, 2001, p. 50)

Mais uma vez a ópera nos remete à semana de 22.

É interessante determo-nos nos termos utilizados por Mammi e Virmond nas descrições desta sonoridade selvagem, pois veremos que, de fato, é possível encontrar algo de muito moderno em *Il Guarany*. Vejamos: “Uma sonoridade caudalosa e quase amorfa”, de “caráter tosco”, “distorções do timbre”, “massa informe de harmônicos”, “harmonias mais pesadas”, “acordes carregados de harmônicos”, uso de instrumentos em “regiões incômodas”, que resultam num “som estridente de apito”, “amplo uso de percussão”, “acumulação de efeitos meramente sonoros, sem significado melódico ou rítmico”, “ruído”.

Tal combinação de efeitos tímbricos produz sonoramente algo novo para a época, e perturbador, como denotam os adjetivos “carregado”, “incômodo”, “estridente”. A julgar pela descrição, podemos afirmar, sem dúvida, que tal sonoridade possui traços da música impressionista, mas também moderna, sendo o ruído e as distorções os mais característicos da música moderna.

A esta altura, perguntamo-nos se José de Alencar teria, através da narrativa de *O Guarani*, contribuído de alguma forma neste processo criativo de sonoridades. O fato de Gomes mandar construir em Milão instrumentos “selvagens” na busca de uma “cor local”, revela, no mínimo, uma preocupação sofisticada neste sentido, o que só seria possível, com base em pesquisa, ou algum conhecimento específico. Como seria esta “cor local”? Como seria o som que provém de um mundo selvagem? Vejamos então o que Alencar tem a dizer a este respeito. Ao final do romance, temos uma passagem que relata a fúria da natureza, durante a enchente que provocou o dilúvio final:

Neste momento o rio arquejou como um gigante estorcendo-se em convulsões, e deitou-se de novo no seu leito, soltando um gemido profundo e cavernoso. [...]. Então, no fundo da floresta, troou um estampido horrível, que veio reboando pelo espaço; dir-se-ia o trovão correndo nas quebradas da serania. [...]; a água tinha soltado o seu primeiro bramido, e, erguendo o colo, precipitava-se furiosa, invencível, devorando o espaço como algum monstro do deserto. [...] (ALENCAR, 1857, p. 159)

Soltar um “gemido profundo e cavernoso”, o troar de “um estampido horrível” que reboou pelo espaço, o “bramido” da água furiosa, todos estes termos remetem ao sonoro, e de modo selvagem, primitivo e incontrollável. O “estorcer-se em convulsões” do rio, que nos remete às “distorções tímbricas” do trombone, assim como a onda gigantesca de água, “uma montanha branca, [...], mugindo como o oceano, quando açouta os rochedos com as suas vagas”. (ALENCAR, 1857, p. 160)

Creemos estar lidando com um assunto por ser ainda melhor estudado. Uma leitura atenta do romance alencariano revela que, sim, podemos encontrar em Alencar várias referências, tanto em relação ao timbre, quanto à harmonia, das quais o autor pode ter se servido para tal representação. Para encontrá-las, basta observar as descrições da “natureza brasileira”, e, particularmente, as das cenas que envolvem os índios aimorés, considerados na narrativa como um povo especialmente selvagem e feroz. Alencar, exímio pesquisador da etnografia brasileira⁶¹, cujos romances demonstram uma forte relação com a música, além de citar explicitamente instrumentos indígenas como a “inúbia”⁶² e o “maracá”⁶³, utiliza várias vezes adjetivos que remetem a uma determinada sonoridade. Ítala Gomes Vaz de Carvalho (*apud* NOGUEIRA, 2006, p. 165), na bibliografia de Carlos Gomes de 1946, ao citar os instrumentos indígenas, cuja busca na Itália atormentaram a vida de seu pai, refere-se aos borbéis, tembis, maracás ou inúbias.

Vejamos mais alguns exemplos em Alencar, desta vez associados ao som selvagem dos aimorés, à exceção do primeiro exemplo, que se refere à voz de Peri. Todos os recortes foram extraídos da edição de *Guarany* de 1857⁶⁴:

O ar estrugiu com os sons roucos da inúbia e do maracá; ao mesmo tempo um canto selvagem, um canto guerreiro dos aimorés, misturou-se com a harmonia sinistra daqueles instrumentos ásperos e retumbantes. (p. 15)

[...] sons roucos e guturais que saíam dos lábios do selvagem. (p. 21)

Os instrumentos retumbaram de novo; os gritos e os cantos se confundiram com aqueles sons roucos, e reboaram pela floresta como o trovão rolando pelas nuvens. [...] No meio desse turbilhão ouviu-se um estrondo [do tiro da espingarda] [...] (p. 24)

Um grito de desespero e agonia ia rompendo-lhe do seio; mas o índio mordendo os lábios com força reprimiu a voz que se escapou apenas num som rouco e plangente. (p. 62)

⁶¹ Prova deste fato são todas as notas explicativas anexadas aos romances *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*.

⁶² Inúbia: tipo de trombeta de guerra dos índios tupi-guaranis, feita de dois pedaços ocios de maçaranduba, unidos entre si com cipó; membitará. (HOUAISS)

⁶³ Maracá: chocalho indígena, usado em festas, cerimônias religiosas e guerreiras, que consiste em uma cabaça seca, desprovida de miolo, na qual se metem pedras ou caroços; bapo, maracaxá, xuatê. (HOUAISS)

⁶⁴ Tal edição encontra-se disponível virtualmente (vide bibliografia). Apenas foram feitas atualizações na ortografia do português.

[...] para quem sabia quanto era [...] agitada, ruidosa essa existência nomeada (p. 64)

[...] ouviu-se um som rouco que se prolongou pelo espaço, como o eco surdo de um trovão em distância (p. 84)

[...] a inúbia retroava; e o som dos instrumentos de guerra, misturados com os brados e alaridos formavam um concerto horrível, uma harmonia sinistra que revelava os instintos dessa horda selvagem reduzida à brutalidade das feras. (p. 85)

[...] soltou um grito rouco e gutural (p. 149)

Não é difícil notar a insistência de Alencar na qualificação do som selvagem como um som áspero, ruidoso, rouco, que combina ruídos com “harmonias sinistras”. Carlos Gomes, ao criar distorções e massas amorfas em harmonias pesadas, parece ter se baseado diretamente nas descrições de José de Alencar, como se recebesse dele informações sobre as tintas e os tons de uma paisagem sonoramente sinistra. O escritor, por sua vez, parece ter encontrado em suas pesquisas etnográficas algo de pré-linguístico e sonoro a descrever, algo merecedor de momentos “ecfrástico-musicais” na literatura, como momentos que descrevem uma paisagem sonora, remetendo ao rústico e primitivo, ruidoso e áspero. Por sua vez, o compositor, ao traduzir tais paisagens sonoramente selvagens da literatura para a música, parece ter antecipado, via Alencar, paisagens musicais impressionistas, mas também modernas e impressionantes:

A plateia ficou extasiada com uma fluência que não se verificava desde *Rigoletto* ou *La Traviata*. Ao mesmo tempo, a sonoridade áspera e pouco usual com que o compositor conotou o ambiente selvagem de sua história proporcionava um *frisson* de novidade, o suficiente para que as gazetas classificassem a partitura como “difícil”. (MAMMI, 2001, p. 47)

Como dissemos, há aqui uma porta aberta para uma pesquisa mais apurada entre as relações da literatura e da música de José de Alencar e de Carlos Gomes, sem excluir a pintura, é claro, pois quem fala em “timbres”, também a ela se refere.

5. Conclusão

Vimos neste ensaio que o processo de transformação de *O Guarani* não foi pouco complexo. Se Alencar, por um lado, apresenta o índio através do imaginário poético-romântico europeu, ao mesmo tempo soube imprimir no romance o realismo de suas pesquisas histórico-etnográficas e antropológicas, gerando um produto artístico rico em complexidades, que lida com a antropofagia, tal como a cultura, que apresenta o pró-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

prio como estranho, enquanto Carlos Gomes nos apresenta o estranho como o próprio. Com seu projeto de tupinização da língua, Alencar buscou compor não apenas uma língua nacional, mas uma alma brasileira, relacionada com a sua própria tradição oral. Através do entrelaçamento do civilizado com o primitivo, da ficção romântica com o realismo, do exílio com a terra natal, Alencar cria um projeto de dupla face, no qual os conflitos culturais não se resolvem, mas coexistem. Carlos Gomes explorou este aspecto antropofagicamente, tanto para a sua figura, como para a sua obra, e soube, através da música, encontrar em Alencar uma paisagem sonora ainda à espera de ser revelada: o som da alma selvagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Klick, 1999.

_____. *O guarany*. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diário, 1857. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00177500#page/705/mod_e/1up>. Acesso em: 14-03-2015.

BARBIERI, Ivo. Iracema: a tupinização do português. In: ROCHA, João Cezar de Castro. (Org.). *Nenhum Brasil existe*: pequena enciclopédia. Com a colaboração de Valdeci Lopes de Araújo. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade; UERJ, 2003, p. 513-526.

BRUHN, Siglind. *Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis*. Disponível em: <<http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>>. Acesso em: 10-10-2014.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COLI, Jorge. Carlos Gomes. A grande travessia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 26, p.105-114, 1986.

_____. Carlos Gomes: na data do seu nascimento, a lembrança de um músico da liberdade. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 12 de julho de 1986.

FONSECA, Rubem. *O selvagem da ópera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011

MAMMI, Lorenzo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2001.

NELLO VETRO, Gaspare. *Antonio Carlos Gomes*. Milão: Nuove Edizioni, 1977.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodramma*. Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes. São Paulo: UNESP, 2006.

PISTORI, Ricardo. *A influência da literatura brasileira na ópera lírica italiana: Il Guarany de Antonio Carlos Gomes*. São Paulo: USP, 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. A lírica do exílio e a cultura brasileira. *Rascunho: O Jornal de Literatura do Brasil*, edições de junho, julho e agosto de 2014. Disponíveis em três arquivos virtuais:

<<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-lirica-do-exilio-e-a-cultura-brasileira-1>>, <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-lirica-do-exilio-e-a-cultura-brasileira-2>> e <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-lirica-do-exilio-e-a-cultura-brasileira-final>>.

SILVA, José E. Rolim de Moura Xavier da. *D'O Guarani a Il Guarany: a trajetória da mimesis da representação*. Maceió: Edufal, 2007.

TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1908.

VIRMOND, Marcos. *Construindo a ópera Condor: o pensamento composicional de Carlos Gomes*. 2007. Tese (de doutorado). – Unicamp: Campinas.

WALDENFELS, Bernhardt. Hörwelt als Lebenswelt. *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, vol. 3, p. 179-200, 1999. Disponível em:

<http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=69&rubrik=7>. Acesso em: 10-09-2015.

WISNIK, José Miguel. A música na semana de Arte Moderna. In: _____. *O Coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 63-97.

MACUNAÍMA, UM *TRICKSTER*?

Renato Amado (UERJ)
renatoamado@gmail.com

RESUMO

O presente artigo pretende verificar se Macunaíma, o herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade, é um *trickster*. Para isso, primeiro debruça-se sobre o estudo deste conceito. A partir da investigação feita, são extraídas algumas características fundamentais do *trickster*. Verifica-se, então, se Macunaíma possui tais características e, portanto, se ele é um *trickster*.

Palavras-chave: Macunaíma. *Trickster*. Mário de Andrade. Mito.

1. *Introdução*

Neste trabalho discutiremos se o personagem Macunaíma, da obra modernista *Macunaíma, o Herói Sem Nenhum Caráter*, de Mário de Andrade, é um *trickster*.

Tomaremos o *trickster* como um conceito. Extraído através da observação de determinados dados comuns em diversas culturas, seria o *trickster* um comportamento, uma determinada configuração de personagens mitológicos, uma estrutura psíquica primordial que atinge toda a humanidade?

Sem dúvida que sua expressão mais clara é na mitologia. Diversos povos têm em seus mitos um personagem com determinadas características e funções que o aproximam de outros personagens de culturas diversas com semelhantes características e funções. A partir da observação destes personagens extrai-se um núcleo essencial. Este núcleo é o *trickster*.

Apesar da constituição de seu conceito se dar a partir da mitologia, não é possível limitá-lo a ela. As funções e comportamentos extraídos da mitologia vão formar o *trickster*, que poderá se manifestar nas artes em geral ou até como personagens sociais ou formas de comportamento. Considerado por Jung uma estrutura psíquica primordial, ele estaria presente, para este autor, em todos os seres humanos através do inconsciente coletivo, ou seja, todos nós teríamos um *trickster* em nossas psiques. Sendo o *trickster* um conceito, toma ares de arquétipo, é abstrato, podendo concretizar-se de várias maneiras.

Sequer o fato do conceito ser construído a partir da mitologia permite afirmar que o *trickster* tenha surgido nela. Pela tese junguiana, tratando-se de uma estrutura psicológica fundamental, estaria desde os primórdios da humanidade presente no inconsciente coletivo, achando, portanto, formas de se manifestar, sendo a mitologia a mais eficaz, sobretudo em culturas de rudimentar e escassa produção artística. Talvez, portanto, a mitologia tenha sido tão somente a concretização mais clara e recorrente do *trickster*, facilitando, portanto, a extração do conceito a partir dela.

Não nos cabe, contudo, analisar a tese de Jung. Seja o *trickster* um arquétipo pré-existente à sua concretização em diversas mitologias, seja um conceito surgido a partir dos mitos, o fato é que hoje podemos considerá-lo um conceito. Restringi-lo somente ao campo mitológico seria como dizer que Guma, personagem de *Mar Morto*, de Jorge Amado, não é pescador, pois um requisito para que alguém seja pescador é que seja uma pessoa real viva. Ora, se Guma atende a todos os demais requisitos para que se enquadre no conceito de pescador, a dimensão na qual este conceito se manifesta não deve ser determinante para que o arquétipo seja considerado concretizado, sob pena de não podermos atrelar nenhum conceito nascido no mundo extraliterário a um personagem (então não poderíamos afirmar que Raskólnikov é assassino; que Vadinho é libertino...).

No primeiro capítulo verificaremos quais são as características fundamentais de um *trickster* e, no segundo, faremos uma espécie de *check list*, analisando se Macunaíma possui cada uma destas características, de modo a verificarmos se ele é ou não um *trickster*.

2. O *trickster*

O *trickster* é um conceito e também um frequente arquétipo mitológico, encontrado em distintas culturas em diferentes partes do globo, que surge como um mediador, para resolver contradições. É que as atividades humanas encontram pontos de contradições, sendo a função do mito, segundo Lévi-Strauss, buscar superá-las (LÉVI-STRAUSS, 1985). Mas como são, para o autor, insuperáveis, são constantemente criados mitos novos sobre as mesmas temáticas, numa busca por tal superação. A principal forma, contudo, de tentar resolver as contradições, é através de uma figura mediadora. Se uma contradição é uma oposição entre distintas ações, um ser arquétípico que represente simultaneamente estas duas

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ações pode ser uma forma mais ou menos eficaz de tentar equacionar esta contradição. Tal ser, representado de formas diferentes em diversas culturas, mas com a mesma função em todas elas, é o *trickster*.

O mito teria, portanto, uma função bastante prática. Os seres humanos criam condições para se adaptarem ao meio ambiente. Esta adaptação exige a adoção de determinados hábitos e interditos que formam um caldo cultural. Os mitos são histórias que reforçam, de forma simbólica, as obrigações e interdições. As atitudes dos seres mitológicos são dotadas de caráter exemplar, educativo e limitador da ação humana.

É inevitável, contudo, que numa relação de adaptação ao meio ambiente surjam contradições. Por exemplo, a caça é uma forma de obtenção de comida, contudo a caça desenfreada leva ao fim do alimento disponível na região. Aí estaria um exemplo de contradição. Haveria duas formas de tentar superá-la: através da oposição de seres dióscuros, como um deus da caça versus um deus da agricultura, ou através de um ser que tenha um duplo caráter e que buscará se equilibrar entre estes dois polos. Tal ser é o *trickster*. Por isso, segundo Strauss, os animais carniceiros são *tricksters* recorrentes. Eles estariam entre os herbívoros (vida) e os carnívoros (morte), pois eles “são como predadores (consomem alimento animal), mas são também como os produtores de alimento vegetal (eles não matam o que comem)” (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 259).

O duplo caráter do *trickster* faz com que ele seja de dois (ou mais) mundos e ao mesmo tempo de nenhum deles. Ele tem, portanto, autonomia em relação aos mundos dos quais faz parte, sendo capaz de, frequentemente, colocar em xeque os valores destes mundos. Se o *trickster*, ao mesmo tempo em que representa um determinado mundo ou prática representa outro(a) que a ele(a) se opõe, ele será um ser dúbio, simultaneamente aliado e inimigo. Será, enfim, um ser traçoeiro e sempre capaz de surpreender. À luz dos valores tradicionais se poderia dizer que o *trickster* é, com frequência, um traidor, uma vez que se mostra como ao lado de um determinado grupo, de súbito é capaz que tomar uma ação que favorece outro grupo que ao primeiro se opõe.

Silvia M. S. de Carvalho clareia a questão, ao tratar daqueles *tricksters* que buscam superar as contradições do delicado equilíbrio das sociedades humanas com a natureza. É que o ser humano necessita extrair elementos da natureza - o que ela chama de "punção" - para sua subsistência. Contudo, caso os extraia em demasia, os recursos disponíveis

se esgotam. Desse modo, é frequente haver *tricksters* que simultaneamente incentivam a punção da natureza e a limitam. Deste modo, eles estarão ao lado do ser humano, fornecendo tecnologias, como o anzol, para aprimorar a punção; outras vezes, contudo, estarão ao lado da natureza, a que ela chama de “outro”, castigando o ser humano por alguma ação indevida ou simplesmente ajudando elementos da natureza contra o ser humano. Exemplo clássico é o *trickster* Makunaima⁶⁵, estudado por Kock-Grunberg, ser mitológico dos povos conhecidos como pemon, que habitam o entorno do Monte Roraima⁶⁶, e que oscila entre o lado do homem e o da natureza.

Essa identificação do *trickster* com dois mundos distintos define sua personalidade ambígua e equívoca e também influencia sua forma física. O *trickster*, muitas vezes, assume diversas formas. O Makunaima mitológico (assim como o literário), por exemplo, embora em geral tenha a forma humana, “se transforma em peixe, em grilo e em bicho do pé. Além disso, Makunaima seguiu caminho sobre as pedras, onde deixou pegadas como se fosse de veado, antas e de todos os animais”. (CARVALHO, 1997, p. 61)

Como faz a ligação entre dois mundos, é comum que o *trickster* seja um mensageiro, como Exu (*trickster* do povo ioruba, trazido à América por escravos) e Hermes (*trickster* da Grécia clássica). Mesmo alguns que não são definidos como tais são associados com o deslocamento ou se deslocam muito nas suas histórias ou mitologias. São seres ligados aos caminhos, capazes de os abrirem e os fecharem, pois, por ser de mais de um mundo, o *trickster* aponta diferentes possibilidades de caminhos, dentre os quais se incluem os que transgridem e os que se mantêm de acordo com a ordem vigente, pois, como um ser ambíguo, o *trickster* é simulta-

⁶⁵ O antropólogo alemão e a autora citada usam a grafia “Makunaima”, contudo, em visita ao Monte Roraima tivemos a oportunidade de conversar com índios de Parateipuy – comunidade arekuna localizada próxima à base do Monte – e guias que foram enfáticos em afirmar que a letra tônica da palavra é o segundo “a”, formando-se, portanto, um ditongo do “a” com o “i”. Como afirmam Fábio Almeida de Carvalho e José Luis Jobim, “Makunaima” é a designação corrente entre os índios Pemón e os regionais de Roraima” (CARVALHO & ALVIM, 2009, p. 13). Deste modo, optamos, neste estudo, pela grafia sem o acento agudo.

⁶⁶ O citado estudo refere-se aos povos taurepang e arekuna. Contudo, o mito de Mukanaima, conforme verificamos em pesquisa de campo e o confirmam textos de estudiosos contemporâneos, como o acima citado de Carvalho & Alvim, 2009, é compartilhado por todos os povos pemón. “O termo ‘pemón’ é uma designação geral empregada para os povos indígenas do tronco karib: macuxi, taurepang, arekuna e kamarakoto, os quais habitam a região em torno do Monte Roraima” (CARVALHO & ALVIM, 2009, p. 30).

neamente um transgressor e um garantidor da ordem, não à toa em muitas mitologias é considerado um guardião. Se Exu é um grande transgressor, ao mesmo tempo pune quem deixa de cumprir mandamentos divinos, sobretudo de Olorum, o deus supremo. Já Hermes cumpre fielmente diversas ordens de Zeus.

Algo recorrente entre os *tricksters* é seguirem ciclos. No início são tomados pela inconsciência e guiados por luxúria e fome incontroláveis. Suas ações desmedidas, em busca de satisfazer tais apetites, geram consequências terríveis para eles e, muitas vezes, para a humanidade, que só vem a atingir o equilíbrio quando eles passam a conter estes desejos.

É comum, portanto, que nos ciclos lendários dos *tricksters*, eles comecem como seres mergulhados na inconsciência, sem consciência do próprio corpo. Numa história do *trickster* Wakdjunkaga, por exemplo, do povo winnebago, da América do Norte, suas mãos esquerda e direita disputam por alimento e então uma fere a outra. Apenas ao sentir a dor, Wakdjunkaga percebe que brigava consigo mesmo.

Tricksters que seguem este ciclo estão, num primeiro momento, aquém dos animais, pois estes têm habilidades inatas, algo que falece aos *tricksters*. Contudo, estes têm inteligência e, observando as ações dos animais, passam a copiá-las com as adaptações necessárias, em momentos oportunos. Assim, passam a estar além dos animais, pois têm à disposição diversas técnicas usadas por diferentes animais. Se tornam, assim, astutos, mestres da trapaça, da malandragem, sendo mutantes e adaptáveis.

No seu processo de aprendizagem, os *tricksters* precisam controlar suas pulsões por alimento e sexo. É comum haver nos ciclos *tricksters* a seguinte oposição: ou contenção e obtenção prolongada de alimentos ou falta de contenção e abundância limitada no tempo. Isto tem uma finalidade educativa, uma vez que, se não houver uma contenção da demanda por alimentos, ocorrerá uma punção exagerada da natureza, esgotando os recursos disponíveis. Por isso há diversos mitos em que há recursos infinitos, mas em função de uma falta de contenção do desejo alimentar do *trickster*, o alimento passa a ser restrito. Por exemplo, na mitologia arekuna e taurepang havia a Árvore da Vida, que dava todos os frutos em abundância. Makunaima derruba tal árvore e, em consequência, há um dilúvio que extermina os seres humanos que são posteriormente recriados pelo próprio Makunaima. Mas agora, sem tal árvore, os recursos passam a ser finitos e a contenção é necessária para que não acabem.

Deste modo, em seu ciclo, o *trickster* acaba por aprender que deve haver uma contenção dos seus desejos. Essa aprendizagem muitas vezes é simbolizada pela redução de algum órgão ligado à digestão ou à sexualidade.

O *trickster*, com frequência, tem órgãos digestivos e sexuais enormes, representando sua sexualidade e fome fora de controle. Num dado momento, contudo, estes órgãos diminuem e, com frequência, deixam um legado para o ser humano.

É o que se chama de *trickster transformer*, ou seja, aquele que causa uma alteração no mundo (acidental ou proposital) que aproveita ao ser humano. É o lado herói-civilizador que muitos *tricksters* têm, ou seja, o de fornecer subsídios para que os povos possam florescer, acrescentando elementos fundamentais ao mundo, deixando-o como o conhecemos (com alimentos, tecnologias como anzol e, em alguns casos, o próprio ser humano). Este caráter de herói-civilizador pode se desenvolver de duas maneiras: o *trickster* perambula pelo mundo de seu jeito bufão e durante suas aventuras coisas acontecem que aproveitam ao ser humano; ou ele pode ser um personagem que tem dois momentos. Num deles luta conscientemente para fazer o mundo habitável ao homem e estabelece seus costumes; noutro vagueia, numa autoeducação, indo da inconsciência à consciência e aprendendo sobre o mundo, de forma desligada de valores morais, numa ação tipicamente *tricksteriana*. Lewis Hyde sintetiza bem o lado herói-civilizador do *trickster*:

in spite of all their disruptive behavior, tricksters are regularly honored as the creators of culture. They are imagined not only to have stolen certain essential goods from heaven and given them to the race but to have gone on and helped shape this world so as to make it a hospitable place for human life. In one Native American creation story, the Great Spirit speaks to Coyote about the coming of human beings: The New People will not know anything when they come, not how to dress, how to sing, how to shoot an arrow. You will show them how to do all these things. And put the buffalo out for them and show them how to catch salmon.

(...)

The arts of hunting, the arts of cooking meat – such things belong to the beginnings of time, when trickster was first involved in shaping this world". (HYDE, 1998, p. 18 e 19)⁶⁷

⁶⁷ A citada referência bibliográfica temos no formato epub, para leitor digital. A numeração de páginas zera a cada capítulo ou subcapítulo, deste modo, a fim de que o leitor possa localizar o trecho, sempre que fizermos referência a esta obra de Hyde colocaremos entre o ano e a página o nome do capítulo ou subcapítulo a que nos referimos. Fizemos a leitura na plataforma Kobo, modelo Glo. Não

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Como vemos, o *trickster* herói-civilizador fornece os elementos essenciais para o desenvolvimento da cultura. Alguns destes heróis, inclusive, os roubam do reino dos deuses para levar aos humanos. Se lembrarmos do *trickster* que inspirou Mário de Andrade, Makunaima, ele roubou (embora não de deuses) o anzol e o fogo para levar aos humanos.

Pelo exposto até aqui, em resumo, podemos dizer que o *trickster* tem as seguintes características:

- é um mediador que transita entre diferentes mundos, buscando resolver contradições;
- tabus são criados a partir de ações por ele tomadas;
- quando é herói-civilizador, é elemento fundamental no estabelecimento dos contornos que o mundo tem, com suas ações gerando produtos (como alimentos e tecnologias) que aproveitam ao ser humano ou interferem diretamente na sua vida;
- caminha pelo mundo primeiramente num estado quase inconsciente e, através da contenção de seus desejos, desenvolve uma inteligência astuciosa, através da qual obtém seus objetivos de forma aética;
- não tem um caráter definido. É contraditório, mutante, com grande capacidade de adaptação.

3. *Macunaíma, um trickster?*

Neste capítulo verificaremos, uma por uma, se Macunaíma possui as características citadas no final do capítulo anterior.

3.1. **É um mediador que transita entre dois mundos?**

Macunaíma é, por um lado, um mediador entre dois mundos: o do homem e da natureza (ou “outro”, no dizer de Silvia M. S. Carvalho). E também entre três mundos: o das três principais etnias fundadoras da cultura brasileira.

sabemos se o arquivo epub, uma vez utilizado em plataforma distinta, alteraria a numeração de páginas.

Como um mediador entre o humano e a natureza, nota-se que Macunaíma é um humano. Não só um humano, mas um índio, povo que vive em espécie de simbiose com a natureza, numa relação de tenso equilíbrio. O silvícola vê a natureza como fonte de subsistência e simultaneamente como ameaça. Para estabelecer-se como sedentário precisa realizar uma pulsão controlada dos subsídios dados por ela. Por outro lado, Macunaíma se transforma em formiga quenquém; caxipara, que é macho da formiga saúva; aimará (espécie de peixe); piranha feroz. Nota-se que, em geral, o herói se transforma em algum ser da natureza para fazer oposição ao humano e, muitas vezes, vira animais nocivos. Se transforma em formiga quenquém para morder Iriqui; em caxipara para espiar se o gigante Piaimã terá medo de Chuvisco. Embora esta não se trate de uma ação propriamente nociva, Macunaíma mesmo coloca a saúva como uma parte da natureza inimiga do processo civilizatório através de seu dístico “Pouca saúde, muita saúva, os males do Brasil são”. Depois vira aimará, uma espécie de peixe, para enganar um pescador e roubar seu anzol (o roubo do anzol é motivo extraído do Makunaima mítico). Sua estratégia não funciona, então vira piranha para fazê-lo, engolindo e subtraindo o anzol do pescador. Curioso notar que neste ponto Macunaíma vira um ser da natureza, se voltando contra um homem, para obter acesso a uma tecnologia que aprimorará o processo de pulsão da natureza. Este trecho deixa claro o caráter ambíguo do herói, que não se identifica nem com o lado “homem” nem com o lado “outro”, agindo ora como de um lado ora como de outro, ao seu bel prazer, levado pelo seu desejo momentâneo. Também se transforma em pragas, como a lagarta rosada do algodão e a broca do café. Transforma São Paulo num bicho preguiça todo de pedra, agressiva ação contra o ser humano. Contudo, transforma seus irmãos em máquina-telefone diversas vezes, numa adesão à tecnologia.

Quando é morto com uma flechada de Piaimã, é salvo por uma formiga, lado outro, e pelo seu irmão, um humano, contando, ainda, com a ajuda de um carrapato. Dois animais nocivos, portanto.

Por outro lado, em se confirmando a hipótese de Macunaíma ser um *trickster*, é negável que seja um *trickster* cultural, transitando entre as principais etnias do país. Um índio que nasce preto retinto e torna-se branco. Estas transformações físicas talvez sejam uma sintética representação da essência do livro, que é esta atuação de Macunaíma entre culturas. Ora se aproximando, ora tensionando sua relação com uma ou outra.

Segundo Gilda de Mello e Souza, o livro traz dois sintagmas essenciais: a disputa de Macunaíma com Piaimã pela muiraquitã e seu an-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

tagonismo com Vei, a Sol. Há que se ver o que representa cada um desses embates e sua relevância para o presente estudo. De acordo com a autora:

o primeiro sintagma, relacionado à vitória de Macunaíma contra Piaimã, se refere aos valores primitivos, simbolizados pelo Uraricoera; e o segundo, que descreve a derrota de Macunaíma diante de Vei, representa a atração perigosa da Europa, expressa na união com a portuguesa. (SOUZA, 2003, p. 51)

Temos, portanto, o herói representando papéis opostos nestes dois conflitos. No seu embate com Piaimã, Macunaíma é, sobretudo, seu lado índio, primitivo, enquanto Venceslau Pietro Petra é, para Cavalcanti Proença (*apud* CAMPOS, s/d, p. 150), o estrangeiro. Mas Haroldo de Campos considera Piaimã um negativo de certos aspectos do herói. Ele teria, portanto, igualmente, seu lado *trickster*, sendo também um ser dúbio, mas que efetivamente evoca valores étnicos (CAMPOS, p. 150); donde é lícito dizer-se que:

O conflito, num primeiro nível, pode assim reduzir-se à confrontação de duas lideranças: a do solo (Macunaíma, lembremos, é o “Imperador do Mato Virgem”) arraigada na terra, nacional por direito hereditário, e a alienígena, arrivista, promovida pela especulação financeira e pela emergência de uma economia de consumo acoroçada *via* industrialização.

(...)

A oposição mais nítida que se poderia estabelecer entre o ‘herói sem nenhum caráter’ e o façanhudo antagonista ‘mau caráter’ é, talvez, para além do conflito ‘nacional’/‘estrangeiro’, a que se põe entre o anárquico e o estabilizador, entre um polo de desorganização criativa e seminal, ainda quando perversa, e outro de poderio concentrado e satisfeito, refestelado e repressivo, embora grotescamente caricaturado. (CAMPOS, p. 151 e 152)

Há, portanto, um conflito de valores ligados à etnia que representa cada um dos contendedores. Venceslau Pietro Petra encarna o estrangeiro e os valores ligados à economia e cultura branca, como a acumulação do capital, a ordem, a contenção. Já Macunaíma, neste sintagma, agiria como representante dos valores autóctones e do caos criativo que a tais valores (equivocadamente ou não) comumente são atribuídos.

Contraditório como um *trickster*, Macunaíma, representante dos valores primitivos no embate com Piaimã, coleciona palavras estrangeiras, transforma os irmãos em telefone, volta ao Uraricoera carregado de bens da metrópole, como revólveres e relógio, que usa como enfeites e brincos, alterando o uso normal e dando-lhes uma atribuição mais ligada à prática indígena. Não bastasse, o herói trai o acordo com Vei, a Sol – uma representante menos contraditória do que Macunaíma dos valores

autóctones –, ao não escolher uma de suas filhas para casar-se e se amulherar “com uma portuguesa, o Portugal que nos herdou os princípios cristãos europeus” (SOUZA, 2003, p. 56), pois “o contato com o progresso modificara gradualmente o herói, habituando-o aos padrões europeus” (*Idem, ibidem*). Ele deveria ter escolhido uma das filhas de Vei para casar-se, pois assim acordaram após as filhas dela o recolherem tremendo de frio numa ilhota deserta da Baía de Guanabara, limpem-no, porem-no numa jangada e embalem seu sono em carícias.

A traição é a primeira parte da contenda entre Vei e o herói. Mais adiante, Macunaíma está retornando à sua terra natal, o Uraricoera, exausto e carcomido por maleita, com a muiraquitã, quando Vei resolve vingar-se. Acompanhemos as reflexões conclusivas de Gilda de Mello e Souza sobre o tema:

Vei sabe, portanto, que para ser bem-sucedida precisa europeizar também os instrumentos de castigo. E por isso empresta à miragem com o que o atrai a atonalidade geral europeia, fazendo a água “forçadamente fria naquele clima do Uraricoera e naquela hora alta do dia” e disfarçando a aparência ameríndia da Uiara sob os traços lusitanos de Dona Sancha. Macunaíma resiste durante algum tempo ao embuste, mas afinal acaba cedendo e “se atira na água fria, preferindo os braços da iara ilusória”. Então os bichos da água o reduzem a um “frangalho de homem” e ele perde para sempre a muiraquitã, “o amuleto nacional que lhe dava razão de ser”.

Acompanhemos agora Mário de Andrade na explicação que nos dá de sua alegoria. As filhas de Vei – “filhas da luz”, “filhas do calor” – representam as grandes civilizações tropicais como a Índia, o Peru, o México, o Egito, civilizações que se realizaram em torno de valores culturais muito diversos do Ocidente e que teriam se harmonizado melhor com as nossas condições geográficas e climáticas. Por conseguinte, posto na situação de escolher entre as filhas de Vei e a portuguesa (o Ocidente), Macunaíma devia ter optado pela primeira; esta seria a decisão acertada, coerente com a ação central do livro, a busca do amuleto. Agindo assim, o herói estaria inscrevendo o seu destino no âmbito do Uraricoera, dando coerência à luta com o gigante e fazendo jus à recuperação da muiraquitã. Enfim, estaria se esforçando por “se organizar numa vida legítima e funcional”, que transformasse “o caos interior de suas disposições naturais num cosmo organizado em torno de um centro de gravidade”. Ao contrário, a escolha que efetua – inicialmente da portuguesa e, no final da narrativa, de Dona Sancha (pois ludibriado por Vei toma a Uiara ameríndia por uma das filhas de Mani) – estava em desacordo com a aventura em que se lançara: representava uma acomodação aos princípios cristãos europeus e estabelecia, portanto, uma relação desarmoniosa entre o núcleo de sua personalidade e uma civilização que correspondia a “outras necessidades sociais e outros climas”. (SOUZA, 2003, p. 56-57)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Notamos que se, por um lado, Macunaíma enfrenta o gigante num embate autóctone X estrangeiro, cede aos encantos da portuguesa e da Uiara europeizada, afastando-se do seu lado primitivo.

Parece-nos, portanto, que Macunaíma tem a característica *trickster* em análise, pois vive na fronteira, transitando de forma ambígua entre mundos e fazendo a ligação entre eles. Ao retornar ao Uraricoera com aparatos da metrópole, ele está sendo um mediador entre os dois mundos. Assim como o é em diversos momentos em que está em São Paulo e age como se estivesse na floresta, chegando a explicar na forma da mitologia indígena a formação do Cruzeiro do Sul. Cumpre a mesma função ao escrever a carta pras icamiabas, quando ele está levando a linguagem empolada do brasileiro europeizado para o fundo do mato virgem, onde nasceu e para onde retornará, carregado de carga metropolitana. Usa os apetrechos dos brancos, contudo, como bem entende, como o faz ao transformar revólver e relógio em brinco, numa postura que se pode chamar de antropofágica, única saída para o habitante do entrelugar, situação do brasileiro e de Macunaíma.

Macunaíma ocupa um espaço apenas aparentemente vazio, uma lacuna entre as etnias que se juntaram no território nacional, transitando entre elas, mediando-as, numa típica atuação *tricksteriana*.

3.2. Tabus são criados a partir de ações por ele tomadas?

Macunaíma cria palavrões e gestos obscenos, como a pacova (ANDRADE, 2008, p. 31). Outro exemplo é a palavra puíto. Por mais que, no universo andradiano, a referida palavra e o referido gesto não existissem antes da ação de Macunaíma, a criação da própria ação pode ser concomitante à criação do tabu, uma vez que, para que um determinado feito seja tabu, é necessário que exista. Deste modo, Macunaíma cria simultaneamente ações e tabus, como nos exemplos citados.

Haroldo de Campos, em sua *Morfologia do Macunaíma*, afirma que o livro de Mário de Andrade contém, sobretudo nos primeiros capítulos, “microfábulas” ou “microsequências”, moldados no esquema “interdito”/“violação” (CAMPOS, p. 126-127). Ele analisa, sobretudo, dois microepisódios:

- a) Macunaíma flecha uma veada parida/ Mata a mãe;
- b) Macunaíma possui Ci, rainha das Amazonas/ Ci morre.

No primeiro, a proibição de abater a caça prenhe constitui a moral da fábula indígena recolhida por Couto Magalhães e na qual Mário de Andrade se baseia nesta passagem. Ao violar o interdito, Macunaíma mata a mãe. A despeito da interdição existir na lenda indígena usada como inspiração, ela surge no universo ficcional a partir da ação do herói. Ao matar a veada parida ele é castigado com a morte da própria mãe. O surgimento do castigo a partir de uma ação corresponde ao nascimento de um tabu, já que o tabu nada mais é do que uma proibição e proibições efetivas demandam a existência de um castigo correspondente.

A mesma lógica se aplica a Macunaíma possuir Ci.

Na microssequência de Ci, a proibição não-escrita, mas presente no espírito da lenda, é a do casamento com a celibatária rainha das amazonas, tribo de mulheres solitárias. Na lenda taulipang, coligida por KG (127-128), as amazonas podem ter relações eventuais com homens que visitem suas malocas, mas não lhes é lícito casar-se (estabelecer relações duradouras), sendo vedado aos companheiros de ocasião permanecer no convívio da tribo; os filhos-varões que resultem dessas uniões são sacrificados, só sendo poupadas as filhas. Tomando-a primeiro à força, mas logo consentidamente, a rainha das amazonas e desposando-a, Macunaíma se transforma no ‘Imperador do Mato-Virgem’ e passa a viver entre as icamiabas. (CAMPOS, p. 128).

Posteriormente, Macunaíma tem um filho com Ci que, todavia, morre.

Ao viver com Ci, Macunaíma quebra o tabu mitológico e, na narrativa, cria a ação de casar-se com a rainha das amazonas – e é punido por isso, com a morte do filho, trazendo (criando), assim, para o universo ficcional, a proibição que existia na cultura Tauripang, por meio do mito colhido por Koch-Grünberg.

Portanto, nota-se que efetivamente tabus são criados em função de ações tomadas por Macunaíma. O personagem cria, no universo ficcional, ações que já existem no mundo real ou mitológico e, ao criá-las, as transforma imediatamente em tabus, seja por serem palavras ou gestos feios, ou por sofrer uma punição em função de sua ação.

3.3. Quando é herói-civilizador, é elemento fundamental no estabelecimento dos contornos que o mundo tem, com suas ações gerando produtos (como alimentos e tecnologias) que aproveitam ao ser humano ou interferem diretamente na sua vida?

É importante ressaltarmos aqui que não necessariamente um *trickster* é um herói-civilizador, embora seja comum que o seja. Por isso es-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

ta premissa inicia-se com uma condicionante: “quando é”. Somente os *tricksters transformers*, ou seja, os que causam alterações no mundo, de modo a deixá-lo como o conhecemos, permitindo o florescimento de culturas humanas, são heróis-civilizadores.

Macunaíma é, efetivamente, iniciador de algumas coisas. Fatos acontecem com ele ou a partir de suas ações que passam a se aplicar a toda a humanidade. Isso o aproxima dos personagens mitológicos, uma vez que realiza ações arquetípicas que passam a ser repetidas pelos humanos em geral. Além disso, características do universo existem graças às suas ações. A própria lua surge após um embate entre Macunaíma e Capei. E as manchas do satélite são porque Macunaíma “deu uma porção de munhecaços” (ANDRADE, 2008, p. 124) nele. Além da palavra puíto e do gesto da pacova, já citados quando falamos dos tabus, Macunaíma estabeleceu as seguintes realidades no mundo ou os seguintes hábitos:

– Caiuanogue é uma estrela pequena e que tremelica porque toma um susto tremendo após Macunaíma, malcheiroso, gritar “vem pra rua, cafajeste!” (ANDRADE, 2008, p. 124). Caiuanogue fica, então, observando o herói por um buraco de fechadura;

– o sono ainda existe e não se pode dormir em pé graças ao entre-vo que Macunaíma tem com o Pai do Sono, Emoron-Pódole, também ele um ser arquetípico:

Macunaíma cruzou os braços e com o olho esquerdo dormindo ficou imóvel entre os ninhos de cupim. Não demorou muito enxergou Emoron-Pódole chegando. O Pai do Sono veio vindo veio vindo e de repente parou.

Macunaíma ouviu que ele falava:

– Aquele sujeito não tá morto não. Morto que não arrota onde se viu!

Então o herói arrotou “juque!”

– Onde se viu morto arrotar, gentes! o Sono çaçou e fugiu logo.

Por isso que o Pai do Sono inda existe e os homens por castigo não podem dormir em pé. (ANDRADE, 2008, p. 94);

– as caças têm bexiga graças a Macunaíma. Depois de tocar uma violinha mágica e atrair um despropósito de caça, o herói fica com medo de tamanha bicharada e atira a viola longe. “A violinha caiu no dente de um queixada que tinha umbigo nas costas e se partiu em dez vezes dez pedaços que os bichos engoliram pensando que era jerimum. Os pedaços viraram nas bexigas das caças”. (ANDRADE, 2008, p. 112)

– Macunaíma também trouxe doença:

Esperou a visita da saúde, criou força e pegou no mosquito birigui mordendo o joelho dele. Passou a doença no mosquito birigui. Por isso que agora quando esse mosquito morde a gente, entra na pele, atravessa o corpo e sai do outro lado enquanto o furinho de entrada vira na bereva medonha chamada chaga de bauru. (ANDRADE, 2008, p. 113;114).

É interessante notar que neste trecho Macunaíma passa lepra para o birigui, sendo este o sétimo ser para o qual ele transmite a doença, uma vez que o havia feito para seis formigas antes. Segundo Cavalcanti Proença, “o episódio é alusão à crença de que leprosos se curam desde que mordam sete crianças ou, simplesmente, sete pessoas” (PROENÇA, 1978, p. 224). O narrador apenas fala que, tendo o herói passado a doença para sete outras “gentes”, fica então curado. Não esclarece se sua ação é arquetípica, ou seja, se a partir dali quem fizer isso será curado, ou se ele apenas adere a uma ação arquetípica pré-existente;

– a flor miosótis existe graças a uma ação do herói. Ele chora de saudade de Ci, sua amada, e, por conta disso, “As lágrimas pingavam dos olhinhos azuis dele sobre as florzinhas brancas do campo. As florzinhas tingiram de azul e foram os miosótis” (ANDRADE, 2008, p. 123);

– Macunaíma criou o futebol, uma praga nacional, segundo o narrador (ANDRADE, 2008, p. 37);

– o jogo do truco surge depois de Maanape jogar o herói no chão (ANDRADE, 2008, p. 33);

– a Sol fica amarela após Macunaíma arremessar um ovo contra ela (ANDRADE, 2008, p. 122).

Macunaíma, portanto, estabelece alguns dos contornos que o mundo tem, sendo, portanto, para Eneida Maria de Souza, um “herói-civilizador e responsável pela invenção e pela transformação de muitas coisas no mundo” (SOUZA, 1999, p. 116). Contudo, não se pode dizer que ele é um elemento fundamental da configuração geral do mundo. É determinante no estabelecimento de apenas alguns aspectos específicos. Tampouco os produtos de suas ações parecem ser de grande importância para o ser humano. Um típico herói-civilizador gera produtos – como tecnologias e alimentos – fundamentais para a existência da cultura humana, o que não ocorre com Macunaíma.

Parece-nos, portanto, que o herói sem nenhum caráter é um *transformer* de poder limitado, uma vez que transforma o mundo em determi-

nados pontos, mas sem alterar sua configuração como um todo. Não chega, deste modo, a ser um herói civilizador, pois não há qualquer ação sua que tenha resultado num produto essencial para o desenvolvimento da cultura humana.

3.4. Caminha pelo mundo primeiramente num estado quase inconsciente e, através da contenção de seus desejos, desenvolve uma inteligência astuciosa, por meio da qual obtém seus objetivos de forma aética? Não tem um caráter definido, sendo mutante, com grande capacidade de adaptação?

Juntamos dois dos pontos apresentados no início do capítulo em um único subtítulo porque a ausência de caráter definido e a capacidade de adaptação provêm da astúcia e, por outro lado, a obtenção de objetivos de forma aética só é possível em função da ausência de um caráter definido, de modo que os dois pontos guardam uma relação causal de mão dupla.

Vejam os alguns exemplos de ações de Macunaíma na qual ele demonstra astúcia e capacidade de adaptação:

- se transforma em formiga; (ANDRADE, 2008, p. 16)
- se transforma em francesa para enganar Piaimã; (ANDRADE, 2008, p. 37)
- tenta enganar o Pai do Sono fingindo-se de morto; (ANDRADE, 2008, p. 94)
- três vezes se transforma em aimará para concluir que não conseguirá roubar o anzol desta maneira, uma vez que tal peixe não possui dentição para arrancar o anzol. Vira, então, uma piranha, mimetizando sua capacidade de morder, mas acrescentando a essa capacidade a astúcia, para arrancar o anzol, tomando-o para si. (ANDRADE, 2008, p. 75)

Macunaíma, portanto, tem a capacidade de usar astúcia para conseguir seus objetivos, sobretudo mimetizando algo, seja transformando-se efetivamente na coisa ou adotando uma ação típica da coisa, como ficar imóvel como um morto.

Como vimos no primeiro capítulo, os ardis dos *tricksters* dão-se principalmente pela imitação de outros seres. Eles seguem um ciclo. Primordialmente vagam pelo mundo em estado de grande inconsciência,

a ponto de suas mãos brigarem até que ele se machuque, somente então percebendo que ambas fazem parte do seu corpo, como faz o *trickster* do povo winnebago. Ele está, no primeiro momento, aquém dos animais, já que estes têm um jeito nato de agir, estratégias de sobrevivência pré-determinadas pelo instinto. O *trickster*, contudo, no início não as possui. Mas é capaz de observar e apreender técnicas de animais e utilizá-las não por instinto, mas por astúcia, aprimorando sua eficácia e tornando-se superior aos animais.

É o que faz Macunaíma, por exemplo, quando, depois de se transformar em aimará três vezes e não conseguir roubar o anzol que deseja, vira uma piranha e, usando os dentes de tal peixe e a sua astúcia humana e *tricksteriana*, arranca o anzol da linha e toma-o para si. Macunaíma tem uma atitude tipicamente *tricksteriana* no trecho citado. Ele aprende por tentativa e erro e então adapta a ação, encontrando uma solução mais eficaz.

Fundamental na evolução do *trickster* é a contenção dos desejos, sobretudo sexual e, ainda mais, por alimento, uma vez que, em caso de desejo alimentar não contido a comida tornar-se-á escassa. É o que ocorre com muitos *tricksters* mitológicos. Makunaima, por exemplo, derruba a árvore da vida, que fornecia alimento ilimitado e, a partir daí, tem de lidar com a restrição da oferta alimentar. Contudo, após esta ação que finda a abundância, os *tricksters* passam a conter o impulso alimentar, a fim de não esgotar a natureza em função de uma pulsão excessiva.

O herói andradiano, contudo, não parece ser afeito a contenções de seus desejos sexual e por alimento. Mais de uma vez deixa de repartir a comida com seus irmãos, sendo muitas vezes capaz de enganá-los para ficar com toda a provisão. Tampouco poupa uma veada parida e por conta disso mata a própria mãe. É lavado e recebe carinho das filhas de Vei. A Sol faz-lhe uma grande proposta em troca do casamento dele com uma de suas filhas:

Oropa França e Bahia. Mas porém você tem de ser fiel e não andar assim brincando com as outras cunhãs por aí.

Macunaíma agradeceu e prometeu que sim jurando pela memória da mãe dele. (ANDRADE, 2008, p. 53)

Contudo, logo em seguida, à vista da primeira cunhatã, o herói não se contém e trai o acordo, perdendo “Oropa França e Bahia”. Com isso, transforma Vei em inimiga. A Sol, então, mais à frente, ciente da falta de contenção do herói, usa tal fraqueza como arma para desgraçá-lo.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Envia uma Uiara para seduzi-lo e, por não se conter e entregar-se à sereia amazônica, Macunaíma termina mutilado e sem a muiraquitã.

Nota-se, portanto, que Macunaíma chega ao fim do livro sem ter aprendido a contenção, ainda um *trickster* ingênuo. Contudo, ele é negativamente astuto, ao mesmo tempo em que os antropólogos afirmam que a astúcia do *trickster* vem sobretudo da consciência que adquire da necessidade de contenção de seus impulsos. De onde viria, então, a astúcia do herói sem nenhum caráter?

Embora Macunaíma não aprenda a conter seus impulsos, sobretudo sexuais, ele elabora planos, principalmente para resgatar a muiraquitã em poder de Piaimã. A simples elaboração de planos exige uma mínima contenção, uma vez que aquele que age puramente por impulso não planeja, apenas pratica uma ação na primeira oportunidade. O herói, contudo, parece ter ao menos uma consciência da necessidade de contenção, a qual ele consegue exercer para executar seus planos. Esta consciência fica clara quando ele aconselha ao tuiuiú:

– Olha, primo, pagar não posso não mas vou te dar um conselho que vale ouro: Neste mundo tem três barras que são a perdição dos homens: barra de rio, barra de ouro e barra de saia, não caia!

Porém estava tão acostumado a gastar que esqueceu-se da Economia. (ANDRADE, 2008, p. 80)

Macunaíma percebe o perigo das tentações e a necessidade de constrição. Contudo, “tão acostumado a gastar que esqueceu-se da Economia”, ou seja, logo após aconselhar a contenção ele próprio paga ao tuiuiú, deixando de restringir-se e economizar.

É desta consciência da necessidade de contenção que o herói se vale para ser astuto. Contudo, no plano sexual, é absolutamente incapaz de limitar-se, passando por apuros em todos os momentos em que a contenção é recomendável.

A ausência de caráter definido, proclamada no próprio título da obra, faz com que não tenha uma ética definida, permitindo-lhe agir da maneira que lhe agrada em cada situação específica, rompendo os limites de qualquer moral. Por isso é capaz de, depois de usufruir de São Paulo, transformar a cidade num grande bicho preguiça de pedra; roubar mulheres e comida dos irmãos; falar numa linguagem extremamente coloquial e escrever uma carta em português formal para as icamiabas. A tal carta, criticada por inverossímil por alguns, reforça a tese de Macunaíma ser

um *trickster*, pois tais entes não estão sujeitos a fronteiras pré-definidas, o que lhes permite serem contraditórios. Não à toa são ambíguos.

Uma leitura interessante, trazida à baila por Eneida Maria de Souza, talvez nos permita dizer que Macunaíma é, também, um *trickster* linguístico. Como costumam fazer os *tricksters*, ele desrespeita convenções pré-estabelecidas. No campo da linguagem isso se dá por uma alienação quanto às relações signo-referente consagradas, lembrando-nos que não há um elo lógico ou natural entre significantes e os significados.

É possível afirmar que a produção textual de *Macunaíma* põe em causa a pretensa propriedade do discurso, conseguido graças ao comportamento impróprio da personagem frente aos signos, apontando, assim, a ausência de elo entre signo e referente. (SOUZA, 1999, p. 51)

A prática linguística repetitiva consiste no questionamento da linguagem, considerando-se que os signos, desprovidos de sentido fixo e estereotipado, são como moedas que circulam, veiculando um número infinito de significações. O olhar distanciado do sujeito em relação às palavras vem comprovar a ilusão de existir um elo natural entre o signo e o referente. Macunaíma, ao revelar a tendência de tomar as palavras sempre ao pé da letra, no intuito de provar que elas são o reflexo das coisas, permite que se interprete a atitude imprópria frente aos signos como negação da propriedade que os signos reivindicam sobre seus referentes. (SOUZA, 1999, p. 47)

A interpretação ao pé da letra dos signos, contudo, não é apenas uma “negação da propriedade que os signos reivindicam sobre seus referentes”, mas também os transformam em “manifestações concretas capazes de transformar a realidade” (SOUZA, 1999, p. 115), como ocorre no trecho em que o herói atira palavrões em Venceslau Pietro Petra, como se fossem pedras e, assim, “a linguagem torna-se ação” (SOUZA, 1999, p. 132):

Então Macunaíma pegou na primeira palavra-feia da coleção e jogou na cara de Piaimã. O palavrão bateu de rijo porém Venceslau Pietro Pietra nem se incomodou, direitinho elefante. Macunaíma chimpou outra bocagem mais feia na caopora. A ofensa bateu rijo porém se incomodar é que ninguém se incomodou. Então Macunaíma jogou toda a coleção de bocagens e eram dez mil vezes dez mil bocagens. (ANDRADE, 2008, p. 74)

Macunaíma, aqui, distorce a lógica do cosmo em seu benefício. Faz um furo no tecido de possibilidades ao subverter a linguagem e transformá-la em arma concreta.

4. Conclusão

Concluimos, portanto, que Macunaíma possui as características *trickster* deste tópico, uma vez que usa de astúcia por meios aéuticos para atingir seus objetivos. É, sem dúvida, mutante (se transforma em peixes, formiga, francesa...) e possui grande capacidade de adaptação. O próprio uso da linguagem como forma de atacar um adversário fisicamente superior, ao jogar palavrões no gigante, é um exemplo de sua grande capacidade adaptativa.

Reconhecemos, contudo, que Macunaíma não concluiu seu ciclo, não tendo atingido a contenção de desejos necessária para que se tornasse astucioso o suficiente para cumprir sua missão de retornar ao Uraricoera com a muiraquitã. Foi justamente esta falta de contenção que impôs sua derrota, uma vez que não se conteve ao trair a promessa feita para Vei e deitou-se com uma portuguesa tão logo a Sol e suas filhas deram as costas. A traição incitou o desejo de vingança em Sol, que enviou uma Uiara para desgraçar o herói. Novamente ele não resistiu à tentação e, por isso, teve sua derrota final ao perder a muiraquitã e ser mutilado. Não acreditamos, contudo, que o fato de Macunaíma não ter atingido o mesmo grau de contenção e de astúcia atingido pela maioria dos *tricksters* mitológicos lhe retira a qualidade de *trickster*, uma vez que, de todo modo, ele é astucioso, tem grande capacidade adaptativa e age de forma aéutica. Apenas o grau de sua astúcia não atingiu patamares elevados o suficiente para se adaptar da melhor forma possível ao mundo, como acabam por fazer os *tricksters*. Eles, na maioria dos mitos, começam sem quase compreender o mundo e por isso passam por maus bocados. Vão, contudo, contendo seus desejos e aprendendo técnicas astutas até que se adaptam ao seu entorno, servindo de exemplo aos humanos. Macunaíma, contudo, não desenvolve a contenção necessária para se tornar astuto o suficiente para lidar bem com o mundo que o cerca, por isso, após perder a muiraquitã pela segunda vez e ser mutilado, desiste dele, retirando-se para o Cosmo. Macunaíma, o *trickster* modernista, foi derrotado pela falta de contenção de sua pulsão sexual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Villa Rica, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, [s/d.].

CANDIDO, Antônio. *Iniciação à literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. Dialética da malandragem: caracterização das “Memórias de um Sargento de Milícias”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, n 8, p. 67-89, 1970. Disponível em: <<http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV008/Media/REV08-05.pdf>>.

CARVALHO, Fábio Almeida de; JOBIM, José Luis. Makunaima/Macunaíma: os caminhos de um personagem transnacional. In: _____. *Narrativa e recepção: séculos XIX e XX*. Niterói: 2009.

CARVALHO, Sílvia M. S. *O trickster como personificação de uma prática*. 1. ed. São Paulo: Perspectivas, 1985.

_____. Macunaíma, Maíra e Quarup. *Itinerários*, Araraquara, [s/d.].

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. 1. ed. Lisboa: Editora 70, 1986.

_____. *Mito e realidade*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

HYDE, Lewis. *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*. Epub. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

JUNG, Carl Gustav. A psicologia da figura do trickster. In: _____. *Obras completas de C. G. Jung*, vol. 9: Os arquétipos e o inconsciente coletivo. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

KOCH-GRÜNBERG, T. Mitos e lendas dos índios taulipang e arekuna. In: MEDEIROS, Sérgio. *Makunaima e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Mito e significado*. Disponível em: <<http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/Mito-e-Significado-L%C3%A9vi-Strauss.pdf>>. Acesso em: 27-11-2013.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster. *Tempo social: Revista de Sociologia*, São Paulo, vol. 3, p. 93-107, 1991.

RADIN, Paul. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. Philosophical Library, 1956.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

**MARTINHO DA VILA:
UM *GRIOT* NA PÓS-MODERNIDADE**

Patrícia Luísa Nogueira Rangel (UNIGRANRIO)

rangelluisa@ig.com.br

Idemburgo Frazão Felix (UNIGRANRIO)

professorfrazao@uol.com.br

RESUMO

O presente artigo objetiva estabelecer uma relação entre o *griot* do passado e o que, neste trabalho, se entende por *Griot* contemporâneo. O primeiro tipo de *griot* preservava suas *tradições* e costumes, através da arte de narrar, cantar e recitar, oralmente. Já o segundo, pós-moderno por excelência, assume diversas faces. Deixou de ser ágrafo, apropriou-se das formas de expressão contemporâneas, inclusive adentrando no campo da canção popular. Esse é o caso de artistas negros como Martinho da Vila, compositor e cantor, que conta sua história, trazendo, para o grande público, aspectos importantes da cultura de matriz africana. Para isso, utiliza letras, melodias e performances peculiares. Martinho, ao compor ou cantar, preserva tradições e costumes, ou seja, possibilita que se reflita sobre questões importantes acerca da identidade étnica. Entende-se, neste trabalho que, mesmo depois da abolição da escravatura, em 1888, o negro vem sendo marginalizado, segregado e oprimido pelo discurso dominante e que o cantor e compositor Martinho da Vila, através de sua arte, dá voz a esses atores sociais (subalternos) que não podem ou não sabem se expressar.

Palavras-chave:

Martinho. *Griot*. Pós-Modernidade. Identidade. Cultura de matriz africana

1. Introdução

O presente trabalho constitui em relacionar o *griot* no passado com o *griot* contemporâneo, tendo como ponto central a narrativa de tradição e cultura afro-brasileiro. A oralidade era o meio pelo qual os *griots* africanos, principalmente pela ausência da escrita, transmitiam seus bens culturais, preservando, assim, identidade de um povo.

Nos dias atuais, pós-moderno, o *griots* continuam com a arte de narrar, resgatando a memória de um grupo étnico, como artifícios de preservação de história e cultura, e por sua vez reafirmando a identidade desse grupo. No entanto, esse *griot* contemporâneo assume diversas faces, e tem representação em artistas negros, como Martinho da Vila, com sua arte de compor e cantar, adotando letras, melodias e performances peculiares.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Martinho José Ferreira, Martinho da Vila, nasceu em uma família de lavradores, em Duas Barras (Rio de Janeiro), em 12 de fevereiro de 1938. Sua carreira como compositor começou na extinta Escola de Samba Aprendizes da Boca do Mato, na Serra dos Pretos Forros (RJ), e a partir de então, sua carreira artística o define como esse *griot* na pós-modernidade.

Este artigo considerará o samba enredo da Escola de Samba Vila Isabel do ano 1972, “Onde o Brasil aprendeu a liberdade”, de composição de Martinho, enfocando um fato histórico “Batalha dos Guararapes”, em que houve participação ativa dos negros e índios ao lado dos portugueses, e leva aos ouvintes a apreciação do legado cultural deixado pelos nossos antepassados africanos.

Enfim, se antes o *griot* africano preservava sua história em sua comunidade, o *griot* pós-moderno, com a globalização, tem a oportunidade de atingir um número maior de pessoas, de forma que através da voz do sambista Martinho, artista reconhecido e respeitado tanto no próprio país como no exterior, os negros têm sua história e cultura resgatada, e a identidade étnica fortalecida.

2. *Griot: contador de histórias*

De acordo com Hampâté Bâ (1982), a cultura africana não é isolada da vida cotidiana do homem e da comunidade em que este está inserido, e uma das características da cultura africana é a tradição oral, que diferente do que se pensa não se limita a histórias e lendas ou relatos mitológicos ou históricos.

Ainda segundo o autor, os *griots* são espécies de trovadores ou menestrelis que percorrem o país ou estão ligados a uma família, e são privilégios deles a música, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares e a história.

Hampâté Bâ (1982) conta que há três categorias de *griots*:

- os *griots músicos*, que tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tantã etc.). Normalmente são excelentes cantores, preservadores, transmissores da música antiga e, além disso, compositores.
- os *griots “embaixadores”* e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavença. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa.

- os *griots genealogistas*, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que em geral são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 193)

Os *griots* possuem um *status* social especial: a eles é conferida a liberdade de falarem, podendo se manifestar à vontade, sendo até mesmo imprudentes e cínicos; no entanto, mesmo quando chegam a achincalhar das coisas mais sérias e sagradas, não lhes acarreta graves consequências, conforme declara Hampâté Bâ (1982). Os *griots*, “em geral dotados de considerável inteligência, desempenhavam um papel de grande importância na sociedade tradicional do Bafur⁶⁸ devido à sua influência sobre os nobres e os chefes”. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 195)

O autor conta que uma das características da memória africana é a totalidade da reconstrução de um acontecimento ou narrativa. A arte de ser contador de história não é simplesmente recordar, mas tornar um fato passado como um evento presente, no qual todos participam tanto o narrador e os ouvintes. Hampâté Bâ (1982) comenta que somente é “contador de histórias a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato”. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 208)

Por tradição, não se tem o direito de resumir, pois pode provocar o desaparecimento de algo que não se perceba, e todo detalhe é importante para a verdade do quadro. Nesse sentido, o fato, principalmente para adultos, deve ser narrado na íntegra ou não deve ser contado, pois é o concede autenticidade a tradição oral da memória africana.

Desde a infância éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção, que todo o acontecimento se inscrevia em nossa memória como cera virgem. Tudo lá estava nos menores detalhes: o cenário, as palavras, os personagens e até suas roupas. [...] Para descrever uma cena, não preciso me “lembrar”, eu vejo em uma espécie de tela de cinema interior e basta contar o que vejo. Para descrever uma cena, só preciso revivê-la. E se uma história me foi contada por alguém, minha memória não registrou apenas seu conteúdo, mas toda cena – a atitude do narrador, sua roupa, seus gestos, sua mímica e os ruídos do ambiente... (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p.13).

O autor declara que o meio está sempre transmitindo vibrações, que ao serem absorvidas, são revertidas em experiências para que, mais tarde, sejam oralizadas, de forma que os homens de conhecimento estão sempre à escuta, pois tudo fala e procura sempre comunicar-se.

⁶⁸ Constituiu as regiões de savana da antiga África ocidental francesa (savana ao sul da Saara)

Portanto, para Hampâté Bâ (2003), ao ancião cabe o papel de transmissão de histórias como mediador de preservação cultural de um povo, logo, à medida que cada um desses anciãos morre, é como uma biblioteca se queimando. Ki-Zerbo (1982) refere-se à morte de um dos *griots*, guardiões dos saberes populares, a um rompimento de uma fibra do fio de Ariadne⁶⁹, ou seja, rompe-se boa parte do conhecimento e das tradições africanas.

Os *griots* do passado preservavam suas tradições e costumes, através da arte de narrar, cantar e recitar, no entanto, vivemos em uma época em que surge um outro *griot*, o contemporâneo, que assume diversas características próprias desse tempo.

3. *Martinho: um griot da atualidade*

Nos tempos atuais, é possível estabelecermos uma aproximação entre o *griot* do passado e *griot* da atualidade, uma vez que artistas negros, como Martinho da Vila, cantor e compositor, apropria-se de formas de expressões contemporâneas, e entra como agente responsável pela transmissão e preservação da história africana no Brasil.

Através de suas letras, melodias e performances, Martinho, possibilita uma reflexão sobre questões importantes acerca da identidade étnica, ou seja, conforme Bauman (2005), acerca de pessoas a que tem sido negado o direito de reivindicar uma identidade diferente da imposta, que têm suas vozes caladas e são classificadas como subclasses, logo, excluídas e exiladas.

Benjamim (1994, p. 197) comentou sobre o fim dos narradores, “a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente”. O autor explica que o surgimento da imprensa teve grande colaboração, porque ela surge com o desenvolvimento do sistema capitalista, que trouxe profundas modificações tanto na sociedade como nas relações sociais.

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa da epopeia no sentido estrito é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da

⁶⁹ Mito de Ariadne (mitologia grega): o fio de Ariadne apresenta um significado metafórico nos dias atuais, vinculado ao símbolo do labirinto, ele representa o fio que se tece a teia que vai guiar o homem e o ajuda-lo na sua busca do autoconhecimento.

imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIM, 1994, p. 201)

Vaz (1978) declara que o *griot* africano é músico, cantador de história, menestrel e genealogista, tocador de um dos mais antigos instrumentos africanos, pluriarco, e ator. No entanto, na contemporaneidade, surgem novos narradores, que resgata essa relação entre o *griot* e o ouvinte, usando subsídios que pertencem ao tempo pós-moderno, sem abandonar a velha prática.

Benjamim (1994) declara que o narrador ao contar as histórias, o faz a partir de suas próprias experiências, e também incorpora às experiências dos seus ouvintes. E os *griots* africanos, os que transmitiam conhecimento da história coletiva da comunidade, atuavam como mediadores entre a tradição e seu povo, e assim, possibilitavam o equilíbrio da sociedade em que estavam inseridos, a partir de suas próprias experiências, repassando para os jovens, ou seja, os velhos se tornavam, como Benjamim (1994) declara, o cronista da história.

Os *griots* contemporâneos não são diferentes, pois os artistas se expressam performaticamente, buscando, a partir também de suas vivências, inspiração para efetivamente contar a história de seu povo:

...ser igual ao negro brasileiro
que também já penou no cativeiro
mas sempre foi de lutar e cantar...

(*No embalo da Vila*, Martinho da Vila, 1979).

De acordo com Hampâté Bâ (1982), apesar das nações modernas darem maior importância à escrita e terem a herança cultural divulgada através dela, a priori a escrita é resultado do testemunho oral transmitido de geração a geração.

Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo os narra. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 167).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Ki-Zerbo (1982) comenta que a história africana, até o presente momento foi mascarada, camuflada, desfigurada e mutilada, ou pela ignorância ou por interesse. Na voz de Martinho, o *griot* da atualidade, essa história pode ser reescrita, porque esse contador/cantador de narrativas mostra, através de música, como o negro foi humilhado e sofreu. O autor complementa que reescrever a história trata-se de mudar a perspectiva e ressuscitar imagens “esquecidas” ou “perdidas”, de forma a reconstruir um cenário verdadeiro, capaz de modificar o discurso.

Martinho da Vila age como mediador entre a verdadeira história do negro e sociedade, e é nessa prática dialógica que ele se torna um *griot* da tradição e história cultural. Ao estabelecer um diálogo entre sua experiência pessoal e a sociedade, Martinho, como contador de história, estabelece um jogo com os ouvintes, em que sua presença, é marcada por sua voz e também pela sua performance, que envolve ritmo, gestos, entonação etc.

Na contemporaneidade, analisa-se as palavras no texto escrito, sem a evidência da performance detalhada. “É a linguagem, sobretudo em sua forma escrita que é concebida como veículo de modernidade, racionalidade e de como valor do intelecto” (FINNEGAN, 2006, p. 20). Em um mundo fragmentado, em que os padrões estabelecidos pela arte erudita e literária e as formas tradicionais de análise se tornam cada vez mais inadequados, de acordo com a autora, a arte dos povos colonizados e marginalizados no passado tornam-se corretas e parte do cenário, ou seja, a história pode ser contada pelos *griots* da pós-modernidade.

Os *griots*, além da transmissão da sua memória e experiência com o objetivo de preservar uma história, são uns artistas, porque apresentam singularidades próprias e são reconhecidos por tais características. Apresentam também habilidades diversificadas, como cantores, poetas, atores, dançarinos, entre outras (performance), que vai contribuir para transmissão da coisa narrada.

Nesse sentido, a voz se torna elemento imprescindível para que seja viabilizada essa narrativa. Finnegan (2006, p. 24) explica que tanto o som como a artesanaria da voz são indispensáveis para todas as artes verbalizadas performatizada e comenta, também, que “a canção e a poesia oral significam a ativação corporificada da voz humana”, seja através da fala, canto, entonação, coro, harmonia, a cappella etc.

4. *Martinho: canta a história e cultura do seu povo*

De acordo com Benjamim (1994), lembrar significa mais do que lembrar acontecimentos, mas envolve também relação afetiva, sensibilidade e, acima de tudo, experiências pessoais. Através do ato de cantar e da performance, o artista expressa seus pensamentos, sua ideologia, e seus sentimentos, revela suas angústias, desejos e perspectivas, portanto, lembrar está ligado ao passado, e permite um diálogo com o presente e o futuro, pois possibilita conhecer representações sócio-político e cultural.

Ainda segundo o autor, a arte de narrar está rara, uma vez que estamos vivendo na era da informação, em que passamos a ser pobres de narrativas surpreendentes. Por outro lado, é o extraordinário e o miraculoso, que são narrados com a maior exatidão, no entanto, leitor/ouvinte “é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”. (BENJAMIM, 1994, p. 203)

Através da composição “Onde o Brasil aprendeu a liberdade” (Samba enredo da Escola de Samba Vila Isabel, 1972), Martinho lembra a Batalha dos Guararapes (1948-1949), ocorrida, na época, no morro de mesmo nome, e atualmente, Jaboatão dos Guararapes, em Recife. Nessa Batalha,

aprendeu-se a liberdade
Combatendo em Guararapes
Entre flechas e tacapes
Facas, fuzis e canhões
Brasileiros irmanados
Sem senhores, sem senzalas....

ou seja, na época da invasão holandesa no nordeste do Brasil, houve a união dos elementos de formação do povo brasileiro, em que todos eram livres e irmanados em uma só causa.

Conforme Schwarcz & Starling (2015, p. 62), a batalha dos Guararapes constituiu um marco zero da criação da nação brasileira, do ponto de vista pernambucano, e “essa história seria contada por gerações futuras com grandes doses de nativismo regional, estetizando-se a ideia de uma emancipação feita à base de ‘mistura racial’”. O negro africano, portanto, com essa passagem, é reconhecido como agente ativo na Batalha e em pé de igualdade com os brancos.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Martinho também divulga o significado das festas, resgatando às tradições populares, levando ao ouvinte a refletir sobre o sentido das festas no passado e, portanto, preservando como o *griot* as tradições de um povo.

...E a Senhora dos Prazeres
Transformando pedra em bala
Bom Nassau já foi embora
Fez-se a revolução
E a festa da Pitomba é a reconstrução
Jangadas ao mar
pra buscar lagosta
pra levar pra festa
Em Jaboatão
Vamos preparar
Lindos mamulengos⁷⁰
Pra comemorar a libertação...

YouTube

(Martinho da Vila, “Onde o Brasil aprendeu a liberdade”,
samba-enredo da Escola de Samba Vila Isabel, 1972)

Martinho da Vila se utiliza de uma linguagem simples, a fim de manter um diálogo com o ouvinte e este por sua vez possa compreender a mensagem.

Segundo a tradição, Nossa Senhora dos Prazeres protegeu e fortificou os combatentes brasileiros, levando-os à vitória contra os holandeses na Guerrilha dos Guararapes. O general Francisco de Menezes instituiu exaltação todos os anos à santa, ficando definido pelos monges o início todas as segundas-feiras após o domingo de páscoa.

Mesmo diante de um mundo pós-moderno, Martinho da Vila consolida a cultura do povo brasileiro, principalmente por citar em suas músicas a diversidade rica que nosso país possui, e que muito tem influência do povo africano.

E lá vem maracatu,
bumba-meu-boi, vaquejada
Cantorias e fandangos
Maculelê, marujada,

Cirandeiro, cirandeiro,
Sua hora é chegada
Vem cantar esta ciranda
Pois a roda está formada

YouTube

⁷⁰ Fantoques típicos do nordeste, principalmente, Pernambuco.

Cirandeiro, cirandeiro, ó
A pedra do seu anel
Brilha mais do que o sol.

(Martinho da Vila, “Onde o Brasil aprendeu a liberdade”,
samba- enredo da Escola de Samba Vila Isabel, 1972)

Segue o compositor com enumeração de tradições populares, bem como o sincretismo cultural entre brancos, negros e índios, elementos formadores do povo brasileiro.

O maracatu é uma dança afro-brasileira, que surgiu com as irmandades negras do Rosário, tendo sua dança associada aos Reis Congos. De acordo com Guillen (2004), teve início no século XVII, quando a igreja proibiu manifestações populares no interior dos templos. Após a última eleição do Rei do Congo, reinado que durou de 1848 até 1872, sacralizada pela igreja Católica, surgiram os cortejos reais, características do maracatu.

Quanto ao bumba-meu-boi...

podemos encontrar em diferentes Estados brasileiros ritmo, dança, temáticas, personagens, indumentárias e até mesmo o jeito de se apresentar ao público de formas distintas. Os nomes deste folguedo, também sofre alterações frente ao espaço em que se fixaram, como exemplo podemos citar que nos estados do Maranhão Rio Grande do Norte, Alagoas e Piauí a festa do boi é denominada de bumbá-meu-boi. Já no Ceará e Espírito Santo como boi- de- reis, no Paraná e Santa Catarina é conhecido como boi –de- mamão e finalmente no Pará e Amazonas boi-bumbá. E pelo Brasil a fora é possível encontrarmos outras denominações para este festejo folclórico, bem como a força ou não de sua apresentação cultural. (ROCHA et al., 2015, p. 114)

Brasil é um país rico culturalmente e com a vinda dos escravos africanos, estes tiveram grande parcela de contribuição nas manifestações culturais no ritmo, na vestimenta e instrumentos.

O maculelê é uma manifestação cultural com dança e cantos, oriunda da Bahia, cuja história é desconhecida, no entanto, a maioria das lendas está indireta ou diretamente ligada à origem africana, no entanto, a essência dessa tradição é que um guerreiro, o ver a tribo sendo invadido por inimigos, consegue vencê-los com apenas dois bastões. Esse guerreiro ora é o negro fugitivo, que encontrou na tribo indígena refúgio, ora é, em outra lenda, um índio preguiçoso e desastrado, e ora a lenda ocorreu em uma aldeia iorubá, de origem africana. Enfim, há várias versões.

Falcão (2009) comenta que de instrumento de guerra, o Maculelê passou a ritual de dança-luta, repassadas às novas gerações. O autor ain-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

da registra que essa manifestação é uma cultura disseminada, atualmente, pelos capoeiristas.

O instrumento fundamental é o atabaque e muitos dos cantos são do *candomblé*, canções de escravos e outras que fazem menções os cantos indígenas.

A marujada também é uma manifestação cultural de origem dos negros escravos, predominantemente no Pará. Azevedo (2003) comenta que originou com a autorização dos senhores de escravos para criação de uma igreja para abrigar a irmandade de São Benedito e em agradecimento, os negros dançaram na casa de seus senhores marujada. Ainda segundo a autora, essa manifestação cultural tem como principal característica a dança no ritmo “retumbão”, o puro *lundum* que saiu da senzala para o salão aristocrático.

A cultura brasileira com contribuição africana se materializa na voz de Martinho, que passa a ocupar a posição de *griot* na pós-modernidade, resgatando as lembranças, através de suas letras, performance e melodia. De maneira que, com uma linguagem simples nas composições, o artista proporciona a reafirmação da identidade de um grupo.

5. Conclusão

Ao comentar sobre o *griot* africano e do passado, neste trabalho, pensa-se no ato de narrar, através da oralidade, passada de geração a geração, em que a memória coletiva tem um papel importante nesse processo sócio-político.

Martinho da Vila, o compositor em estudo, é comparado a um novo *griot*, que, como no passado, utiliza-se da sua voz para narrar a história e as tradições culturais de um povo, e assim, permitir aos ouvintes que reafirmem sua identidade. E o artista se torna um porta voz dos que são silenciados pela máquina do poder, uma vez que o narrador se apropria de suas experiências pessoais e coletivas e assume uma postura sócio-política.

A construção do samba enredo da escola Vila Isabel, “Onde o Brasil aprendeu a liberdade”, em 1972, demonstra a sabedoria do compositor, o rememorar a Batalha dos Guararapes, conhecida como batalha da “mistura de raças”, pois foi com a união do negro, índio brancos, os três elementos formadores da população brasileira. Martinho também comen-

ta sobre a riqueza cultural que o país possui, graças como maculelê, marujada, Bumba-meu-boi etc.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Luíndia. Marujada de Bragança (PA): (Des)construções e construções. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, n. 1, 2003.

BAUMAN, Zigmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FALCÃO, José Luiz Cirqueira. Maculelê. In: _____. *Currículo em debate*. Goiás: Governo do Estado de Goiás/Secretaria de Educação. Caderno 7.4 Educação Física, 2009.

GUILLEN, Isabel C. Martins. Rainhas coroadas: História e ritual nos maracatus-nação do Recife. *Caderno de Estudos Sociais*, vol. 20, n. 1. Recife, 2004.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Ática; UNESCO, 1982.

_____. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003.

KI-ZERBO, Joseph (Ed.). Introdução geral. In: *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Ática; UNESCO, 1982.

MARTINHO DA VILA. Disponível em:

<<http://www.martinhodavila.com.br>>.

ROCHA, José Geraldo et al. Boi Bumba is guaranteed and Capricious. *Fiep Bulletin*, vol. 85, Special Edition – Article I, 2015.

SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloísa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

VAZ, Carlos. *Para um conhecimento do teatro africano*. Lisboa: Ulmieiro, 1978.

**MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO DE UMA CIDADE
A PARTIR DE FRANCISCO BARBOZA LEITE:
O EXEMPLO DE DUQUE DE CAXIAS**

Tania Maria da Silva Amaro de Almeida (UNIGRANRIO)

tania.amaro@unigranrio.br

Jacqueline de Cassia Pinheiro Lima (UERJ)

jpinheiro@unigranrio.edu.br

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo principal pensar, a partir das fontes literárias sobre a região da Baixada Fluminense, especificamente a cidade de Duque de Caxias, as concepções de cidade esboçadas por Francisco Barboza Leite, que escreveu na e sobre a cidade, em sua própria contemporaneidade. Com seus textos, poderemos perceber a complexidade de uma cidade que, inserida na Baixada, tenta construir suas próprias interpretações produzidas por suas fontes literárias locais, aqui neste caso por Barboza Leite, revelando suas sensibilidades na apreensão e representação da realidade.

Palavras-chave: Memória. Duque de Caxias. Barbosa Leite.

1. Apresentando a cidade

Este artigo é parte das investigações para a tese de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes, da UNIGRANRIO, seguindo o pressuposto de analisar os olhares da literatura sobre a história do município de Duque de Caxias, situado na região periférica do Rio de Janeiro que se convencionou denominar de Baixada Fluminense, e que junto com esta região teve durante muitos anos, sua história colocada em plano secundário.

Fazendo parte de uma densa região metropolitana no entorno do polo central, essa periferia, como tantas outras formadas ao redor das capitais e das grandes cidades brasileiras, partilhou com sua cidade principal uma associação visível. Problemas sociais e ambientais semelhantes e relações de trabalho, produção e consumo que se complementam, além de fronteiras físicas que se unem quase em uma continuidade urbana, resultando em precárias condições de vida da maioria de sua população, somadas a altos níveis de violência e graves problemas de saúde pública.

No entanto, a relação da cidade do Rio de Janeiro com o recôncavo guanabarrino, onde se insere a Baixada Fluminense, desde os primór-

dios da colonização, sempre foi muito estreita. Em 1565, Cristóvão Monteiro recebeu a sesmaria do Igoassú, dando início a fazenda do mesmo nome. E, no ano de 1591, os monges beneditinos do Rio de Janeiro compraram parte dessas terras, recebendo, mais tarde, da viúva de Monteiro, outra porção. Formava-se, a partir daí, a mais antiga e importante fazenda localizada na região que, atualmente, constitui o município de Duque de Caxias. Na área da Fazenda de Iguaçu, conhecida depois como Fazenda de São Bento, ainda hoje persiste a edificação que lhe serviu de sede e, contígua a esta, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário. O primeiro engenho da fazenda, construído em 1611, funcionou ininterruptamente por trinta e cinco anos e sua produção era enviada para a metrópole (PERES, 2004, p. 72-73). Com a fundação dos engenhos de Campos, Camorim e Vargem Pequena, em terras mais produtivas e que exigiam menor aplicação de recursos em trabalhos de infraestrutura, o engenho de Iguaçu foi se tornando obsoleto e, conseqüentemente, antieconômico, sendo mais tarde desativado.

A partir do abandono dos canaviais, as terras de São Bento passaram a ser utilizadas, durante algum tempo, como pasto. Já no início do século XVIII, ali podia ser vista uma promissora lavoura de mandioca para a produção de farinha. Durante a invasão francesa de 1711, a fazenda de São Bento abasteceu com gêneros alimentícios as tropas que vieram de Minas para combater os invasores. Um novo engenho, movimentado por animais, foi inaugurado em 1870, tendo como finalidade aumentar a produção de farinha. É importante assinalar que, desde os primeiros tempos, a olaria da fazenda produziu tijolos, ladrilhos e telhas para si e para as construções do Mosteiro no Rio de Janeiro, além de comercializá-los. Registre-se que, segundo Luiz Edmundo Tavares, o Rio de Janeiro recebeu sensível contribuição das regiões limítrofes, principalmente em telhas, tijolos, ladrilhos, fechaduras, enfim, material de construção. (MHN, 2003, p. 93)

Ainda no século XVIII, a relação da urbe carioca com a região se estreitou ainda mais, através dos “caminhos” que ligavam a região das minas, quando o eixo econômico do Brasil em sua relação com Portugal, voltou-se para o ouro do planalto mineiro. Com a necessidade do escoamento do ouro e o abastecimento da província mineira, a região da Baixada da Guanabara passou a ter importância estratégica, pois se transformou em área obrigatória de passagem, por conta de seus rios, bem como pelas estradas que foram abertas através das serras para que o trânsito de mercadorias se desenvolvesse melhor.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

O “Caminho Novo” ou “do Pilar”, aberto devido às necessidades originadas pela mineração, entre elas um caminho rápido, econômico e seguro, que ligasse o Rio de Janeiro à região mineira, intensificou as relações daquela cidade com os portos da Estrela, Pilar e Iguaçu, promovendo a interação através da navegação no interior da baía.

Durante o oitocentos, eram três os caminhos oficialmente reconhecidos entre o Rio de Janeiro, através da Baixada Fluminense, e a região das Gerais. Entre 1699 e 1704, foi aberto o Caminho Novo do Pilar; no ano de 1724, o Caminho Novo de Inhomirim; e, em 1728, o Caminho Novo do Tinguá. Todos esses caminhos, depois de subir a serra do Mar, se encontravam em Santo Antônio da Encruzilhada, pouco antes de atingir a margem direita do rio Paraíba. A designação “novo” era aplicada a qualquer caminho que viesse a ser aberto, existindo vários “caminhos novos” ao mesmo tempo.

No século XIX, as freguesias da Baixada da Guanabara, região hoje conhecida como Baixada Fluminense, intensificaram ainda mais suas relações com o Rio de Janeiro, abastecendo a capital com alimentos e madeira e passando a armazenar e escoar a produção do café do Vale do Paraíba, sendo áreas de investimento do capital privado alocado na abertura de estradas e na construção da ferrovia Barão de Mauá (1854), principais vias de circulação de mercadorias do eixo Minas Gerais-Rio de Janeiro.

Portanto, podemos afirmar que a Baixada da Guanabara, ao longo dos séculos, constituiu-se como uma importante região de ligação entre o interior e o litoral, tendo esta posição estratégica contribuído decisivamente para transformações tanto na cidade do Rio de Janeiro como na própria região, revelando uma estreita interdependência econômica, social e cultural. É possível afirmar também que o crescimento urbano da cidade do Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e início do XX, afetou o recôncavo da Guanabara ao acentuar os contatos entre as duas regiões.

No ano de 1910, Merity (atual Duque de Caxias), então oitavo distrito de Nova Iguaçu, contava com uma população de pouco mais de 800 habitantes, número assustadoramente baixo se comparado aos 10.542 contabilizados no ano de 1872 pelo censo estadual. Essa queda populacional vertiginosa foi consequência direta de problemas que assolavam a região desde meados do século XIX, de crises econômica e ecológica que atingiram as terras baixas e empobrecidas do recôncavo gua-

nabarino. No entanto, vinte anos depois, em 1930, um novo censo registraria a presença de 28.756 habitantes em Merity. (BELOCH, 1986, p. 22; LUSTOSA, 1958, p. 84)

Esse crescimento reconfigurou socialmente Merity e a região como um todo. Ocorreram mudanças na estrutura fundiária e escravista e, a partir das novas relações de produção, novas redes de sociabilidade se estabeleceram, principalmente, às margens das ferrovias e de suas estações. Vizinho do polo central, o Rio de Janeiro capital, o município de Nova Iguaçu abrigaria em seus distritos, Merity particularmente, um contingente populacional deslocado da urbe carioca que para lá havia se dirigido, vindo do campo, em busca de oportunidades. A expansão da malha ferroviária carioca para a região da Baixada da Guanabara contribuiu para o deslocamento populacional e para o rápido povoamento ao redor das estações ferroviárias, além do declínio daquelas ligadas aos caminhos do ouro e aos portos. O impacto que a criação das estações ferroviárias provocou na região, contribuiu para o escoamento da produção agrícola e para a criação de núcleos de povoamento em seu entorno.

A partir de 1886, foi autorizado pelo Aviso do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas (nº 158, de 18 de novembro), o tráfego ferroviário do trecho da estação de São Francisco Xavier ao rio Meriti, numa extensão de 14 quilômetros (SIQUEIRA, 1938, p. 81). Esta linha, chamada inicialmente de Estrada de Ferro Norte, concessão do governo imperial a Alípio Luiz Pereira da Silva, foi transferida a *The Rio de Janeiro and Northern Railway Company Limited* no ano de 1888, sendo adquirida, em junho de 1890, pela Companhia de Estrada de Ferro Leopoldina e transferida com diversas outras estradas de ferro para a *The Leopoldina Railway Company, Limited*⁷¹, pelo decreto 2.896, de 9 de maio de 1898.

A abertura desse trecho de tráfego ferroviário (entre São Francisco Xavier e o rio Meriti, 1886) e as ligações que se seguiram (mais 6,5 quilômetros de Meriti a Sarapuí, 1887; 28,192 quilômetros de Sarapuí a Freguesia do Pilar, 1887; e, entre Pilar e a Estrada de Ferro Príncipe do

⁷¹ Uma curiosidade sobre o nome desta companhia férrea: de acordo com o autor citado na nota acima, o nome da empresa não provém de uma homenagem à Imperatriz Leopoldina, como muitos afirmam, mas sim devido à construção de uma estrada de ferro, no ano de 1871 que, partindo de Porto Novo do Cunha fosse ter à cidade da Província de Minas Gerais, Leopoldina. A Companhia que então se organizou adotou o nome "Companhia Estrada de Ferro Leopoldina", e com o passar dos anos, tendo construído novas linhas e adquirido outras, conservou seu primitivo nome, passando a ser "Leopoldina Railway".

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Grão Pará – Entroncamento, 1888), facilitaram a ligação entre a cidade do Rio de Janeiro e a linha que partia do porto de Mauá até Raiz da Serra, na subida para Petrópolis. Contudo, quando a ferrovia atingiu o vale do rio Meriti, a região hoje denominada Duque de Caxias, começou a sofrer os efeitos da expansão urbana do Rio de Janeiro. As estradas de ferro, obedecendo à lógica das transformações trazidas pelo desenvolvimento tecnológico, ditavam novos traçados nos caminhos, marcando, também, o princípio do processo de surgimento de vilas e povoados que se organizaram em torno das estações ferroviárias, origem de muitas das nossas atuais cidades.

Assim, no início do século XX, as terras da Baixada serviram para aliviar as pressões demográficas da cidade do Rio de Janeiro, já prenunciadas no "Bota Abaixo" do Prefeito Pereira Passos. Como já colocado anteriormente, os dados estatísticos revelam que, em 1910, a população da área central de Merity era de 800 pessoas, passando em 1920, para 2.920, e para 28.756 habitantes, em 1930. O rápido crescimento populacional provocou o fracionamento e loteamento das antigas propriedades rurais, naquele momento, improdutivas.

A partir dos anos 1930, durante a Era Vargas, o território do atual município de Duque de Caxias experimentou intensivo processo de remodelação de sua área, incorporando-se ao modelo urbano-industrial. O desenvolvimento pelo qual passava Merity levou o Deputado Federal Dr. Manoel Reis a propor a criação do Distrito de Caxias. Dessa forma, através do Decreto Estadual nº 2.559, de 14 de março de 1931, o Interventor Federal Plínio Casado elevou o local a 8º distrito de Nova Iguaçu.

Os anos 1940 encontraram o distrito com uma população que já atingia a casa dos 100.000 habitantes. Em 31 de dezembro de 1943, através do Decreto Lei nº 1.055, foi criado o município de Duque de Caxias, porém somente em 1947, foi eleito o primeiro prefeito por voto popular, tendo a câmara municipal sido instalada no mesmo ano.

As transformações econômicas e espaciais contribuíram para que a área do então distrito de Merity se desenvolvesse cada vez mais. A abertura, em 1928, da antiga estrada Rio-Petrópolis⁷², contribuiu decididamente para as modificações na região. Passava pelo centro de Merity e

⁷² Atual Avenida Governador Leonel de Moura Brizola, antiga Avenida Presidente Kennedy, que partindo do Rio Meriti na divisa do município com o bairro de Vigário Geral no Rio de Janeiro, corta o centro do atual município de Duque de Caxias até se encontrar após o bairro Pilar com a atual Rio-Juiz de Fora (BR-040) – Rodovia Washington Luís.

de Saraphuí e causou um forte impacto imobiliário especulativo, na medida em que acelerava a valorização das terras dos diversos sítios e fazendas que atravessava. Terras essas que já vinham sendo valorizadas por conta dos resultados obtidos pelas obras de saneamento na região e que passaram a ser violentamente disputadas.

O aparecimento de novos loteamentos, estimulado pelo novo eixo de deslocamento para o centro de Caxias e para o Rio de Janeiro atraía uma contínua massa de migrantes, que disputava espaço de moradia e condições de sobrevivência, davam progressivamente à região uma nova dinâmica social. Tenório Cavalcanti, um desses migrantes, deixou registrado em suas memórias um retrato contundente desse quadro de violência e insegurança que se instalou.

Caxias naquele tempo era um lugarejo inexpressivo, onde uns poucos milhares de aventureiros tentavam fazer fortuna a qualquer custo. Muitos bandidos haviam sido importados das plagas sertanejas para ‘trabalhar’ para políticos e donos das terras. Matar era simples questão de acionar o gatilho do revólver ou do rifle, sem que os criminosos se preocupassem com as consequências... (SILVA, 1954, p. 20)

A partir da década de 1940, o crescimento populacional multiplicar-se-ia nos bairros periféricos e o crescimento econômico e social das décadas seguintes aumentaria, substancialmente, as diferenças dos bairros da periferia em relação ao centro do município.

É nesse contexto que, em 1943, os distritos de Caxias, São João de Meriti, Xerém e Estrela emanciparam-se, compondo o novo município de Duque de Caxias. Este passou a ser composto por três distritos: Duque de Caxias, São João de Meriti e Imbariê. Em 1947, São João de Meriti emancipou-se de Duque de Caxias e, em 1954, o distrito de Imbariê deu origem a outros dois distritos, o de Xerém e o de Campos Elíseos.

Enquanto os anos 1940 seriam os da instalação de nossas instituições políticas, os anos 1950 e 1960 caracterizar-se-iam por marcarem o início da ação administrativa dessas instituições. Nesse momento, vamos encontrar o município com uma população próxima à casa dos 100.000 habitantes e quase totalmente desprovida de infraestrutura para atendimento das necessidades mínimas dessa população. Entretanto, o desenvolvimento econômico seria marcado com a instalação de indústrias e um ativo comércio, sendo significativo ressaltar a instalação da Refinaria Duque de Caxias, entre 1957 e 1962.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

É importante também acrescentar que a década de 1960 reservaria para Duque de Caxias uma nova e desagradável surpresa: o município passou a ser considerado “Área de Segurança Nacional” e, através da Lei Federal nº 5.449/68, perdia sua autonomia política, passando a ter, conseqüentemente, seus governantes nomeados.

Entre as décadas de 1950 e 1980, Duque de Caxias cresceu muito, em nada lembrando o quarto distrito de Nova Iguaçu, a Merity do início do século XX.

Hoje, localizado estrategicamente junto às principais rodovias do país – Presidente Dutra, Washington Luís, Avenida Brasil, Linhas Vermelha e Amarela –, segundo dados do IBGE⁷³, o município de Duque de Caxias possui uma população de 878.402 habitantes, distribuídos nos seus 467,619 km², e ocupa o segundo lugar no ranking de arrecadação de ICMS do estado do Rio de Janeiro, perdendo somente para a capital, de acordo com pesquisas da Fundação CIDE/CEPERJ. A receita orçamentária bruta estimada nos orçamentos fiscal e da seguridade social, conforme a legislação tributária vigente é de R\$ 3.053.207.067,00 (três bilhões, cinquenta e três milhões, duzentos e sete mil e sessenta e sete reais), sendo um dos cinco municípios com maiores participações no ranking do PIB no estado (5,8%), apenas ficando atrás do Rio de Janeiro (45,3%) e de Campos dos Goytacazes (8,0%), sendo seguido por Niterói (3,1%) e Macaé (2,7%).

A saúde financeira de Duque de Caxias é alimentada, principalmente, pelas altas receitas do ICMS das empresas que vêm crescendo a cada ano. No entanto, as pesquisas que medem o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), índices direcionados às análises educacionais, de renda e de longevidade de uma população, indicam que o município é o 52º do estado. O valor síntese do município de Duque de Caxias é 0,753, valor estimado em médio, mas ficando atrás de municípios como Niterói, Volta Redonda, Iguaba Grande, Armação dos Buzios, Arraial do Cabo, Mangaratiba, Cordeiro e Itaperuna.

É no sentido de contribuir para o aprofundamento dos estudos sobre a história do município de Duque de Caxias, que decorre este artigo. Contemplando a aproximação entre história e literatura, ao se apropriar

⁷³ Os dados são referentes aos Censos de 2010, 2009, 2008 e 2003, variando de acordo com as estatísticas disponibilizadas pelo IBGE no ano de 2011 e estimativas para 2013/2014. Disponível em: <http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=330170&search=rio-de-janeiro|duque-de-caxias>. Acesso em: 06-2015.

da obra literária “...como um problema histórico a ser explorado e analisado” (CHALHOUB & PEREIRA, 1998, p. 7), pretende-se tomar como objeto de estudo a questão das representações da cidade no âmbito da poética e literatura da Francisco Barboza Leite.

2. *O artista e seus escritos*

Pesquisas sobre a história local e regional que, no nosso caso, têm como foco o município de Duque de Caxias e a região da Baixada Fluminense, a despeito da clareza da sua função, talvez não tenham assim tão explícita sua importância, o que provoca reflexão a respeito.

O foco da história local e regional nunca foi muito relevante no universo temático da história. Suas questões sempre foram identificadas por boa parte da academia como uma espécie de exercício do exotismo e de exaltação conservadora, fruto talvez da função legitimadora que esse tipo de estudo cumpria junto aos poderes locais sobre os quais se dedicava até bem pouco tempo.

No entanto, cabe ressaltar que as novas abordagens de investigação da história local e regional têm um potencial bastante revelador da realidade social sobre a qual se debruça. A pesquisa histórica em seu âmbito nacional não alcança as peculiaridades que a dimensão local e regional permite alcançar. A identificação dessas peculiaridades e a reflexão sobre elas cumprem uma dupla função: de um lado, promovem a revelação de uma realidade não alcançada pela abordagem mais geral, legitimando-a; e, ao mesmo tempo em que dialoga com ela, enriquece-a enormemente.

Outro tópico importante que cabe ressaltar é o papel de memória social que as pesquisas sobre *o local* exercem. Ao registrar nas produções, depoimentos e reflexões dos agentes sociais e sobre os processos históricos, permite-se que diversas “vozes” importantes possam ser “ouvidas”, o que só contribui para a diversidade de opiniões e abordagens tão significativas para a investigação científica sobre a realidade social.

Por conta disso, propomos esta investigação como contribuição à demanda existente no panorama acadêmico e cultural da Baixada Fluminense e do Rio de Janeiro como um todo. Além disso, esta perspectiva da história é importante instrumento de busca pela autoestima da comunidade, além de agregar valor ao patrimônio histórico, contribuindo para a preservação da memória histórica e cultural, favorecendo no resgate da

identidade, permitindo assim, a garantia do exercício pleno da memória e da cidadania, oferecendo reflexão sobre o quadro social, político, econômico e cultural.

A Baixada Fluminense localizada na região metropolitana do estado do Rio de Janeiro, é reconhecida por uma representação hegemônica de violência, miséria e descaso social. Sua história precisa ser reconstruída para o reconhecimento de nossas raízes, a fim de que possamos entender a inserção da nossa história local no todo. Para isso, buscamos neste estudo, o caminho interdisciplinar, no qual pretendemos conduzir nossas abordagens, possibilitando o diálogo da história com outras áreas da produção do conhecimento científico, principalmente, a literatura, pois, assim como coloca Sandra Jatáhy Pesavento:

Clíó se aproxima de Calíope, sem com ela se confundir. História e literatura correspondem a narrativas explicativas do real que se renovam no tempo e no espaço, mas que são dotadas de um traço de permanência ancestral: os homens, desde sempre, expressaram pela linguagem o mundo do visto e do não visto, através das suas diferentes formas: a oralidade, a escrita, a imagem, a música. (PESAVENTO, 2006a, p. 3)

O autor escolhido para nossa investigação é Francisco Barboza Leite, um artista múltiplo que, vindo do Ceará, atuou como artista plástico, poeta, escritor, jornalista, ensaísta, cenógrafo, ator e compositor. Era amigo de Solano Trindade, com quem trabalhava no IBGE e que o trouxe para Duque de Caxias nos anos 1950, onde passou a coordenar a Escolinha de Arte da Fundação Álvaro Alberto, antiga da Escola Regional de Meriti, mais conhecida como “Mate com Anjú”.

No período em que participava da Orquestra Sinfônica de Duque de Caxias, Barboza Leite compôs a canção “Exaltação à Cidade de Duque de Caxias”, que se tornaria, mais tarde, o hino oficial da cidade. Ajudou a organizar “a mais importante exposição de Artes Plásticas já realizada em Duque de Caxias, tal a envergadura de seus participantes: Antônio Bandeira, Goeldi, Bruno Giordi, Inimá, Barrica, Ana Letícia (sua ex-aluna na Associação Brasileira de Desenho) e Iberê Camargo, entre outros”. (CARDOSO, 2002, p. 9)

No ano de 1967, colaborou com Laís Costa Velho na criação do primeiro teatro da cidade, o teatro municipal Armando Melo. Foi de Barboza Leite o anteprojeto para a criação do Centro de Arte e Cultura, apresentado à prefeitura municipal de Duque de Caxias e que, no entanto, não saiu do papel. Militante da cultura sem posicionamento político-partidário, o que lhe rendeu a marca, dada por amigos, de humanista ou

progressista, mantinha um ateliê de pintura na cidade do Rio de Janeiro, incentivando vários artistas locais a se apresentarem na capital e de onde arrebanhou vários outros para expor em Duque de Caxias.

Articulista nos periódicos locais, Barboza foi um dos idealizadores dos jornais *Grupo* e *Tópico*. Organizou salões de arte e pintura, criou jornais e revistas que tinham como eixo a cultura local, publicou vários livros e produziu filmes em super 8, implantando a Primeira Feira de Artes de Duque de Caxias e colaborando na criação do Conselho Municipal de Cultura, o qual presidiu por dois anos. Escreveu peças teatrais, dirigiu outras e atuou também como ator e contrarregra. Ocupou o Conselho Municipal de Cultura, mas se negava a participar da Academia Duque-caxiense de Letras e Artes. Recebeu o título de Cidadão Duque-caxiense e a Comenda do Mérito Duque de Caxias, entre outras distinções.

Nos anos 1980, Barboza Leite integrou o grupo *Arte e Comunicação* (ARCO) e, em 1991, participou da elaboração da proposta de criação da Secretaria de Cultura de Duque de Caxias, desenvolvendo diversos projetos culturais nessa nova secretaria, entre eles os Salões de Artes Plásticas, a Feira do Folclore Nordestino, a edição do livro *Viagem pela Poesia*, abrangendo a produção poética da cidade de Duque de Caxias no período de 1940 a 1990. Nesta obra, Barboza reuniu poemas de 103 poetas radicados na cidade. A culminância desse trabalho aconteceu em julho de 1992, quando foi criada, através da Lei Municipal nº 1.129, a Escola de Artes da Secretaria de Cultura de Duque de Caxias, que teve Barboza Leite como seu primeiro diretor.

Esse artista múltiplo escreveu diversos livros de poesias, contos e crônicas, entre eles *Contrastes e Confrontos*, *O Chão de Caminhos*, *Ânfora de Enigmas*, *Os Espaços Abertos*, *Entre o Sol e a Solidão*, *A Distância Infinita*. Além de cordéis como *A Grande Feira de Duque de Caxias* e *A Verdadeira História da Cidade de Duque de Caxias*, produziu livreto de contexto histórico livre em prosa lírica intitulado *Trilhas, Roteiros e Legendas de uma Cidade Chamada Duque de Caxias*. Também, elaborou junto com Rogério Torres, *Duque de Caxias – Foto Poética*.

Nesta produção acerca do município, Barboza Leite demonstra claramente seu apreço pela cidade que o acolheu e onde será homenageado a partir de 14 de dezembro de 2005, através da Lei nº 1.926, quando a sua data natalícia – 20 de março –, tornou-se o Dia Municipal da Cultura.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Neste sentido, ao analisar as representações da cidade explicitadas nas obras desse autor, buscamos identificar e discutir as questões em jogo numa determinada temporalidade, expressando formas diversas de pensar, sentir, imaginar, representar (PESAVENTO, 2006b, p. 22-23), e assim, referenciando as produções literárias desse autor como testemunho histórico articulado ao modelo de sociedade na qual estava inserido.

História e literatura, cada uma de acordo com suas abordagens, tem como seu produto uma narrativa. As duas narram, recontam, problematizam de acordo com quem escreve e, possivelmente, com as utilizações da memória. Ambas falam sobre acontecimentos e realidades sob o olhar de seu construtor, recheadas de personagens, tramas e enredo durante a sua produção. Essa construção ainda passa pelos posicionamentos de quem lê. Então, cada narrativa reflete uma visão de mundo diferenciada, marcada pela interlocução. Segundo Sandra Jatahy Pesavento,

por vezes, esta aproximação da história com a literatura tem um sabor de *dejà vu*, dando a impressão de que tudo o que se apregoa como novo já foi dito e de que se está “reinventando a roda”. A sociologia da literatura desde há muitos anos circunscrevia o texto ficcional no seu tempo, compondo o quadro histórico no qual o autor vivera e escrevera sua obra. A história, por seu lado, enriquecia por vezes seu campo de análise com uma dimensão “cultural”, na qual a narrativa literária era ilustrativa de sua época. Neste caso, a literatura cumpria face à história um papel de descontração, de leveza, de evasão, “quase” na trilha da concepção beletrista de ser um *sorriso da sociedade...* (PESAVENTO, 2006 a, p. 2)

No cruzamento do literário com o histórico, encontramos novos desafios e indagações. Seria possível problematizar a história na literatura que se escreve em um determinado tempo? Palavras, expressões ou estilos de escrita encontrados em um determinado documento só começam a adquirir sentido se não se quer cometer anacronismos, quando colocadas em seus contextos próprios de produção e circulação. Citando Roger Chartier:

Mas há uma [...] maneira talvez mais inesperada de considerar a relação entre literatura e história. [...] descobre em alguns textos literários uma representação aguda e original dos próprios mecanismos que regem a produção e transmissão do mistério estético. Semelhantes textos que fazem da escritura, do livro e da leitura o objeto mesmo da ficção, obrigam os historiadores a pensar de outra maneira as categorias fundamentais que caracterizam a “instituição literária”. Tanto na Antiguidade como na ordem moderna do discurso literário, três noções constituem tal instituição. Em primeiro lugar, a identificação do texto com um escrito fixado, estabilizado, manipulável graças à sua permanência. Por conseguinte, a ideia de que a obra é produzida para um leitor, e um leitor que lê em silêncio, para si mesmo e solitariamente, mesmo quando se encontrar em um espaço público. Por último, a caracterização da leitura como

a atribuição do texto a um autor e como uma decifração do sentido. Mas é preciso ter distanciamento em relação a esses três supostos para compreender quais foram as razões da produção, as modalidades das realizações e as formas das apropriações das obras do passado. E também é preciso compreender em sua própria historicidade e instabilidade. (CHARTIER, 2000, p. 197)

Ainda, ao se pensar as vias de aproximação entre a história e a literatura, ao historiador é possível participar da averiguação daquilo que motivou o produtor da narrativa a fazê-la, quais memórias do tempo estão presentes ali. Assim, o historiador facilmente poderá entender a literatura como um convite para a reflexão sobre o passado. Ainda segundo Pesavento,

História e memória partilham uma mesma feição de ser: são ambas narrativas, formas de dizer o mundo, de olhar o real. São discursos, pois. Falas que discorrem, descrevem, explicam, interpretam, atribuem significados à realidade. Como narrativas sobre algo, são representações, ou seja, são discursos que se colocam no lugar da coisa acontecida. Correspondem a elaborações mentais que expressam o mundo do vivido e que mesmo se substituem a ele. Mais do que isto, história e memória são discursos portadores de imagens, que dão a ver aquilo que dizem através da escrita ou da fala. Nesta medida, são, ambos, presentificação de uma ausência, atributo de toda a representação que, em essência, é um “estar no lugar de”. (PESAVENTO, 2006 c, p. 2)

Este caminho interdisciplinar através do qual pretendemos conduzir nossa abordagem, possibilitando o diálogo da história com outras áreas da produção do conhecimento científico, principalmente a literatura, tem como objetivo principal pensar as concepções de cidade esboçadas por um autor que escreveu sobre a sua própria contemporaneidade.

A região da Baixada Fluminense, localizada na região metropolitana do estado do Rio de Janeiro, é reconhecida por uma representação hegemônica de violência, miséria e descaso social. Mas, a relação do polo central – o Rio de Janeiro –, com as povoações, freguesias e vilas do recôncavo guanabarrino, desde os primórdios da ocupação europeia, sempre se deu de forma estreita, tendo sido a Baixada um eixo estratégico no processo de interiorização da ocupação colonial. Essa relação contribuiu decisivamente, para transformações tanto na urbe carioca como na própria região, revelando uma estreita interdependência econômica, social e cultural.

Na sua obra *Trilhas, Roteiros e Legendas de uma cidade chamada Duque de Caxias*, Francisco Barboza Leite, em prosa poética, descreve o processo de constituição, desenvolvimento e transformações da cidade. No primeiro poema da obra, intitulado *A Gênese*, Barboza assume o papel descritivo do processo de criação do território, revelando, através dos

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

olhos surpresos do migrante, o meio físico, a geografia de uma terra exótica. É o poeta e profeta descrevendo o processo de construção do paraíso, tal qual a gênese bíblica. No texto, pode-se perceber que o autor resalta a beleza local como se, a cada frase, as montanhas, vales, morros e caminhos fossem sendo criados. Ao assumir sua *poiesis*, sua atividade de criar, o poeta relata, através da imagem criativa, sua visão do território, do surgimento da Baixada Fluminense e de Duque de Caxias.

No verso “e eis que entre montanhas elevadas, o vale se abre numa expansão dominada por colinas que a planície acolhe em seu regaço” (LEITE, 1986, p. 1), contido no poema *A Gênese*, nota-se que o autor parece estar admirado ante a natureza que se impõe ao olhar do migrante, ele próprio um migrante submetido ao novo meio físico, como se visse surgir, ao escrever, o vale entre as montanhas. Percebe-se quase uma surpresa nos referidos versos.

Ao reconhecer o município de Duque de Caxias com seus “lugares de memória”, consideramos os saberes locais como essenciais para o entendimento da nossa própria história, proporcionando condições de reconhecimento da população duque-caxiense como agente do seu fazer, construtora de memórias e identidades.

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. (NORA, 1993, p. 13)

Assim, ao analisar os usos feitos pela população duque-caxiense e suas interpretações do próprio território, estaremos oportunizando condições para que se reconheça como sujeito histórico, permitindo a leitura crítica do mundo vivido. Ao estudar as relações da história e dos olhares da produção literária sobre a região, desdobrando de que forma Barboza Leite enxergou a sua cidade, imaginamos construir explicações que nos permitam ampliar o conhecimento sobre o passado, de forma que tenhamos novas concepções para as relações sociais de nosso presente, em região tão carente de estímulo à análise da sua formação social, cultural, política e econômica.

Continuando a sua narrativa sobre a formação da terra que veio a ocupar, Barboza Leite parece descrever a sensação de felicidade da mesma ao receber seus moradores, mas também, relata de forma poética

os perigos escondidos naquela nova terra, capazes de surgir, caso os forasteiros fizessem mau uso delas. Eram as águas paradas, a febre, a sentença de vida ou morte escondida. O paraíso testemunhado assim pelo poeta, ofereceria a recompensa ou a punição aos seus novos moradores.

O sol repartia-se em brilhos na planície de rios soltos, de várzeas úmidas, brejos extensos, águas paradas onde as febres se aninhavam na aparência tentadora dos remansos, no discurso das chalupas traçando itinerários, conduzindo as vontades, removendo a vida ou a morte entre suas tábuas. (LEITE, 1986, p. 2)

Para Barboza Leite, os novos filhos da terra recém-surgida estavam construindo seu futuro. Fincavam seus pés no lodo e abriam novos caminhos. Aterravam brejos, expandiam clareiras e cimentavam seus futuros. Os forasteiros, com a perspectiva de pertencimento, estavam criando uma nova identidade.

Portanto, a aproximação com os lugares de memória demanda uma operação crítica que permita construir, com os fragmentos que esses lugares representam, uma das leituras possíveis da totalidade do processo histórico que os selecionou e revestiu de um particular significado, para desvendar as marcas do tempo vivido.

Lembrando ainda Pierre Nora, a memória tornou-se objeto da história, sendo por esta filtrada, o que impede o estabelecimento de diferenças entre a memória coletiva e a memória histórica. Mais do que isso, fala-se muito em memória atualmente, mas porque a memória já não existe e tudo aquilo que se considera memória é, para Nora, história.

Maurice Halbwachs, na obra *A Memória Coletiva*, já procurava sublinhar a diferença entre história e memória. Suas reflexões podem ser colocadas da seguinte forma: a memória coletiva ou social não pode se confundir com a história. A história, de acordo com o autor, começa justamente onde a memória acaba e a memória acaba quando não tem mais como suporte um grupo. Assim, a memória é sempre vivida, física ou afetivamente. No instante em que o grupo desaparece, a única forma de salvar as lembranças, que para os grupos existentes são exteriores, “é fixá-las por escrito em uma narrativa uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem”. (HALBWACHS, 1990, p. 8)

No cordel *Estórias de Retirantes*, Barboza Leite escreve

Às vezes fico pensando
nos caminhos percorridos

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

por um homem sempre andando
desde que é nascido.
Do lugar em que nasceu
traz o homem o sentido,
também dos que conheceu
igualmente vem nutrido.

(LEITE, 1984, p. 1)

Com o pressuposto da discussão central na obra de Halbwachs, que versa sobre a questão de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, visto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo, o lugar de onde vem, para Barboza Leite, é marcante. Assim, com Halbwachs afirmamos que a memória aparentemente mais particular remete a um grupo. O indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo com a sociedade, seus grupos e instituições. A origem de várias ideias, sentimentos e reflexões são, na verdade, inspiradas pelo grupo. Acerca da memória individual, o autor refere-se à existência de uma “intuição sensível” Assim, “haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que - para distingui-lo das percepções onde entram elementos do pensamento social – admitiremos que se chame intuição sensível”. (HALBWACHS, 1990, p. 41)

Mas, as memórias individuais referem-se, portanto, a “um ponto de vista sobre a memória coletiva”, que deve sempre ser analisado considerando-se o lugar ocupado pelo sujeito no interior do grupo e das relações mantidas, sendo assim, construídas a partir das referências e lembranças próprias do grupo, a partir das vivências desse grupo, sendo reconstruídas ou simuladas. Podemos, assim, criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A lembrança, de acordo com Halbwachs, “é uma imagem engajada em outras imagens”. (HALBWACHS, 1990, p. 76-78)

Nos escritos de Barboza Leite, a memória coletiva está bastante presente. Em outro cordel, intitulado *A Verdadeira História da Cidade de Duque de Caxias*, o poeta coloca:

Vou falar de uma cidade
da Baixada Fluminense
que ganhou notoriedade
que ao meu sentir não convence
– preciso é que se repense
– no que sobre ela foi dito
em tanto papel mal escrito

que a imprensa divulgava
e, de tal modo criava
a noção falsa de um mito

A cidade é muito nova
mas cresce muito depressa
digo e ofereço a prova
que é o que me interessa
para que o valor meça
de uma terra em expansão
formada sem previsão
guiada mas pelo senso
de um proveito assaz imenso
fruto espontâneo do chão.

(LEITE, 1984, p. 1)

Ainda utilizando este escrito de Barboza e de acordo com Luiz Costa Lima, na obra *A Aguardar do Tempo*, lembramos que a narrativa ficcional é um meio próximo e distinto das narrativas históricas. Mas, de acordo com Lima, enquanto a narrativa histórica deve construir o seu discurso sob a base da verdade, a narrativa ficcional, por sua vez, deve proporcionar ao receptor a oportunidade de questionar se é verossímil ou não. Assim, a abordagem de Lima prevê a “a vontade da verdade”, que é a necessidade de questionar a verdade nos discursos vigentes, “o que parece verdadeiro não precisa, no menor grau que seja, ser verdadeiro; mas deve positivamente parecê-lo”. (LIMA, 1989, p. 105). Ou seja, que cabe à narrativa histórica a obrigação com a verdade e a realidade, enquanto a narrativa ficcional tem a permissão de criar um efeito de realidade, mas que não é indispensável ao seu discurso.

Ao buscarmos interpretar a obra de Barboza Leite, podemos verificar que na sua visão, os migrantes que chegaram e multiplicaram-se na cidade de Duque de Caxias deram origem a ruas, bairros, vilas e cidades. O poeta relata o processo de construção que vai das taipas à alvenaria e cimento que, aos poucos, vão dando vida, constituindo lugares, repartindo a terra e dando novos nomes. O migrante passa a ser o cidadão e do seu esforço sucedeu a visão de construtor de um novo mundo. Homens e mulheres acharam seu lugar, seu pedaço de chão na terra prometida e moldaram-na para ser chamada de lar, porém esse processo de instalação foi constituído de muitas lutas no dia a dia desse povo. Evidencia-se a partir da interpretação da obra de Barboza Leite que o poeta tem consciência dos problemas a serem enfrentados pelos forasteiros na construção da identidade e história desse território, mas que como testemunha que se

tornou através da gênese poética, percebe a nova terra com o olhar sensível.

A partir disso, lembramos que a memória individual não está isolada. Frequentemente, tem como referência pontos externos ao sujeito, não havendo memória que seja somente “imaginação pura e simples” ou representação histórica que tenhamos construído que nos seja exterior, ou seja, todo este processo de construção da memória passa por um referencial que é o sujeito. (HALBWACHS, 1990, p. 81)

A memória apoia-se sobre o “passado vivido”, o que permite a constituição de uma narrativa sobre o passado do sujeito de forma viva e natural, mais do que sobre o passado apreendido pela história escrita. Segundo Halbwachs, o suporte em que se apoia a memória individual encontra-se relacionado às percepções produzidas pela memória coletiva e pela memória histórica.

Assim, o que pretendemos é considerar as obras de Francisco Barboza Leite como fontes literárias relevantes, produtoras de sentidos para a história local e regional. Nessa perspectiva, buscamos contribuir com a questão de como o discurso literário pode propiciar ao historiador uma investigação aprofundada através das memórias que se revelam nas narrativas desse autor, cuja voz transmitirá a visão e os valores da sociedade onde estava inserido, afirmando com Halbwachs que é no contexto das relações dentro do grupo que construímos as nossas lembranças. Através das lembranças de Barboza Leite, que se alimentam das diversas memórias oferecidas pelo grupo, a que Halbwachs denomina “comunidade afetiva”, pretendemos recuperar as referências de uma cidade, referências estas como narrativas sobre algo, representações que se colocam no lugar da coisa acontecida.

Ainda, para fundamentarmos este estudo, também nos apropriamos das observações de Roger Chartier sobre o conceito de representações. Segundo Chartier, no que se refere à história cultural, esta toma como objeto de estudo “o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. (CHARTIER, 2002, p. 16)

Ao utilizar as fontes literárias produzidas sobre o município de Duque de Caxias, refletimos sobre a noção de que as representações espelham ideias e concepções que não se esgotam em si mesmas. Refletem, sim, relações e interesses através dos quais podemos esclarecer “os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção

do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”. (CHAR-TIER, 2002, p. 17)

Concluindo, gostaríamos de tecer consideração acerca de quando um historiador se ocupa da literatura, a literatura é especificamente documento do quê? Novamente, utilizando as afirmações de Sandra Jatayh Pesavento, nas quais afirma que as representações consistem nas formas integradoras do grupo social, ou seja, suas normas, discursos, imagens, ritos, etc, são essas normas que dão coesão e existência à determinada coletividade. São tais representações que fazem com que os homens percebam a realidade e “pautem a sua existência” (PESAVENTO, 2005. p. 40). Em suma, é a explicação da realidade compartilhada por pessoas que vivem em um determinado grupo.

A cidade de Duque de Caxias será problematizada, contextualizada e explicada nos escritos de Francisco Barboza Leite. Ele fala da e sobre a cidade. Quando compôs o hino “Exaltação à Cidade de Duque de Caxias”, o autor cantou o arvoredo e os pássaros que nos idos anos 1960 sobrevoavam a localidade, além da vocação que a mesma tinha para o trabalho e progresso.

Todo o arvoredo
é uma festa de pardais
acordando a cidade.
Toda a cidade
é uma orquestra de metais
em inesperada atividade.
Caxias, ecoam clarins
sobre tuas colinas;
O sol, é uma oferta de flores
em tuas campinas.
Quando mal adormeces
já estás levantada:
és do trabalho,
a namorada.
Tuas fábricas
se contam às centenas.
Um grande povo
o teu nome enaltece;
construindo riqueza,
inspirando beleza
que ao Brasil
oferece.
Nesta baixada,
onde Caxias nasceu,
o progresso e o lema
que o trabalho escolheu.

YouTube

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

De plagas distantes
deste e de outros países,
são os teus povoadores.
Toda essa gente
no esforço viril,
de fazer do teu nome
um pendão do Brasil.⁷⁴

De acordo com Marlucia Santos de Souza, Barboza Leite através de seu hino, pensa a cidade como

uma orquestra, portanto, ordenada, hierárquica e harmoniosa, (...) As belezas produzidas pelo trabalho deveriam ser controladas pelo Estado ou pelo capital privado nacional". (...) O lugar da cidade de Caxias está dado (...) Assim, a cidade dos que apenas dormem nela, chamada por muitos de dormitório, atingiria a modernidade numa visão bem positivista, em que o progresso chegaria pela sua vocação: o trabalho. (SOUZA, 2014, p. 111)

Nessa perspectiva, pensamos que ao cruzar as leituras e interpretações das obras de Francisco Barboza Leite, poderemos perceber a complexidade de uma cidade que, inserida na região da Baixada, tenta construir suas próprias interpretações. Pensamos estar contribuindo para o debate na academia sobre a história da Baixada Fluminense, que neste momento, carece de pesquisas de caráter acadêmico, no que se refere à relação da história com a literatura. Apesar dos esforços de pesquisadores locais que se preocupam em analisar os movimentos sociais, a violência e os grupos políticos e culturais, é inexistente a produção acadêmica sobre o olhar da literatura sobre a história.

Ao reconhecer o município de Duque de Caxias como espaço de múltiplas identidades, consideramos as mesmas essenciais para o entendimento da nossa própria história, proporcionando condições de reconhecimento do homem duque-caxiense como sujeito do seu fazer, ampliando o conhecimento sobre o passado e buscando a reconstrução da sociedade por meio da leitura crítica do mundo vivido e de uma participação cidadã.

⁷⁴ Francisco Barboza Leite é autor da letra e música do Hino de "Exaltação à Cidade de Duque de Caxias". Os arranjos sinfônicos são do maestro Clóvis Ferreira Lima. O hino foi executado pela primeira vez no encontro de trabalhadores do município, na década de 60, no Sesi de Duque de Caxias. Apesar de ser tocado em vários eventos públicos, o hino só passou a ser oficial depois de mais de 40 anos. A lei que o tornou o hino oficial do município é do vereador Laury Villar, de 28 de dezembro de 2001.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO/ZAHAR, 1988.

ALMEIDA, Tania Maria da Silva Amaro. *Olhares sobre uma cidade refletida: memória e representações de Santos Lemos sobre Duque de Caxias (1950-1980)*. Duque de Caxias: ASAMIH, 2014.

BELOCH, Israel. *Capa Preta e Lurdinha: Tenório Cavalcanti e o povo da Baixada Fluminense*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um haussmann tropical – A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1990.

BERNARDES, Lysia M. C.; SOARES, Maria Therezinha de S. *Rio de Janeiro: cidade e região*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura /Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1990.

BRAZ, Antonio Augusto; ALMEIDA, Tania Maria Amaro de. *De Merity a Duque de Caxias: encontro com a história da cidade*. Duque de Caxias: APPH-Clio, 2010.

BRAZ, Antonio Augusto. *Vidas em transição: a cidade e a vida na cidade em Duque de Caxias nas décadas de 1930 a 1950*. 2006. Dissertação (de Mestrado). Universidade Severino Sombra, Vassouras.

CARDOSO, Josué. Eles fizeram a história. *Revista da Cultura Caxiense*, Sessão "Memória Viva", edição nº 4. Duque de Caxias: SMC, dezembro de 2002.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

_____. Debate: literatura e história. *Revista Topoi*, n. 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

DUBY, Georges. *História social e ideologias das sociedades*. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

FRANÇA, Mário F. Panorama médico dos séculos XVI e XVII. In: *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1971, vol. 288.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, J. *História e memória*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

LEITE, Francisco Barboza. *A grande feira de Duque de Caxias*. [S.l.]: [s.n.], 1984.

_____. *A verdadeira história da cidade de Duque de Caxias*. [S.l.]: [s.n.], 1984.

_____. *Estórias de retirantes*. [S.l.]: [s.n.], 1984.

_____. *Exaltação à cidade de Duque de Caxias*. [S.l.]: [s.n.], [1963?].

_____. *Trilhas, roteiros e lendas de uma cidade chamada Caxias*. Duque de Caxias: Consórcio de Administração de Edições, 1986.

_____. ; TORRES, Rogério. *Duque de Caxias. Foto poética*. [S.l.]: [s.n.], 1980.

LE MOS, Silbert dos Santos. *Sangue no 311*. Rio de Janeiro: Reper, 1967.

_____. *O negro Sabará*. Rio de Janeiro: Destaque, 1977.

_____. *Os donos da cidade*. Rio de Janeiro: Caxias Recortes, 1980.

LUSTOSA, José. *Cidade de Duque de Caxias*. Rio de Janeiro: Gráfica do IBGE, 1958.

MARQUES, Alexandre dos Santos. *Militantes da cultura numa área periférica*. 2005. Dissertação (de Mestrado). Universidade Severino Sombra, Vassouras.

MUSEU Histórico Nacional. *Anais MHN*, vol. 35. Rio de Janeiro: IPHAN/MINC, 2003.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: o problema dos lugares*. Trad.: Yara Khoury. *Projeto História – Revista do PEPGH/PUC*. São Paulo: PUC, 1981.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

_____. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

PERES, Guilherme. A fazenda de São Bento do Iguassú. In: TORRES, Gênesis. (Org.). *Baixada Fluminense: A construção de uma história*. Rio de Janeiro: IPAHB, 2004.

_____. *Baixada Fluminense: os caminhos do ouro*. Rio de Janeiro: Consócio de Edições, 1996.

SOUZA, Marluccia Santos de. *Escavando o passado da cidade*. Duque de Caxias: APPH-Clio, 2014.

MUTOLA: A HEROÍNA DAS ASAS DE ÁGUA

Verônica Macena (UNIGRANRIO)

veronica.macena@yahoo.com.br

Vanessa Ribeiro Teixeira (UNIGRANRIO)

RESUMO

As Andorinhas (2009), trilogia de narrativas curtas da escritora moçambicana Paulina Chiziane, traz entre os seus escritos o conto "Mutola", uma releitura ficcional da vida de Maria de Lurdes Mutola, personalidade marcante para a cultura e a história moçambicanas. Através da transcrição da persona Maria de Lurdes na personagem Mutola, Paulina problematiza as relações entre os universos feminino e masculino dentro da sociedade moçambicana, tradicionalmente machista. Mutola se torna uma espécie de heroína da recente história do país ao participar dos Jogos Olímpicos de Sidney, na Austrália, nos anos 2000 e conquistar a Medalha de Ouro nos 800 metros rasos. O presente trabalho tem como premissa analisar a reconstrução literária dessa desportista, tornada ícone histórico e estância ficcional. A narrativa de Paulina transforma a história de Mutola num espaço para discutirmos as interpenetrações entre literatura e história, as complexidades das relações de gênero e as singularidades culturais da sociedade moçambicana.

Palavras-chaves: Mulher. Opressão. Moçambique. Superação. Paulina Chiziane.

1. Introdução

Não é segredo o fato de a mulher ter sido, ao longo dos séculos, sistematicamente subjugada às moralidades e sociabilidades articuladas de forma a garantir a “soberania masculina”. Entre os séculos XVI e XVII, por exemplo, as projeções sobre o papel da mulher colonizada/escravizada conjugavam-se, perversamente com as prerrogativas coloniais, visto que “[o] modelo escravagista de exportação vincava as relações de gênero”. O pacto colonial associava a exploração da terra à exploração do corpo feminino. A escassez de mulheres europeias nos territórios explorados, seja nas Américas, na África ou na Ásia, favorecia à licenciosidade sexual, com a exploração das nativas. A mulher sempre ocupou a posição de elemento passivo, subalterno, fraco, inferior e destituído de poder na área pública, sob o domínio de uma sociedade machista, desde os tempos mais remotos.

As mulheres brancas que chegaram ao país [Brasil] durante a Era Colonial mantiveram o arquétipo de Maria – eram assexuadas e viviam restritas aos limites da casa ou da Igreja. [...] eram treinadas para o casamento, que envolvia cuidar da casa, criar os filhos e tolerar as relações extramatrimoniais do marido com as escravas. (GIORDANI, 2006, p. 66)

Com o passar do tempo, pouco mudou. Até o ano de 1830, aos homens era facultado o direito de matar as mulheres adúlteras e corrigir as esposas com “más manhas” por meio do uso da chibata. As mulheres eram submetidas a um processo de “adestramento”, que envolvia lições moralistas disseminadas por atores, pregadores e confessores, os quais discursavam sobre padrões ideais de comportamento.

Por seu turno, o discurso médico sobre o funcionamento do corpo feminino era um instrumento utilizado para a “domesticação” da mulher:

Este apoiava o discurso religioso, que asseverava a função natural feminina para a procriação. Assim, a mulher era valorizada apenas dentro do território da maternidade (...). As mulheres incapazes de engravidar a partir do coito eram tidas como *malditas infecundas*. (GIORDANI, 2006, p. 67)

Esta era a caótica condição de ser e estar mulher. A diferença entre os sexos era atravessada por uma visão biológica, religiosa e cultural. Vivendo sob diversos níveis de subordinação e opressão até os dias atuais, a mulher ainda é um projeto em construção:

As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras inflamadas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento e o resultado da negociação permanece eternamente pendente. (BAUMAN, 2004, p. 19)

Infelizmente, a identidade feminina imposta por uma sociedade machista é a realidade vivida em muitas culturas, resultando na anulação da identidade escolhida pela própria mulher. Consequentemente, o sujeito feminino torna-se objeto, passando a viver não como é, mas sim como a sociedade impõe que seja.

2. A ficcionalização da história

Atleta moçambicana, Maria de Lurdes Mutola nasceu em Maputo a 27 de outubro de 1972. Oriunda de uma família humilde, a sua preferência desportiva foi inicialmente o futebol, mas acabou por optar pela corrida.

Aos 15 anos participou nos Jogos Olímpicos de Seul de 1988 e, em 1993, venceu, em Estugarda, o título mundial dos 800 metros. Em 1995 foi campeã mundial de pista coberta, na prova dos 800 metros, em Barcelona. No ano seguinte, nos Jogos Olímpicos de Atlanta, ganhou a primeira medalha olímpica para Moçambique, ao terminar a prova dos 800 metros em terceiro lugar. Em 2000, na sua quarta participação em

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Olimpíadas (Sydney, Austrália), ganhou a Medalha de Ouro na mesma modalidade, a primeira para uma atleta moçambicana.

Mutola não parou. Em 2001 conquistou o título mundial em Edmonton, no Canadá. O ano de 2003 foi igualmente rico em vitórias, tendo conquistado vários títulos, como, por exemplo, o de campeã mundial dos 800 metros em pista aberta e coberta (no Canadá e em Portugal, respetivamente); o de vencedora dos *meetings* de atletismo, em 800 metros, ocorridos em Espanha, Suíça e EUA; e o de vencedora do *meeting* de Paris, nos 1000 metros em pista aberta.

Em março de 2004, a atleta voltaria a vencer mais uma final dos 800 metros, desta vez no Campeonato Mundial de Atletismo Indoor, realizado na Hungria.

A campeã olímpica e mundial dos 800 metros recebeu, do governo moçambicano, a mais alta condecoração nacional - a medalha Eduardo Mondlane de Primeiro Grau -, numa cerimónia realizada em dezembro de 2003.

Mutola é o título do último conto da trilogia *As Andorinhas*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane, que recria a velocista como personagem de ficção. Paulina retrata a árdua trajetória desta heroína para alcançar seus sonhos e faz uma relação entre literatura e história, entre texto e contexto.

Essa proximidade não é mimética, isto é, não se trata de ver a obra como uma cópia do real, mas de perceber a correlação entre a palavra e a sociedade que a pronuncia.

O conto inicia-se com uma espécie de parábola: a “estória” de uma águia que fora criada e educada como uma galinha e se comportava como tal, comendo a comida dos patos. Aos olhos do seu dono, nunca iria voar.

Um biólogo passou por ali e exclamou: Uma águia na capoeira de galinhas? Era uma águia, mas transformei-a em galinha apesar de todo o seu tamanho – respondeu o dono da capoeira, muito vaidoso. Não, responde o biólogo. Uma águia é uma águia. Nasceu para governar o mais alto dos céus. Esta? Nunca mais voará! (CHIZIANE, 2012, p. 89)

Diante daquele cenário, surge uma discussão e até mesmo uma aposta entre o biólogo e o dono da “águia-galinha”. O estudioso tenta conscientizar o dono da ave de que a mesma precisava ser estimulada para voar, ao contrário de ter sua essência modificada. Inconformado com a

condição de vida da águia, o biólogo começa a incitar a ave ao voo, um processo é longo e difícil. Porém, na última tentativa de fazer a águia voar, já desanimado e quase abandonando o seu intento, o homem das ciências toma uma atitude mais radical, obrigando a ave a confrontar o sol. Diante do astro-rei, clama para que o animal abra suas asas e voe. O desfecho, tão emblemático quanto impressionante, leva a águia a rebelar-se contra a sua postura de galinha, abrindo as suas asas e lançando-se a um voo bastante subido, até desaparecer no horizonte:

O biólogo, erguendo a pesada ave, disse: - Águia, águia, abre as tuas asas e voa. A ave olhou para todos os lados. Viu o farelo e as galinhas a debicar. Voltou para o chão e continuou a sua vida de galinha. O dono afirmou, contente: Viu? O biólogo teimou. Fizeram a experiência mais três vezes e nada! Na quinta tentativa, o biólogo obrigou a ave a confrontar o sol enquanto implorava: - Águia, águia, abre as tuas asas e voa! A ave real abriu as asas e lançou-se no voo, subiu, subiu, até desaparecer no horizonte. As águias, como as andorinhas, são filhas da liberdade. (CHIZIANE, 2012, p. 89-90)

Encerrada a parábola, começa a história da menina Lurdes. Criticada por suas próprias amigas, que comungam de uma visão conservadora sobre o que significa ser mulher, Lurdes revela sonhos e ambições distintos e contrários àqueles alimentados pelas demais moças da sociedade em que vive. Pouco preocupada com o que lhe é imposto - cuidar de seu corpo, concluir um curso de culinária, aprender boas maneiras enquanto espera um noivo para casar e ter filhos, ou seja, estereótipos sexuais -, Lurdes busca a realização dos seus sonhos.

As andorinhas, correndo às voltas no céu, me inspiram. Atrás de uma bola no revaldo, sinto-me a voar na conquista do mundo. Vou inscrever-me num clube de futebol. Que mal há nisso? [...] deixem-me realizar os meus sonhos e seguir a minha estrada. (CHIZIANE, 2012, p. 91)

Ingressar em um time de futebol masculino e ser a única a marcar gols durante uma partida, levando seu time à vitória fez com que Mutola vivenciasse uma situação paradoxal: a alegria da conquista e a tristeza da rejeição.

Pobre Lourdes. Sofreu a pressão das mulheres. Suportou com dureza a exclusão dos homens, que elegantemente a afastaram em nome da lei. Foi discutida em reuniões magnas, onde só entravam os Homens de fato e gravata, discutida nos encontros dos bares, pelas mulheres dos mercados, por jornalistas, comentaristas, desportistas, que só falavam do seu caso. Mais difícil ainda deve ter sido ouvir o caso propalado aos quatro ventos, pelo jornal, rádio, televisão. (CHIZIANE, 2012, p. 93)

A jogadora torna-se vítima da opressão, repressão, machismo, preconceito, ridicularização e inferiorização por parte de uma sociedade abalada por transformações político-sociais.

3. *Águia: uma alegoria de conquista e vitória*

Assim como a águia citada no início do conto, Lurdes encontra um homem que reconhece a sua verdadeira identidade, valor e potencial, os quais foram ofuscados por uma cultura cega.

Menina tu és um monumento. O teu lugar é entre os deuses. Na altura, ela não percebeu nada. Então o homem a levou para longe da equipe e disse: Menina, tu és uma águia! Tu pertences ao céu e não à terra. Abre as tuas asas e voa! (CHIZIANE, 2012, p. 93)

Símbolo de força e superação, esta ave, dotada de uma admirável beleza, possui várias qualidades, dentre elas, a capacidade de voar acima das tempestades. E era exatamente isso que Lurdes precisava entender e ver em si mesma para depois ser vista por outros: a capacidade de mudar a história da sua vida e alçar voos mais altos. Em outras palavras, era necessário romper com o passado, vencer os medos e usar a força para seguir em frente, em busca da liberdade, do sonho outrora frustrado.

Assim como a “águia-galinha”, Lurdes precisava abandonar seu “cativeiro”, despir-se da roupa de “galinha” que lhe foi imposta e voar como águia em direção à liberdade.

Ela olhou pra todos os lados e estremeceu, invadida pelo medo das alturas. E não voou. Voltou a experimentar, com o olhar fixo no dourado solar. Concentrou-se e lançou-se no voo. Subiu, subiu, e se colocou um ponto invisível além do horizonte. Ela era, afinal, uma águia de ouro. (CHIZIANE, 2012, p. 94)

Finalmente a águia voou, deixou o clube “Águia d’Ouro”, onde os homens se comportavam, na verdade, segundo a voz narrativa, como “galinhas macho”. (CHIZIANE, 2012, p. 94)

Maria de Lurdes Mutola conquistou muitos títulos e é conhecida também como a Ungida dos Deuses, a Águia de Ouro. Suas vitórias não representam apenas uma conquista pessoal, mas também nacional, pois foi a primeira mulher moçambicana a ganhar uma medalha de ouro em uma Olimpíada, bem como outros títulos importantes para sua carreira e para a história da nação moçambicana:

Obrigado Mutola, que encarnaste o espírito de Mondlane, e te lançaste no voo da águia! Das tuas asas de águia teceste o Chitlango (escudo de defesa) que nos elevou ao mais alto do Zulwine, onde a morte não existe. Ungiste o corpo e a alma do nosso povo com m'tona (óleo de mafurra), óleo sagrado do Olimpo. Obrigado, Mutola, águia dos deuses! (CHIZIANE, 2012, p. 95)

A mesma nação que um dia a rejeitou, agora a aplaude e agradece, reconhecendo que sua atitude é um exemplo, uma lição de vida, uma inspiração para o povo moçambicano.

4. Considerações finais

“Mutola” é um conto que possui vários temas, porém a autora Paulina Chiziane enfatiza a heroicidade e dialoga com a história. Com isso, a literatura esmera-se em construir pontes com a História, sobretudo no que tange à experiência colonial. Portugal e Inglaterra – país colonizador da vizinha África do Sul – deixaram marcas que servem para que o presente e o futuro da nação moçambicana sejam (re)elaborados à luz dos estudos culturais. Em última instância, podemos afirmar que o conto é eficaz em discorrer sobre o papel da mulher na contemporaneidade. De uma posição subalterna ao longo da história, ela se tornou agente não apenas de transformação social, mas uma das muitas maneiras de se pensar e imaginar o próprio conceito de nação.

Paulina Chiziane é uma escritora que expressa claramente a necessidade de se escrever a história do seu povo e viabilizar um "status" que, merecidamente, resgata e reafirma a importância dos estudos do gênero. A autora reconheceu também que a literatura moçambicana está a registrar progressos, mas que ainda há muito por ser feito, sobretudo no que diz respeito às histórias que melhor identificam os moçambicanos. “A literatura moçambicana está a andar, mas tem que crescer”, referiu Paulina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CHIZIANE, Paulina. *As andorinhas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.
- GIORDANI, Ancecy Tojeiro. *Violências contra a mulher*. São Paulo: Yendis, 2006.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

MOÇAMBIQUE, Portal do Governo. Disponível em:

<<http://www.portaldogoverno.gov.mz>>. Acesso em: 10-12-2014.

MUTOLA, Maria. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$maria-mutola](http://www.infopedia.pt/$maria-mutola)>. Acesso em: 10-12-2014.

NEIL GAIMAN: UM AUTOR EM DIVERSAS MÍDIAS

Erick Torres de Santana (USP)
falecom@ericktorres.com.br

RESUMO

O presente artigo tem como objeto de estudo a representação identitária do autor inglês Neil Gaiman em diversas mídias. O *corpus* desta pesquisa é constituído por romances, quadrinhos e *Graphic Novels*. Temos a análise de *Deuses Americanos*, *Lugar Nenhum*, *Os Livros da Magia* e a coletânea *Dias da Meia-noite* como base analítica. Além disso, também são apresentadas referências cinematográficas de sua autoria ou embasadas em alguma de suas obras para evidenciar traços característicos que o representam. A partir desses recortes, podemos analisar como o autor transporta para as diversas mídias elementos que caracterizam suas obras e, através de fundamentos teóricos, evidenciá-lo como um importante expoente da literatura contemporânea.

Palavras-chave: Literatura inglesa contemporânea. Neil Gaiman. Representação identitária. Múltiplas mídias. Multiculturalidade.

1. Introdução

É comum análises e discussões sobre a literatura em tempos de mídias digitais, bem como adaptações de autores clássicos e modernos para novas tecnologias. Alguns pesquisadores discutem acerca das formas como essas tecnologias vem alterando a forma como o leitor interage com a obra e as especificidades que esta referida obra tem a necessidade de atender.

Volto minhas questões para o autor que, definido seu estilo literário, busca atingir seus leitores se valendo das diversas mídias disponíveis, impressas ou não, quais as limitações impostas, como se valer dessa pluralidade de meios sem perder as características que definem sua identidade literária.

Tomando como exemplo o escritor inglês Neil Gaiman (2013), que tem obras ficcionais publicadas em romances, quadrinhos, *Graphic Novels*, séries de TV e filmes para cinema, mas mantendo o mesmo estilo pautado na fantasia e no mistério, apresentarei bases argumentativas, a partir de arcabouço teórico consistente, para pontuar essa vertente multicultural.

2. *Literatura inglesa*

Quando falamos sobre literatura inglesa é importante salientar que não se trata apenas das produções realizadas na Inglaterra ou na Bretanha, trata-se de uma representação de povos que tenham o inglês como língua materna e o utilizem em seu código literário. Segundo Burgess:

A literatura inglesa é a literatura escrita em inglês. Não é apenas a literatura da Inglaterra ou das Ilhas Britânicas, mas um corpo vasto e crescente de escritos constituído pela obra de autores que usam a língua inglesa como um veículo natural de comunicação. (BURGUSS, 1996, p. 17)

Para a nossa análise, atentaremos para a proximidade das obras de Gaiman, com as características do pós-modernismo na literatura inglesa.

2.1. Aspectos pós-modernistas e identidade

A fase pós-modernista da literatura inglesa apresenta aspectos que podem ser percebidos nas obras de Gaiman, o estilo de fantasia e mistério, a metaficção são pontos claramente identificáveis desde a primeira leitura. De acordo com Franca Neto:

Autores considerados pós-modernos [...] em cuja obra ressaltam aspectos emblemáticos da época, como o apagamento dos limites entre realidade e fantasia, o expediente à metaficção – um tipo de ficção que chama a atenção para a sua própria condição ficcional –, e a tendência de minar e abalar certezas de tipos objetivos de conhecimento. (FRANCA NETO, 2009, p. 257)

O pós-modernista Neil Gaiman constrói sua identidade através da fantasia, rompendo as barreiras da realidade, criando o mistério que envolve os arquétipos de herói e vilão presentes em suas obras. Analisaremos a seguir como esses elementos se fazem presentes em diversas mídias.

3. *Neil Gaiman*

Neil Gaiman nasceu em Hampshire, Reino Unido, e quando criança descobriu seu amor pelos livros com as histórias de C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Edgar Allan Poe, entre outros. Nas palavras do próprio autor:

I wouldn't be who I am without libraries. I was the sort of kid who devoured books, and my happiest times as a boy were when I persuaded my parents

to drop me off in the local library on their way to work, and I spent the day there.⁷⁵ (GAIMAN, www.mousecircus.com)

Começou a escrever como jornalista e seu primeiro livro foi a biografia da banda Duran Duran e a primeira Graphic Novel foi 'Black Orchid,' publicada pela DC Comics. The Sandman, sua obra seguinte, recebeu nove prêmios Will Eisner Comic Industry e três Harvey Awards. Em 1991, tornou-se a primeira história em quadrinhos a receber um prêmio literário, o World Fantasy Award. Seu estilo fantástico conquista públicos de todas as idades e, como coloca Philip Sandifer: “suas tendências à intertextualidade, referência literária e histórica tanto ampla e profunda, faz-lo obviamente uma boa escolha para estudos literários.

3.1. Características identitárias nas diversas mídias

Apesar da obra de Gaiman nos remeter a um período dos grandes épicos e elegias, seria, no mínimo, ingenuidade descrevê-las como tal. Dono de uma narrativa ímpar, o senhor Gaiman nos conduz por um mundo de magia composto por heróis, vilões e criaturas fantásticas sempre envoltos em um ar de mistério. Talvez, por isso, tenha sido dada a ele a árdua tarefa de adaptar uma das mais importantes obras da literatura inglesa para o cinema “A lenda de Beowulf” que levou para as telas a obra referencial do período anglo-saxão, apesar de tratar de uma história da tradição escandinava, com uma linguagem moderna e totalmente adaptada à mídia sem perder o encanto e a referência histórica. De acordo com Collins:

A obra de Neil Gaiman tem uma história de exploração das possíveis relações entre imagem e texto através de seu envolvimento com uma variedade de mídias e gêneros. Ele trabalha com cinema, quadrinhos e *Graphic Novels*, assim como o romance tradicional e gêneros de contos. A maioria dessas categorias exigem a cooperação entre um componente visual e textual, dando Gaiman muita experiência e possibilidade de experimentação e variação entre textual e projetos visuais. (COLLINS, 2008)

The Sandman, é uma série revolucionária e uma das mais importantes obras do autor. Inovadora, faz com que o leitor seja levado pelo drama de seus personagens, diferentemente dos quadrinhos convencionais que são conduzidos pela ação, tudo isso envolto em uma trama ex-

⁷⁵ Eu não seria quem eu sou sem as bibliotecas. Eu era o tipo de criança que devorava livros e meu momento mais feliz era quando convencia meus pais a me deixarem na biblioteca local enquanto eles trabalhavam, e eu passava o dia inteiro ali.

tremamente complexa divide em vários arcos. Um dos principais temas abordados na série é o conceito de sonhos moldar ou alterar a realidade, que fica mais evidente quando vemos os principais personagens terem suas vidas e suas próprias identidades modificadas através deles. Temos aqui um cenário onde a fantasia invade a realidade. Como descreve Reilly:

Muitos dos detalhes em Sandman vêm na forma de numerosas alusões intertextuais a mitos, folclores e contos de fada e traz referências a filmes populares, shows de TV e música, o que é inesperado em uma série de histórias em quadrinhos. Gaiman sente-se confortável fazendo alusões a cânones da literatura como Chaucer e Shakespeare e figuras históricas tanto conhecidas (Marco Polo) quanto obscuras (Norton I, o primeiro imperador dos Estados Unidos da América). (REILLY, 2014, p. 20)

Uma passagem importante que caracteriza essa influência fantástica dos sonhos é a história de Norton, que aparece como o I Imperador da América. Por causa de um sonho ele autoproclama-se imperador dos Estados Unidos e passa a acreditar piamente nisso. Antes disso, ele estava à beira do suicídio e o sonho faz com que ele se sinta feliz novamente, até o ponto em que não é possível distinguir o real do imaginário na vida de Norton.

Já em *Coraline*, que virou filme em animação para cinema, Gaiman apresenta uma história densa onde uma garotinha, que dá nome ao título, se vê envolvida em um mistério repleto de magia e terror. Após a mudança, Coraline e seus pais passam a morar em uma casa estranha com vizinhos bastante peculiares. A dedicação ao trabalho e a falta de atenção de seus pais são motivos para constantes desentendimentos. Durante a noite, pequenos ratos lhe apresentam a uma passagem secreta que termina em uma contraparte de sua realidade, onde tudo é intenso, mágico e prazeroso. As idas e vindas para o lado de fantasias acabam influenciando a vida da personagem de quem a cerca no lado real. Essa intrínseca relação entre real e imaginário vai se entrelaçando de uma forma que viram um só cenário. É interessante ver as palavras do autor sobre Coraline:

I started to write a story about a girl named Coraline. I thought that the story would be five or ten pages long. The story itself had other plans... It was a story, I learned when people began to read it, that children experienced as an adventure, but which gave adults nightmares. It's the strangest book I've written, it took the longest time to write, and it's the book I'm proudest of. (Gaiman. www.mousecircus.com)

O mistério e a magia coloca Coralinte, tanto como algoz de seu destino, pois ela causa seu infortúnio ao cair na armadilha para ter seus desejos realizados, quanto no arquétipo de herói, ao vencer a vilã e libertar suas vítimas.

Deuses Americanos é um romance que apresenta a fantasia como parte do cotidiano. Shadow, que em inglês significa sombra, passa por uma tragédia pessoal e acaba sendo envolvido em uma trama fantástica elaborada por Deuses antigos que querem reaver a fase áurea. Esses deuses foram trazidos por imigrantes com suas crenças, mas abandonados com o passar dos anos. Sem ter quem os cultuassem acabaram na sarjeta ou como arremedos representantes mortais de si mesmos. Toda a trama é engendrada por Odin e Loki (deuses nórdicos) que manipulam Shadow a conseguir um fim apoteótico que lhes concederia novamente poderes. Sem saber, Shadow é também um deus, na verdade trata-se de uma sombra do que foi Thor, filho de Odin. Outro ponto interessante, é a referência a programas de TV e representação de elementos cultuados na modernidade como deuses poderosos e inimigos dos antigos. Segundo a crítica literária do *American Post*, *Deuses Americanos* usa mistério, sátira, sexo, horror, poesia e prosa para manter o leitor virando as páginas.

A multiplicidade do autor pode ser evidenciada através de outros exemplos. *Neverwhere* é uma produção disponível em livro, série de TV, *Graphic Novel* e audiobooks e narra a trajetória do personagem por um lugar fantástico que reúne seres esquecidos, heróis de armadura brilhante e é permeado por fantasia. Também na TV, Gaiman deixou sua assinatura na misteriosa série *Doctor Who*, o episódio 04 da sexta temporada: *The Doctor's Wife* mostra a identidade do autor em um mundo onde a realidade é a fantasia. “A casa dos mistérios”, quadrinhos publicados pela Vertigo, também tem edições escritas por ele.

4. Conclusão

A cada produção de Neil Gaiman, podemos perceber que essa identidade que o caracteriza como um dos principais escritores pós-modernos, não só da literatura inglesa, está presente nas diferentes formas em que se apresenta. Esse escritor multimídia consegue atrair fãs de todas as idades em várias partes do mundo sem perder a essência de suas obras.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

A obra de Gaiman prova que um autor não precisa ficar limitado a uma só mídia para ser claramente identificado. Seja em adaptações ou produções originais a fantasia e o mistério têm seu representante mais fiel. É impossível ficar indiferente após ser apresentado aos diferentes mundos de suas elucubrações. Sendo assim, podemos referenciá-lo como um grande representante da literatura independentemente da forma que suas belas histórias atingem seus públicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENDASSOLLI, Pedro F.; BORGES-ANDRADE, Jairo Eduardo. Representações e estratégias identitárias na experiência do artista. *Psicologia & Sociedade*, vol. 24, n. 3, p. 607-618, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v24n3/14.pdf>>. Acesso em: 30-11-2013.

BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. São Paulo: Ática, 1996.

COLLINS, Margareth. Fairy and Faerie: Uses of the Victorian in Neil Gaiman's and Charles Vess's Stardust. *ImageText: Interdisciplinary Comic Studies*, n. 4, vol. 1, jul./set.2008.

FLEURY, Reinaldo Matias. Intercultura e educação. *Revista Brasileira de Educação*, n. 23, p. 16-35, maio/ago.2003.

FRANCA NETO, Alípio Correia de; MILTON, John. *Literatura inglesa*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

GAIMAN, Neil. *Coraline*. Trad.: Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Rocco, 2003.

_____. *Deuses americanos*. Trad.: Ana Ban. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

_____. *Os livros da magia*. Trad.: Érico Assis. 1. ed. Barueri: Panini Books, 2013.

_____. *Sandman*: edição definitiva. Barueri: Panini Books, 2013.

_____. *The Sleeper and the Spindle*. Ilustr.: Chris Riddell. Disponível em: <<http://www.mousecircus.com>>.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org.: Liv Sovik. Trad.: Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MEETING Neil Gaiman. Disponível em:

<<http://www.mousecircus.com/MeetNeilGaiman.aspx>>. Acesso em: 18-01-2014.

REILLY, Sara. Old Made New: Neil Gaiman's Storytelling in The Sandman. 2011. *Honors Projects Overview*. Paper 52. Disponível em:

<http://digitalcommons.ric.edu/honors_projects/52>. Acesso em: 20-01-2014.

SANDIFER, Philip. The comics Work of Neil Gaiman. *ImageText: Interdisciplinary Comic Studies*, n. 4, vol. 1, jul./set., 2008.

SOARES, Marcos. *Literatura em língua inglesa: tendências contemporâneas*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

ZILBERMAN, Regina. *Teoria da literatura I*. 2. ed. Curitiba: IESDE Brasil, 2012.

O BOVARISMO EM CLARA DOS ANJOS
UMA IDENTIDADE EQUIVOCADA

Neide Amorim Ernesto (UNIGRANRIO)

ernestoneide@gmail.com

Idemburgo Pereira Frazão Félix (UNIGRANRIO)

idfrazao@uol.com.br

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo discutir o bovarismo presente nas atitudes da personagem Clara dos Anjos. A partir do seu caráter apagado e de seu alheamento às normas burguesas do início do séc. XX, traçamos um recorte sociológico e psicológico acerca de sua visão equivocada sobre a própria identidade. Para tanto, pesquisamos o tema em livros, artigos e no corpus literário do romance homônimo. Nossa principal conclusão foi a de que o cerceamento em que vivia, não permitindo conhecer o seu entrelugar perante a sociedade da época, conduziu Clara à construção de uma identidade irreal como uma espécie de preenchimento do vazio causado pelas circunstâncias em que foi criada e pela cultura em que estava inserida.

Palavras-chave: Identidade. Bovarismo. Clara dos Anjos. Cultura.

1. Introdução

A construção da identidade perpassa por uma série de acontecimentos que fazem com que ela se modifique e se construa constantemente. Uma série de fatores influenciam esse processo. A própria cultura em que estamos inseridos já nos direciona a aceitar ou rejeitar um determinado padrão de comportamento. Uma série de estereótipos nos influencia e acabamos por repeti-los de forma automática, sem nos perguntarmos se aquilo é correto ou não.

Se você corresponde ao que é preconizado pela maioria, se você se enquadra aos padrões correspondentes da época, sua vida é facilitada. Se não, sofre por não corresponder ao que é considerado certo.

Algumas pessoas criam uma forma de escapar dessas regras impostas pela sociedade. Isso faz com que elas criem para si uma visão equivocada sobre a própria personalidade, deixando-a exposta aos “castigos” impostos por uma sociedade que não perdoa quem não obedece aos seus ditames.

A personagem Clara dos Anjos criou para si um mundo que não era real e isso lhe custou caro, se é que, realmente, a personagem assume

algum posicionamento diante de seus problemas. Suas expectativas em relação ao seu futuro eram pautadas em uma espécie de devaneio permanente. Assim, em sua opacidade, parecia vislumbrar um mundo étnico e genérico igualitário, em que a posição da mulher (não apenas as negras), em termos de liberdade e respeito em relação ao seu corpo já fosse respeitada. Aceitava a opressão às mulheres como algo normal e não sabia que as pessoas diferenciavam as brancas das negras ou mestiças. Sendo assim, alheia a tudo por ter sido criada como uma moça branca, transformou-se em um ser de inocência exacerbada. E por isso mesmo, uma presa fácil para o personagem Cassi Jones.

Essa equivocada visão da própria identidade foi denominada Bovarismo pelo ensaísta Jules de Gaultier, ao ler *Madame Bovary*, publicando um ensaio chamado *O bovarismo*, a psicologia na obra de Flaubert (*Le Bovarysme, la Psychologie dans l'Oeuvre de Flaubert*), de 1892 e *O bovarismo*, ensaio sobre a capacidade de imaginar (*Le Bovarysme, Essai sur le Pouvoir d'Imaginer*) de 1902.

Lima Barreto, leitor assíduo de Literatura estrangeira, se autodenominou bovarista e traçou exatamente esse perfil para Clara dos Anjos, criando uma personagem que vivia em um mundo a parte.

É importante observar que no decorrer do texto estabeleceremos a comparação entre o bovarismo de Emma em *Madame Bovary* e o de *Clara dos Anjos* do romance homônimo.

Torna-se, fundamental, para que se entenda sobre a raiz do que se passará a denominar, aqui, de bovarismo, apontar para a importância do posicionamento do narrador em relação ao que os leitores sabem – ou podem saber – sobre as atitudes e sentimentos da protagonista do romance. O que se sabe sobre Clara dos Anjos advém de uma narração que não dá voz, efetivamente à personagem. Assim, Clara parece ser menos personagem que um ponto de partida para que o narrador apresente, o romance através de seu ponto de vista (crítico) as mazelas da sociedade, principalmente, da periferia (dos subúrbios).

Partindo desse destaque do poder do narrador, na construção ficcional da personagem, neste artigo, delinearemos o perfil de Clara e os fatores que a transformaram nesse ser tão “amorfo e pastoso” como Barreto a definiu. A falta de informação sobre o mundo real foi decisiva para que ela se deixasse seduzir por Cassi Jones de maneira tão fácil e criasse uma expectativa irreal, mas que se encaixava perfeitamente em seu bovarismo.

2. *A construção da identidade*

A nossa identidade está em permanente construção. Passamos por fases na vida em que a nossa visão de mundo se modifica de acordo com a nossa experiência. Somos influenciados por uma série de fatores e conforme desenvolvemos o nosso grau de reflexão, percebemos que nossa visão a respeito de um determinado fato se modifica ao longo do tempo. “Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. (HALL, 1990, p. 12)

A cultura em que vivemos norteia a maior parte de nossas ações. Basta olharmos para um país completamente diferente do nosso para acharmos que determinados fatos são descabidos e assim vice-versa. Raras são as pessoas que refletem se determinado comportamento preconizado pela sociedade em que vivem é errado ou não.

Se nos enquadrarmos ao perfil considerado correto, estamos a salvo de atitudes discriminatórias que fazem com que nos sintamos como cidadãos de segunda classe. Mas se não nos adequarmos ao que é traçado como regra na sociedade vigente, sofremos e quem se atreve a burlar tais regras é excluído, execrado e considerado subalterno.

O sujeito subalterno é aquele que de acordo com a cultura em que está inserido não se adequa aos ditames considerados superiores. No que concerne ao nosso texto, referimo-nos especificamente à questão da mulher negra que encerra os dois tipos de subalternidade.

Imaginemos agora, se essas características que não se enquadram aos padrões vigentes, ocorreram no início do século XX e se referem ao gênero e a raça. Ora, a sociedade burguesa da época seguia regras patriarcais e preconceituosas pautadas nas teses científicas do século XIX. Essas regras inferiorizavam tanto a mulher quanto o negro. “A questão da mulher parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras”. (SPIVAK, 2010, p. 110)

No perfil traçado por Lima Barreto de Clara dos Anjos em seu livro homônimo, percebemos que ele está se referindo não somente às mulheres, mas ao negro em geral, afim de despertá-los para a realidade que os cercava.

Causando-nos inquietação e desconforto, os escritos de Lima Barreto apresentam-nos dados da época em que viveu e traços marcantes de sua vida

cercada pelo embate às ideologias raciais e da luta pelo reconhecimento não só literário, mas também humano. Através de suas personagens, permite-nos, uma releitura da sociedade brasileira contemporânea, de nossa crise identitária e da busca desenfreada pela autoafirmação de uma unidade nacional perante a cultura colonialista. (JESUS & FRAZÃO, 2012, p. 8)

3. A definição de bovarismo

Ao longo de sua vida, Lima Barreto, com todas as decepções e angústias, por não conseguir realizar seus sonhos por motivos de preconceito e rejeição sofridos na época, criou personagens e situações em sua obra que realmente fizeram parte de sua vida. Ele mesmo se autodenominou bovarista em seu *Diário Íntimo*, reconhecendo traços dessa peculiar característica em sua identidade.

Último dia do mês em que, com certa regularidade, venho tomando notas diárias da minha vida, que a quero grande, nobre, plena de força e de elevação. É um modo do meu “bovarismo”, que, para realiza-lo, sobra-me a crítica e tenho alguma energia. (BARRETO, 1953, p. 90).

O termo bovarismo originou-se de dois livros escritos por Jules Gaultier: *O Bovarismo, a Psicologia na Obra de Flaubert* e *O Bovarismo, Ensaio sobre a Capacidade de Imaginar* de 1902. Esses livros foram baseados pelo estudo da identidade da personagem Emma em *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. “Embora o ponto de partida seja, naturalmente, o Madame Bovary de Flaubert, a revelação lhe veio por um livro de Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*. Bovarismo é a contradição entre o que se pensa que é e o que se é de verdade”. (RUFINO, 2004, p. 108)

Se considerarmos que a pessoa não corresponda aos padrões exigidos pela sociedade; se é considerada duplamente subalterna; ou se vive uma realidade que não a faz feliz, ela pode criar uma identidade equivocada, pautada em algo fictício, como na leitura de livros românticos, que é o caso de Emma Bovary.

Antes de se casar, Emma julgara sentir amor, mas a felicidade que deveria resultar desse amor, não aparecera, pelo que se deveria ter enganado, pensava ela. Procurava agora saber o que se entendia, ao certo, nesta vida, pelas palavras felicidade, paixão e êxtase, que, nos livros, lhe haviam parecido tão belas. (FLAUBERT, 2000, p. 330)

Emma não era feliz com a vida real e criou para si uma identidade pautada nos livros românticos que lia. Chegou ao ponto de delinear sua personalidade, baseada no enredo desses livros. Assim, ela se casou, mas

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

esperava um marido com a personalidade dos mocinhos do Romantismo. Sentindo-se infeliz, teve alguns relacionamentos paralelos que também não a completavam. No final do livro, como suas expectativas não eram correspondidas, suicida-se.

No momento em que a heroína do romance conhece Charles, seu marido, ainda está sob influência da nostalgia do colégio de freiras e dos sonhos e histórias com “anjinhos de asas douradas, madonas, lagos e gondoleiros”. Acredita ter encontrado o amor, mas muito rapidamente se decepciona. Pouco depois do casamento, ela é tomada por um “inefável mal-estar, que muda de aspecto como as nuvens e turbilhona como o vento”. Na verdade, Charles é incípite e está a léguas da ideia que ela fazia dos homens. A conversa dele é plana, rasa, e suas palavras desfilam sem provocar nenhuma emoção, riso ou sonho. (DIEGUEZ, 2010, [s.n])

O próprio Lima Barreto, que era leitor assíduo de livros estrangeiros, dentre eles os de Jules Gaultier, reconheceu em sua personalidade traços de Bovarismo. E considerando que em sua obra, há traços biográficos visíveis, analisamos a personalidade de Clara dos Anjos e identificamos, na personagem, a mesma característica. “Através da ficção, Lima Barreto como que procurava explicar o próprio caso, remontando às origens obscuras da sua família. E isso não acontece apenas em Clara dos Anjos”. (BARBOSA, 2002, p. 41)

Esses autores foram lidos na sua adolescência e mais tarde, ele escreveu um artigo chamado “Casos de Bovarismo”, entretanto não mencionou o seu. Ora, não há nada de estranho nisso, visto que “Diário íntimo” não foi escrito com a intenção de ser publicado. O seu biógrafo Francisco de Assis recolheu seus papéis que estavam sob a guarda de sua irmã Evangelina e o publicou em forma de livro.

Acontecimentos negativos, na vida de Lima Barreto, contribuíram para que ele se considerasse bovarista. A angústia de conviver com pessoas que não tinham os mesmos interesses que ele no seio da própria família, o fato de considerar-se injustiçado por não ter completado a Escola Politécnica, a noção de que era um ser considerado inferior aos outros e a sensação de impotência em reverter toda essa situação negativa e angustiante, levou-o ao vício do álcool com o seu precoce falecimento. “A minha vida de família tem sido uma atroz desgraça. Entre eu e ela há tanta dessemelhança, tanta cisão, que eu não sei como adaptar-me. Será o meu bovarismo?” (BARRETO, 1953, p. 91)

4. *O bovarismo em Clara dos Anjos*

Lima Barreto além de se autodenominar bovarista, também permeava sua obra com características autobiográficas. Em *Clara dos Anjos*, percebemos que sua personagem homônima também sofre desse mal. Por razões que analisaremos a seguir.

Lima Barreto delineou a personagem como uma figura apagada, alheia aos acontecimentos da vida. Se por um lado, a personagem Emma de Madame Bovary construiu seu bovarismo através dos livros românticos, Clara o construiu através das modinhas que ouvia, pois havia vários impedimentos que não permitiam que ela se tornasse um ser reflexivo e conseqüentemente pudesse se defender de qualquer eventualidade. “O seu ideal na vida não era adquirir uma personalidade, não era ser ela, mesmo ao lado do pai ou do futuro marido. Era constituir função do pai, enquanto solteira, e do marido, quando casada”. (BARRETO, 2012, p. 218)

As modinhas possuíam um enredo similar aos textos românticos, fomentando ainda mais o mundo paralelo e equivocado que a personagem construiu para si.

Sua mãe, apesar de amá-la, não conversava com ela sobre os perigos que a sua condição de dupla subalternidade, naquela sociedade burguesa, traçou para ela. Ao contrário, ficavam o dia inteiro sozinhas e a única coisa que dona Engrácia fazia era tomar conta de Clara para que ela obedecesse aos preceitos burgueses. Os assuntos práticos não eram mencionados. Clara que não podia sair desacompanhada, às vezes se questionava por que suas amigas saíam e passeavam com seus pais e ela ficava em casa em um alheamento total. Somente pensava nas modinhas com temas amorosos e achava que a vida se resumia àquilo.

Na verdade, mesmo se dona Engrácia quisesse educar Clara de uma forma diferente, não saberia, já que pela descrição de seus procedimentos, pela sua relutância em sair de casa e falta de expediente para tomar decisões, por mais simples que fossem, notamos que ela fora educada da mesma forma. “Engrácia recebeu boa instrução, para a sua condição e sexo; mas, logo que se casou – como em geral acontece com as nossas moças –, tratou de esquecer o que tinha estudado”. (BARRETO, 2012, p. 146)

E o seu Joaquim, pai de Clara que não desconfiava de ninguém, não era sagaz e se mostrava uma pessoa crédula e sendo um homem ho-

nesto, imaginava que todos tivessem o mesmo comportamento. “Não era inteligente, mas também não era peço; não era sagaz, mas também não era tolo; entretanto, não podia desconfiar de ninguém, porque isso lhe fazia mal à consciência”. (BARRETO, 2012, p. 267)

Seu Joaquim também não tinha malícia o suficiente para alertar Clara sobre os perigos da vida e que tipo de papel ela exercia dentro daquela falsa moral burguesa. Aliás, o gosto de Clara pela música, veio de seu pai que também não tinha o hábito de ler jornais, fato que contribuiu para que se tornasse tão crédulo em relação aos outros.

Sem pais sagazes para alertá-la, como Clara poderia desenvolver uma identidade baseada na realidade? Ora, ela não conhecia o significado de tal vocábulo. E a falta de rebeldia em seu traço pessoal também contribuiu para esperar o destino traçado a qualquer moça: o casamento.

Lima Barreto continua em sua descrição, comentando que ela não tinha outro conhecimento de mundo, a não ser aquele que ela mesma criara através das modinhas que escutava. Descreveu-a como um ser inepto, incapaz de outras reflexões:

Clara era uma natureza amorfa, pastosa, que precisava de mãos fortes que a modelassem e fixassem. Seus pais não seriam capazes disso. A mãe não tinha caráter, no bom sentido, para o fazer, limitava-se a vigiá-la caninamente; o pai, devido aos seus afazeres, passava a maioria do tempo longe dela. E ela vivia toda entregue a um sonho lânguido de modinhas e descantes, entoadas por sestrosos cantores, como o tal Cassi e outros exploradores da morbidez do violão. (BARRETO, 2012, p. 219)

Mesmo que Clara tivesse um lampejo de reflexão, a cultura em que estava inserida não permitia que ela tomasse as rédeas da própria vida, pois enquanto mulher, seu lugar era o lar. No entanto, a questão da sua ignorância sobre a diferença que a sociedade fazia entre as moças brancas e negras ou mestiças foi decisiva para o fim trágico e esperado para ela, pois os contornos deterministas traçados no enredo não trazem surpresas ao leitor no epílogo da obra.

Na página 219, Lima Barreto interrompe a narrativa como autor onisciente e faz um julgamento sobre o comportamento de Clara. Soa como um desabafo às condições de todas as pessoas com as quais convivia, inclusive sua família.

Na sua cabeça, não entrava que a nossa vida tem muito de sério, de responsabilidade, qualquer que seja a nossa condição e o nosso sexo. Cada um de nós, por mais humilde que seja, tem que meditar, durante a sua vida sobre o angustioso mistério da Morte, para poder cabalmente responder sobre o em-

prego que demos a nossa existência. Não havia em Clara, a representação, já não exata, de sua individualidade social. (BARRETO, 2012, p. 219)

Clara fora criada como uma moça branca. Não foi avisada que a questão da raça distinguia o tratamento dado às moças. Ela se conformava e achava normal a opressão por ser mulher e não pensava que sofria uma dupla subalternidade por ser mestiça. Além do mais, Lima era mestiço, mas era homem. A rua pertencia ao considerado sexo forte. Por mais que tenha sofrido por sua condição de subalterno, não tinha a dimensão precisa do que é ser mulher e negra ao mesmo tempo.

Clarinha tivera uma educação acima da média (para as moças da sua cor e condição). Isto fez dela sonhadora, lhe tirou o senso de realidade, converteu-a em presa fácil do sedutor loiro – personificação de todos os defeitos e uma só virtude: não bebia. Seu bovarismo a perdeu, enquanto o do sedutor apenas o apetrechou melhor. (RUFINO, 2004, p. 109)

4.1. O amor como principal combustível na construção do bovarismo

A tradição romântica retrata o cotidiano da aristocracia. Permeada de amores, tem como ingrediente principal as dificuldades que os jovens enamorados encontram para realizar o seu amor. Entretanto, no final do texto, eles recebem como recompensa o casamento e a promessa de serem felizes para sempre. No Romantismo, o casamento será, na maioria das vezes, no final, pois, após a sua realização, não haverá mais nada que possa obstaculizar a felicidade do casal.

Os personagens são planos e, portanto, previsíveis: a mulher, cheia de virtudes sonha em encontrar seu príncipe encantado; os homens, geralmente são seres dotados de idealismo, honra, força e coragem. O tratamento que a mulher recebe por parte dos homens, alimentam o sonho das leitoras. A retórica dos textos é permeada por metáforas que elevam a mulher a uma categoria de ser sublime e inalcançável, povoando o imaginário daquelas moças do séc. XIX de ilusões e transportando-as a um mundo irreal e impossível de se realizar, devido aos padrões rígidos da época em que a sociedade patriarcal a inferioriza.

Há anos, raiou no céu fluminense uma nova estrela. Desde o momento de sua ascensão, ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões. Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade. (ALENCAR, 2012, p. 17)

No entanto, esse imaginário transforma-se em ruínas, pois o casamento na vida real é um contrato estabelecido entre as famílias e aque-

le mundo permeado por homens atenciosos e capazes de tudo para conseguir o amor de sua “senhora”, na verdade, não existe.

Usos e costumes, porém, revelam que o âmbito do poder do marido ia mais longe do que o previsto pela lei. (...) o uso da violência, considerada “legítima”, cujos limites eram debilmente contornados por aquilo que se considerava excessivo (...) (SEVCENKO, 2012, p. 17)

No caso de Clara, percebe-se que sua herança cultural não permitia a concretização de seus sonhos. Cultura essa que fazia acepção de pessoas de acordo com o estrato social, raça e gênero. Criou expectativas impossíveis de serem concretizadas, pois as letras das modinhas e canções populares estavam impregnadas de características do período romântico. Elas continham a imagem de um amor poderoso que sempre vence os acontecimentos que impedem a sua realização. O amor é eterno, garante a felicidade, o nivelamento das classes sociais, das raças e agrega expectativas em relação aos homens que absolutamente não condiziam com a realidade. Tudo isso plantado em um ambiente de baixa extração social, distante dos livros e do pensamento crítico. Ao se referir à Cassi Jones, “Clara, na sua justificável ignorância do mecanismo da nossa vida social, julgava que seus pais eram com ele injustos e grosseiros”. (BARRETO, 2012, p. 149)

Basicamente, seu bovarismo era composto pela criação equivocada que recebera dos pais que não a alertaram sobre os ditames da sociedade da época em que inferiorizavam o negro, a mulher e que o tratamento dado às mulheres era diferenciado de acordo com a sua raça.

Sua vida se resumia em ajudar sua mãe nos afazeres domésticos, em repassar as partituras de seu pai e ouvir as modinhas, cujas letras influenciaram na composição do seu bovarismo. A cadência do violão, moldando a imagem distorcida que ela tinha da própria identidade criou o falseamento de uma vida que a ela não pertencia.

5. *A falsa elite suburbana (uma espécie de bovarismo patológico)*

Podemos pensar que há um bovarismo intelectual e sentimental, e cada um apresenta tanto aspectos “normais” quanto patológicos. Estes últimos representam o falseamento exagerado da concepção de si mesmo e a ausência do senso crítico em relação a um erro cometido. “O bovarismo clínico implica que não nos damos conta de que imaginamos a nós mesmos de maneiras muito diferentes do que realmente somos”. (DIEGUEZ, 2010)

O subúrbio carioca não era homogêneo, pois havia diferenciação nas estruturas das ruas e na arquitetura das casas e esses aspectos eram essenciais no que concerne a diferenciação entre os bairros suburbanos e isso já era motivo para que se criassem hierarquias sociais no próprio subúrbio.

Nos subúrbios, há disso: ao lado de uma rua, quase oculta em seu cerrado matagal, topa-se uma catita, de ar urbano inteiramente. Indaga-se por que tal via pública mereceu tantos cuidados da edilidade, e os historiógrafos locais explicam: é porque nela, há anos, morou o deputado tal ou o ministro sicrano ou o intendente fulano. (BARRETO. 2012, p. 289)

No entanto, alguns moradores extrapolavam no grau de importância dado a sua condição financeira e sua origem. Um personagem interessante, dona Salustiana, insere-se nesse perfil chegando a acreditar nas próprias invenções e em seus momentos de devaneios, dizia-se descendente de nobres ingleses. De tanto repetir essa falácia, acreditava, achando-se assim superior aos outros.

Seu bovarismo ajudou a reforçar o caráter de seu filho que se achava no direito de ter tudo o que desejasse. Cassi Jones achava-se acima de tudo e de todos. Havia nele um poder de persuasão que iludia as moças facilmente. Não tinha preferências em relação ao perfil físico da mulher que seria sua vítima em potencial. Elas eram, ardidamente, escolhidas de acordo com a sua condição social. Evidentemente moças pobres eram o seu alvo, pois não tinham a quem recorrer em caso de defloramento ou gravidez.

Sua mãe, que justificava as atrocidades do filho, reforçou essa personalidade narcisista e por que não dizer com traços inerentes a de um psicopata, já que não tinha a menor empatia com o sofrimento alheio. Ele não media esforços para conseguir o que almejava. Cassi chegou ao ponto de encomendar o assassinato do padrinho de Clara, Marramaque para que este não alertasse os pais da moça sobre suas intenções. Quando Clara soubera da morte de Marramaque, teve um lampejo de discernimento e temeu que o responsável fosse Cassi, no entanto, continuou a esperá-lo. Nesse tempo, Cassi já havia fugido, deixando Clara grávida.

Cassi premeditava simplesmente, friamente, cruelmente o assassinato de Marramaque. Quando falou a respeito a Arnaldo, limitou-se a dizer: “Vamos dar-lhe uma surra”. “Por quê?”, perguntou o outro. Ele respondeu. “Esse velho está abusando de ser aleijado, para me insultar. “Merece uma surra”. Não iam sová-lo, sabiam os dois desalmados, iam matá-lo. (BARRETO, 2012, p. 286)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Lima Barreto, sempre atento a essa “burguesia suburbana” que procurava se distanciar cada vez mais dos pobres e procurando símbolos de distinção, personificou em dona Salustiana o símbolo desta classe. Através desse bovarismo patológico, ela foi a responsável pelo despertar de Clara que passou a reconhecer, da pior forma possível, a sua dupla subalternidade, pois não havia mais nada que se pudesse fazer para reverter a sua situação.

Após o relato de dona Margarida sobre o que acontecera entre Clara e Cassi, dona Salustiana mostrou-se irônica, demonstrando que nada poderia fazer a respeito. Já estava acostumada a essas reclamações, pois, Cassie tinha um grande número de moças defloradas e grávidas. A seguir, temos o diálogo entre dona Salustiana e Clara:

Que é que a senhora quer que eu faça? (...)

Que se case comigo. (...)

Que é que você diz sua negra? (...)

Casado com gente dessa laia... Qual!... Que diria meu avô, Lord Jones, que foi cônsul da Inglaterra em Santa Catarina – que diria ele, se visse tal vergonha? (BARRETO, 2012, p. 191-192)

No final do texto, Clara desperta para a sua real condição e toma ciência de que não é igual às outras moças brancas. Mesmo tendo recebido uma educação aos moldes burgueses, ela exercia uma dupla subalternidade. Certamente, depois desses acontecimentos, começou a refletir sobre sua posição na sociedade, mesmo que tardiamente.

Num dado momento, Clara ergueu-se da cadeira em que se sentara e abraçou muito fortemente sua mãe, dizendo, com um grande acento de desespero:

– Mamãe! Mamãe!

– Que é minha filha?

– Nós não somos nada nesta vida. (BARRETO, 2012, P. 294)

6. *Considerações finais*

Relações entre o que se pensa que é e o que se é realmente podem ser uma espécie de fuga de uma realidade que não nos agrada. No caso de Clara dos Anjos, influências de uma cultura eurocêntrica e sexista que vigoravam entre as regras da sociedade burguesa da época, nos faz refletir sobre o tipo de mudança que tem ocorrido ao longo do tempo. O nosso desenvolvimento tecnológico caminha a passos largos, mas a capacidade

de reflexão e a reação mediante os preconceitos absurdos que assolam a sociedade continuam. A questão da igualdade de direitos entre gêneros e etnias ainda caminha a passos curtos. Se por um lado, a mulher representa uma parte considerável de trabalhadoras, sabemos que os seus salários ainda são inferiores aos dos homens. Se hoje em dia, a questão do racismo tornou-se lei, sabemos que na prática, os negros continuam segregados nas comunidades ou na Baixada Fluminense, locais desassistidos pelo poder público e ignorado pela mídia. Os crimes contra as mulheres cometidos por seus maridos ou namorados continuam. E mesmo conhecendo o temperamento do marido, algumas ainda continuam casadas, crendo que podem modificá-los. Sim, o bovarismo continua porque ele é despertado por diversas circunstâncias. Portanto, devemos estar sempre em contato com a realidade e não criar falsas expectativas em relação ao outro ou uma identidade equivocada de nós mesmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José. *Senhora*. São Paulo: Martim Claret. 2001.
- BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. [s./l.: s./n.], 1953.
- _____. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin, 2012.
- DIEGUEZ, Sebastian. Emma Bovary e a realidade paralela. *Scientific American Mente e Cérebro*, São Paulo, out. 2010. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/vivermente/reportagens/emma_bovary_e_a_realidade_paralela.html>. Acesso em: 04-06-2015.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Rio de Janeiro? Martim Claret. 2014.
- JESUS, Flora de; FRAZÃO, Idemburgo. Sob os olhares de Joel Rufino e Lima Barreto: reflexões sobre linguagem, memória e identidade. *Almanaque CIFEFIL*, vol. XVI, p. 1, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1990.
- SANTOS, Joel Rufino dos. *Épuras do social*. Como podem os intelectuais trabalhar para os pobres. São Paulo: Global, 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*, vol. 3. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

**O CORPO NA SOCIEDADE MODERNA
A PARTIR DA LEITURA DE *AS FONTES DO SELF*:
A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MODERNA,
DE CHARLES TAYLOR**

Jacqueline de Cassia Pinheiro Lima (UERJ)
jpineiro@unigranrio.edu.br

RESUMO

As Fontes do Self: A Construção da Identidade Moderna (TAYLOR, 1997), é considerado um dos trabalhos mais significantes dentro da filosofia moral e da história das ideias dos últimos tempos. Ao trabalhar com as relações da identidade, Taylor apresenta uma narrativa histórico-sociológica do desenvolvimento da identidade moderna e sua relação com a moral e suas raízes. Neste sentido, como podemos perceber a partir das questões levantadas pelo autor, os indivíduos na cidade e sua relação com ela? Ao descrever a crescente separação da ética moderna da deística e as fontes iluministas que nascem delas, bem como mostrar como a moral torna-se separada de sua fonte como uma razão processual e como a visão do Iluminismo e da natureza ganhou influência sobre a razão substantiva, o autor compreende o desenvolvimento das fontes morais unicamente modernas e usa termos como *self* e identidade definindo como múltiplos caminhos para sociólogos, psicólogos, teólogos e filósofos compreenderem o momento. Embora tenha sido escrita no meio do século XX, sua obra reflete o indivíduo, seu corpo e suas relações no século XXI.

1. O autor

Charles Taylor nasceu no Canadá em 1931 e foi educado em Oxford. Hoje, é considerado um dos principais filósofos contemporâneos, crítico das ideias de neutralidade política liberal. Professor de filosofia da McGill University, Taylor se destaca por seu interesse variado nas discussões sobre o conhecimento dos seres humanos, focando em seus trabalhos a formação da identidade humana, bem como pelo alcance que tem sua influência.

Além de *As Fontes do Self*, também é autor de *The Ethics of Authenticity*, *Hegel and Modern Society* e *Philosophical Papers*, entre outros importantes trabalhos.

2. A obra

As Fontes do Self: A Construção da Identidade Moderna é considerado um dos trabalhos mais significantes dentro da filosofia moral e da história das ideias dos últimos tempos. Ao trabalhar com as relações da identidade, Taylor apresenta uma narrativa histórico-sociológica do desenvolvimento da identidade moderna e sua relação com a moral e suas raízes.

Taylor consegue articular uma ética moderna de bondade e justiça universal no Ocidente. Ele descreve a crescente separação da ética moderna da deísta e as fontes Iluministas que nascem delas, bem como mostra como a moral torna-se separada de sua fonte como uma razão processual e como a visão do Iluminismo e da natureza ganhou influência sobre a razão substantiva. O autor vai longe ao descrever o desenvolvimento das fontes morais unicamente modernas e usa termos como *self* e identidade definindo como múltiplos caminhos para sociólogos, psicólogos, teólogos e filósofos.

Sua discussão vai de Platão à Nietzsche passando por Santo Agostinho, Descartes, Kant, entre outros. Através da leitura das partes II, III e IV, poderemos observar como o autor compreendeu histórica e sociologicamente a ideia de *self*. Está interessado em ideias como ideais morais, entendimentos da condição humana e conceitos do *self*.

Para o autor a ideia de *self* está ligada à de interioridade. Pensamentos e emoções estão dentro das pessoas, enquanto tudo o que eles se relacionam estão fora delas, mas por mais que os seres humanos tenham lugares sombrios dentro deles próprios, Taylor mostra que esta é uma característica do mundo moderno.

Segundo o autor, as pessoas têm muita dificuldade de pensar sobre o que realmente está fora ou dentro de seus pensamentos. Essa divisão dentro/fora está em que primeiro há uma espécie de pensamento, desejo, que só é colocado para fora, expresso, se for através da fala ou da ação. Para justificar como a noção de interioridade/exterioridade é diferente em outras culturas e épocas, Taylor aborda paradigmas distintos. O primeiro deles é Platão.

O autor toma como ponto de partida de que para Platão a noção de *self* é dominado pelo desejo, sendo este, portanto que ser substituído e subordinado à razão. As fontes morais estabelecidas por Platão em *A república*, que se tornaram polêmicas tanto para sua época, quanto hoje,

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

traz à tona a noção de que a razão sempre deve estar colocada acima dos desejos para que se estabeleça o bem contra o mal.

As pessoas de bem preservam a ordem, a harmonia, enquanto as más estão em conflito perpétuo. Na visão de Platão o domínio do *self* pelo desejo só traz autodestruição, enquanto a razão produz unidade, calma e controle pessoal. Hoje, o questionamento dessa posição está na observação de que tanto o controle através da razão, pode reprimir e endurecer o indivíduo, levando-o, inclusive, à escravização.

Mas, para os antigos, a razão estava completamente ligada à ordem, que por sua vez ligava-se à justiça e tinha como resultado um Estado feliz. A ordem da realidade se faz correta se governada, então, pela razão. Para Platão, a noção de razão como ordenadora e como virtude está na própria concepção de governo que deveria ser comandado por homens sábios, pois os sábios estão completamente livres das paixões.

A segunda figura observada por Taylor é Santo Agostinho que embora ainda obtenha os ideais platônicos traz a novidade da interioridade. A noção de razão como aponta Jessé Souza (2001) passa a ser uma intimidade entre o ser e o mundo. A interioridade está presente em Agostinho porque é uma forma de se configurar a verdade divina que é Deus que está dentro de nós.

Agostinho muito influenciado pela ideia de Platão, considerava que as coisas deveriam ser entendidas como os signos e expressões de pensamento de Deus. As ideias de Deus também estariam presas às noções de ordem. Deus passa a ser a luz interior. É a noção de interioridade, a visão da primeira pessoa. Segundo Taylor, Agostinho foi “o primeiro a tornar o ponto de vista da primeira pessoa fundamental para nossa busca da verdade”. (TAYLOR, 176)

Para Agostinho o caminho para o exterior passava por dentro. A reflexão passa a ser essencial ao entendimento moral. O interior torna-se o caminho para o superior, isto é, para se chegar a Deus.

Em terceiro Taylor aponta o pensamento de Descartes, que segundo Souza objetiva a realidade exterior à mente. Racionalidade passa a ser pensada de acordo com certos procedimentos. Descartes também enfatiza a noção de que a existência superior de Deus vem de dentro das próprias ideias das pessoas e, portanto, ainda carrega um sentido agostiniano. Se para os antigos a razão era o domínio de si mesmo e a força moral estava do lado de fora, onde estar governado pela razão era estar

voltado para as Ideias, Descartes dá uma renovação na ideia de Agostinho ao mostrar que as fontes morais moram dentro de nós.

As ideias não são mais descobertas, são construídas. Para Descartes, a hegemonia da razão é uma questão de controle instrumental e assim, ela pode governar as paixões. Conduzir as ações da vida discernindo entre o bem e o mal faz parte de uma força de vontade que é para Descartes uma virtude central.

Por sua vez, para ser responsável pela sistematização do ideal de auto responsabilidade, Locke será chamado ao debate. Para Taylor, o surgimento do controle desprendido e racional tornou-se uma forma de construção de nós mesmos. É o senso de interioridade a que chama de “*self* pontual”, que levou a um grande desprendimento ao voltar-se para o próprio sujeito.

Locke se coloca contra qualquer visão que nos considere naturalmente inclinados para a verdade. Para isso é necessário demolição e reconstrução com base no conhecimento dos sentidos. A teoria de Locke gera, portanto, um ideal de independência e auto responsabilidade. A força do “*self* pontual” de Locke decorre da postura disciplinadora em relação com a cultura moderna, onde no mundo moderno voltar-se para si é voltar-se para a primeira pessoa.

Montaigne é chamado na discussão sobre a autoridade moral, procurando enaltecer a originalidade de cada pessoa. É um caso a parte que Taylor observa com sua proposta de descrever a si mesmo. Sua busca é o equilíbrio, procurando uma harmonia mesmo em pleno movimento. Distancia-se dos excessos, sejam eles da razão ou da paixão, para encontrar um limite que é só seu e, não universal. É a busca do próprio ser para alcançar o autoconhecimento.

Enquanto Descartes fala do indivíduo numa essência geral, Montaigne identifica o indivíduo na sua singularidade. Nas palavras de Taylor, Montaigne seria “um criador da originalidade de cada pessoa”. (TAYLOR, 237). Com a busca do *self* para se chegar à harmonia, Montaigne inaugura alguns temas da cultura moderna, mas Taylor chama a atenção para não se cair num anacronismo, pois lembra que a questão da identidade moderna só pertence ao período pós-romântico.

É assim que Taylor percebe que o *self* moderno está em processo de gestação no século XVIII. O individualismo combina formas de auto exploração e autocontrole. As características do senso de *self* estão cen-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

tradas primeiramente no desenvolvimento das formas de interioridade relacionado aos deslocamentos das fontes morais.

Em seu décimo segundo capítulo Taylor volta-se à pergunta central de sua obra: o que produziu a identidade moderna? Uma pergunta que ele considera ambiciosa. Para respondê-la usa de outras perguntas, bem como de uma perspectiva histórica. Para o autor, a identidade moderna surgiu porque as mudanças na auto compreensão aliadas às práticas religiosas, culturais, políticas, etc., reforçaram-se na intenção de reproduzi-las.

Porém, é neste clima que Taylor entra na terceira parte de seu livro e sugere que até então ainda não se explicou a extensão da ideia moderna de interior. Para isso, ainda se torna necessário o surgimento das noções modernas de natureza e suas raízes na afirmação da vida cotidiana.

Segundo o autor, a afirmação da vida cotidiana recebe impulso, sobretudo, na Reforma Religiosa que rejeita o sagrado e a ideia de medição e que determina que a plenitude da existência cristã deveria ser encontrada na vida terrena (casamento, trabalho, família).

A afirmação da vida cotidiana e como ela afetou a identidade moderna é a principal preocupação de Taylor no capítulo 14. O autor se preocupa em falar da fusão da ética da vida cotidiana e da filosofia da liberdade e racionalidade desprendidas. Na primeira fase essa fusão tem uma visão teológica, no século XVIII surge a visão naturalista. Locke era uma figura central do primeiro modelo, inclinando-se ao voluntarismo teológico ao mesmo tempo que era um hedonista. Para Locke, a Lei da Natureza era divina e racional – lembrando que esta razão era instrumental – ou seja, obedecer a Deus é a coisa racional a fazer.

O novo quadro da vida cotidiana que Locke ajudou a pintar está ligado à noção de que os homens devam servir uns aos outros, ajudar-se mutuamente e, deste modo, Deus estaria sendo louvado e admirado.

Por outro lado, aparecem outras variantes do deísmo que se diferenciam segundo o tipo de cristianismo ortodoxo, do qual cada um deriva. Uma nova teoria, a dos sentimentos morais, está em mostrar que a pessoa deve amar e alegrar-se com o curso do mundo, onde a ordem e a beleza mais elevadas e belas são objetos de maior prazer. Sua principal personagem é Shaftesbury, que em certo sentido pode ser chamado de racionalista.

A partir de então, o senso moral nos leva à benevolência e ela é o que mais propicia a felicidade e a existência cotidiana é necessária para se fazer o bem comum.

No décimo sexto capítulo, Taylor começa a dar indícios de que o deísmo do século XVIII foi uma preparação para o Iluminismo radical. No deísmo, como já foi dito, a benevolência de Deus era autossuficiente, embora a relação com Deus seja de gratidão e amor. No deísmo, Deus não intervém de forma miraculosa.

Outra grande contribuição de Taylor, é a importância de notar que a noção do bem ligado à natureza passa da noção hierárquica da razão para o desígnio providencial e esta mudança ocorre na cultura como um todo e os filósofos ajudam a articulá-la. Neste sentido, Taylor aborda alguns movimentos culturais dos séculos XVII e XVIII. São eles, o novo valor do comércio; o romance; o casamento baseado no afeto (ARIÈS, 1981)⁷⁶; a importância dos sentimentos e suas mudanças temporais e espaciais.

Outra situação abordada por Taylor é a importância do amor pela natureza no século XVIII. Nas próprias obras de arte o homem começa a incorporar a natureza e a pinta para exprimi-la. A paisagem torna-se um estado da alma. A natureza tende a exprimir uma ideia, um sentimento e passa a ser encarada como objeto de observação e estímulo à autorreflexão. Isto se dá através de dois sentidos da arte, o *pitoresco*, que primava pela paisagem bucólica e simples e o *sublime* em que a natureza fazia-nos pensar nos sentimentos mais fortes. Era a compreensão da pequenez do homem frente a ela (ARGAN, 1992; LIMA, 1984; ROSENTHAL, 1987). Natureza e sentimento humano estariam em sintonia. Nas palavras de Taylor, “o novo amor pela natureza apoia-se precisamente naquilo que ela desperta em nós” (TAYLOR, 388). A natureza passa a se concebida como fonte.

Taylor assim discute a questão da secularização para preparar o terreno da caracterização da transição que se deu do pensamento do Iluminismo radical descrente a partir do deísmo. Pois, segundo o autor, o Iluminismo radical acreditou intensamente nos frutos benéficos da compreensão racional. Os motivos do Iluminismo radical foram impulsiona-

⁷⁶ Para isso Taylor utiliza as ideias do historiador Philippe Ariès que aborda a visão histórica da criança e da família, demonstrando a evolução da mudança de atitudes ao longo de séculos.

dos para a razão despreendida pela ideia de estarem libertando a benevolência de um erro gerado pela superstição.

No vigésimo capítulo Taylor trata de Kant. Para este, tanto o utilitarismo, quanto o naturalismo Iluminista pioram a situação do deísmo, não deixando espaço para a liberdade e para a dimensão moral. Neste sentido, como Rousseau, Kant condena o utilitarismo. Rousseau compreende a moral também de uma forma bastante subjetiva. O bem depende somente da razão ou está ligado aos sentimentos também? Esta pergunta só pode ser respondida pelo caminho da interioridade. Kant apresenta também, uma forma de internalização moderna de encontrar o bem nas motivações interiores.

Segundo Jessé Souza, o ponto crucial da obra de Taylor é demonstrar que a crise do *self* moderno decorre da radicalização da perspectiva do sujeito. Ele torna-se naturalizado. Neste sentido, a Reforma Protestante foi um passo fundamental para a singularidade cultural e moral do ocidente. É a hora de fazer uma aproximação entre o *self* e a vida cotidiana e retirar a ideia hierárquica da sociedade como um todo.

Jessé Souza vê claramente a posição de Charles Taylor como representante da compreensão de aspectos importantes da situação atual em que o Ocidente se encontra, observando que para Taylor há uma necessidade da perspectiva hermenêutica da ciência como ponto de partida para o estudo da identidade, do *self* e do mundo moderno. Segundo Souza, Taylor está interessado na avaliação da constituição da identidade humana, passando a se interessar pela estrutura interna dos desejos humanos.

Taylor está preocupado, em sua obra, em mostrar o valor pelo qual as pessoas se orientam diariamente, ou seja, como são tratadas as concepções de bem para perceber a concepção moderna de indivíduo. Esta concepção é dada através da história das ideias, mas não no sentido de se estabelecer seu conteúdo, mas de mostrar sua eficácia. Para o autor, identidade e moralidade não se separam, isto é, o que nós achamos bom ou mau para nós mesmos. E, no ocidente moderno, dois aspectos tornam-se fundamentais: a interioridade e a vida cotidiana.

Este livro não é uma análise sociológica ou psicológica do *self*, mas envolve diferentes definições. Taylor oferece uma explicação do desenvolvimento da moderna identidade através da história das ideias.

3. Conclusão

Através da exploração destes temas Taylor mostra como a noção do *self* muda através da história do Ocidente. Na era moderna, identidade e bondade ainda convivem, mas os desenvolvimentos mudam as características de ambos. Outra ideia é a da razão como procedimento do pensamento, sendo ela mesma dividida. Nota-se que o consenso de uma moderna ética ocidental de liberdade, justiça e benevolência que aparece em seu trabalho, também aparece nos trabalhos de Habermas e Parsons.

O autor começa mostrando sua visão da filosofia moral, isto é, a avaliação moral como centro da identidade humana e termina mostrando um consenso de que a moral é um direito humano universal, a demanda para reduzir o sofrimento, as ideias de liberdade, igualdade e determinação do *self* e uma falta de fontes morais. A maior parte do livro se coloca ao desenvolvimento dos três temas que influenciam a identidade moderna: uma radical volta ao interior, a afirmação da vida comum e a visão da natureza como uma fonte para a avaliação da moral e do *self*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ROSEMBLUM, Robert. *Modern painting and the northern romantic tradition*. Friedrich to Rothko. Nova York: Harper & Row, 1975.
- ROSENTHAL, León Rosenthal. *Du Romantisme au Réalisme*. Paris: Macula, 1987.
- SOUZA, Jessé. *A modernização seletiva*. Uma interpretação do dilema brasileiro. Brasília: UnB, 2001.
- TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. Trad.: Adail Ubirajara Sobral e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Loyola, 1997.

**O ESTUDO DE NARRATIVAS DE MISTÉRIO
EXPLORANDO A LINGUAGEM DOS JOGOS
E DOS ENIGMAS DE RACIOCÍNIO LÓGICO:
EXPERIÊNCIAS DE LEITURA COM ALUNOS DO 8º ANO**

Patrícia Peres Ferreira Nicolini (UENF)

patricianicolini@saocamilo-es.br

Clesiane Bindaco Benevenuti (UENF)

clesiane@gmail.com

Analice Martins de Oliveira (IFF/UENF)

analice.martins@terra.com.br

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo compartilhar um projeto de leitura de narrativas de mistério desenvolvido com alunos do 8º ano do ensino fundamental II de uma escola particular do município de Cachoeiro de Itapemirim – ES, as práticas de leitura foram muito oportunas para trabalhar a construção de inferências, uma vez que o bom leitor é capaz de levantar hipóteses a partir dos indícios oferecidos pelo texto. Nessas aulas, os alunos são convidados a analisar textos do gênero da autora Lygia Fagundes Telles observando estratégias narrativas e explorando o exercício de levantar hipóteses. As estratégias narrativas também são estudadas na linguagem cinematográfica com a análise do filme “O enigma da pirâmide”, de Steven Spielberg, e na linguagem dos desafios lógicos do livro *O Enigma de Einstein*, de Jeremy Stangroom. A constituição dessa proposta se baseou nos estudos de Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica* e “Tipologia do Romance Policial” em *As Estruturas Narrativas*. O produto final dessas aulas é uma “gincana de enigmas” dividida em três dias. Nessa gincana, a escola se transforma num tabuleiro de jogos, cada grupo tem um crime para resolver e as pistas estão espalhadas pela escola. Um exercício de muita leitura e dedução lógica.

Palavra-chave: narrativa de mistério, desafios lógicos, leitura.

1. Introdução

O ensino fundamental é a etapa em que o aluno constrói a base de sua formação e um dos fundamentos importantes dessa base é a leitura, que deveria ter na escola um espaço privilegiado para seu exercício e valorização, uma vez que na sala de aula circulam vários gêneros textuais, visto que são objetos da aprendizagem.

No entanto, mesmo com esse espaço pertinente para falar sobre textos, o professor depara-se com grandes desafios, uma vez que um aluno-leitor tem que ser conquistado e convencido. A leitura pertence ao

educar, portanto cabe ao professor a tarefa de desenvolver estratégias e metodologias de aprendizagem significativa e contextualizadas para que o texto seduza o aluno-leitor e que este possa estar apto para desvendar todos “os não ditos” que o constituem, no intuito de formar sujeitos capazes, críticos e emancipados intelectualmente, socialmente, culturalmente e politicamente.

A proposta do trabalho é apresentar um projeto exitoso de leitura de textos ficcionais, especificamente a narrativa de mistério, desenvolvido com alunos do 8ºs anos de uma escola particular do estado do Espírito Santo. A intenção é mostrar estratégias de leitura diferenciadas para possibilitar ao aluno uma leitura significativa. As narrativas de mistério são bem apropriadas para trabalhar a construção de inferências e são bem aceitas por alunos dessa faixa etária (13/14 anos), uma vez que elas se valem de recursos que criam tensão e, sobretudo, procuram intrigar o leitor apresentando-lhe ocorrências incomuns e ambíguas, que poderão se revelar naturais, frutos de equívocos, ilusões, fraudes e crimes. As atividades práticas que serão apresentadas devem ser entendidas no interior da concepção da linguagem como forma de interação. Segundo Menezes, ler é dialogar com o texto:

Ler é estar psicologicamente disposto a fazer perguntas, buscar respostas e, preferencialmente, saber onde encontrá-las. Muitas vezes, as respostas não são explícitas. Ou, ainda, não podem ser encontradas na área do conhecimento de que faz parte a pergunta. Mas a própria existência da dúvida revela nova possibilidade de interpretação e, portanto, desconfiança do texto lido, o que já é saudável para abrir possibilidades de leitura. Além disso, uma pergunta do leitor fará parte de uma incansável busca pela resposta. Mesmo que não se chegue a ela de imediato, a existência da dúvida é caminho aberto para a busca de respostas. (MENEZES, 2005, p. 10)

A leitura de narrativas de mistério requer um leitor mais atento, visto que ao longo do texto são encontrados indícios que possibilitam a formulação de hipóteses, o leitor também é de certa forma um detetive buscando a solução do mistério. Contudo, muitas vezes, devido à complexidade da leitura, o aluno não percebe os indícios, não consegue ler as entrelinhas, interpretar o texto e tomar uma posição diante dele. Sendo assim, o discente precisa de alguma estratégia de leitura que lhe mostre o caminho, esse é o papel do professor, mediar a interação entre aluno-leitor e texto.

Nessa perspectiva, serão apresentadas algumas estratégias de leitura do gênero mistério na linguagem literária, na linguagem audiovisual e em desafios lógicos estabelecendo um diálogo entre a teoria e a prática.

A intenção não é apresentar “receitas de estratégias de leitura”, mas mostrar alternativas possíveis e viáveis que proporcionam resultados de leitura mais satisfatórios.

2. *Leitura: um desafio*

O primeiro desafio precisa ser vencido pelo professor, pois para se alcançar um bom resultado, espera-se que o professor seja um bom leitor, porque só sendo conhecedor do seu objeto de trabalho, o texto, que ele será capaz de criar estratégias de leitura satisfatórias. Se não for assim, restará a esse profissional cair em tentação de trabalhar a leitura de forma limitada, atendendo aos parâmetros e propostas dos livros didáticos e/ou apostilas sem nenhuma contextualização ou preparação de conhecimentos prévios necessários para o aluno interpretar o texto. Por parte do aluno, ficam interrogações no ar: Qual a finalidade de ler este texto? Em que essa leitura irá me acrescentar? Cosson diz que “aprender a ler e ser leitor são práticas sociais que medeiam e transformam as relações humanas”. (COSSON, 2007, p. 40)

Para Lajolo:

Ler não é decifrar, como num jogo de adivinhações, o sentido do texto. É, a partir do texto, ser capaz de atribuir-lhe significado, conseguir relacioná-lo a todos os outros textos significativos para cada um, reconhecer nele o tipo de leitura que seu autor pretendia e, dono da própria vontade, entregar-se a esta leitura, ou rebelar-se contra ela, propondo outra não prevista. (LAJOLO, 1982, p. 59)

Diante disso, pedir ao aluno que abra o livro na página X e leia o texto Y para depois responder às perguntas na página Z são práticas que realmente não garantem uma leitura significativa, a qual seria a leitura como um processo de interlocução, o leitor não é e não pode ser passivo nesse processo, ele precisa interagir com o texto, ativar conhecimentos prévios, relacionar informações, preencher lacunas e buscar significação. Nesse processo, leitor e texto são agentes de uma ação dialética capaz de cruzar vários discursos e linguagens proporcionando inúmeras possibilidades de mediação e interações sociais e culturais geradoras de conhecimento.

Segundo Chiappini, “é o leitor que faz o texto funcionar” (CHIAPPINI, 2004, p. 51). Geralmente, falta ao aluno esta maturidade de leitor, que só pode ser adquirida com a experiência de leitura de outros textos, muitos outros textos. Para Lajolo, “leitor maduro é aquele para

quem cada nova leitura desloca e altera o significado de tudo o que ele já leu, tornando mais profunda sua compreensão dos livros, das gentes e da vida”. (LAJOLO, 1982, p. 53)

Nessa perspectiva, o segundo desafio é a imaturidade leitora do aluno, que, geralmente, não tem muitas vivências de leitura, os motivos são os mais diversos, desde a família que não tem hábito de ler ou até mesmo a escola não ter uma biblioteca e não oportunizar a leitura. O fato é que quanto mais imaturo é o leitor, mais dificuldade para estabelecer relações de sentido, preencher as lacunas do texto para interpretá-lo. Por isso que as aulas de leitura precisam ser mais planejadas e articuladas, o aluno precisa dessa mediação para ter uma leitura significativa.

Saber ler é uma ação reflexiva capaz de proporcionar muitas possibilidades de apreensão de conhecimento, tornando o leitor o sujeito de uma ação interativa. Nesse contexto, o sujeito é aquele que compara, exclui, ordena, categoriza, classifica, reformula, comprova, formula hipóteses em uma ação interiorizada ou em ação efetiva na perspectiva de conhecer, modificar, transformar o objeto de maneira que possa compreender o modo como o objeto é construído:

A leitura como exercício de cidadania exige um leitor privilegiado, de aguçada criticidade, que, num movimento cooperativo, mobilizando seus conhecimentos prévios (linguísticos, textuais e de mundo), seja capaz de preencher os vazios do texto, que não se limite à busca das intenções do autor, mas construa a significação global do texto percorrendo as pistas, as indicações nele colocadas. E, mais ainda, que seja capaz de ultrapassar os limites pontuais de um texto e incorpore-o reflexivamente no seu universo de conhecimento de forma a levá-lo a melhor compreender seu mundo e seu semelhante. Cabe à escola o desafio da formação desse leitor. (BRANDÃO & MICHELETTI, 1997, p. 22)

O terceiro desafio é o encantamento desse aluno-leitor, isto é, como “fisgá-lo”, como conquistá-lo, uma vez que há uma oferta tão grande de linguagens midiáticas e de novas tecnologias da informação e que do ponto de vista da maioria dos alunos são mais atrativas, um mundo globalizado onde o sujeito contemporâneo recebe informações em excesso. Conforme Martins, cabe ao professor “viabilizar um processo que transforme o excesso de informação, a que todos nos sujeitamos, em conhecimento”. (MARTINS, 2008, p. 01)

Em nenhum momento foi dito que a tarefa é fácil, mas é possível, desde que aja comprometimento do professor e muita criatividade para criar estratégias de leitura inovadoras, utilizando diferentes linguagens e novas tecnologias.

3. *A narrativa de mistério*

Os textos trabalhados nesse projeto contemplam o gênero mistério, mais especificamente narrativas policiais ou de enigmas. Para Todorov (2003), essas narrativas estariam no âmbito do fantástico que divide uma fronteira tênue com o maravilhoso. Para os alunos do 8º ano, essa teoria é trabalhada de forma bem simplificada. Grosso modo, a narrativa de mistério se aproxima do fantástico/estranho, os fatos e acontecimentos narrados parecem sobrenaturais ao longo de toda história, no entanto, no final recebem uma explicação racional, como, obra do acaso, coincidências, sonho, influência das drogas, fraudes, jogos falseados, ilusão de sentimentos ou loucura:

O romance policial de mistério se assemelha do fantástico, mas também se lhe opõe: nos textos fantásticos, ainda que nos inclinemos de preferência para uma explicação sobrenatural; o romance policial, uma vez terminado, não deixa qualquer dúvida quanto à ausência de acontecimentos sobrenaturais. (TODOROV, 2003, p. 56)

Há estratégias narrativas no gênero mistério no intuito de tornar a leitura mais intrigante. O leitor é levado em um jogo de hipóteses e deduções a partir de fatos que lhe são apresentados como extraordinários e coincidências singulares.

Segundo estudo de Todorov (2003) apresentado em “Tipologia do Romance Policial”, o clima de suspense é o ponto chave desse gênero, basicamente, a história gira em torno de um crime cuja autoria e motivação precisam ser desvendadas; há no mínimo três personagens: a vítima, o criminoso e um detetive, podendo haver personagens secundários (suspeitos, amigos, auxiliares, etc.); o detetive geralmente aparece na história depois que crime é cometido; o mistério é parte importantíssima da história e cabe também ao leitor decifrá-lo. A descoberta do mistério é sempre decorrência da lógica, jamais do sobrenatural:

O romance policial de mistério, onde se procura descobrir a identidade do culpado, é construído da seguinte maneira: há por um lado muitas soluções fáceis, à primeira vista tentadoras, mas que se revelam falsas uma após outra; por um lado, há uma solução inteiramente inverossímil, à qual só se chegará no fim, e que se revelará a única verdadeira. (TODOROV, 2003, p. 55)

Na narrativa de mistério/enigma a solução é difícil de ser encontrada chegando mesmo a desafiar a razão, um excelente exercício de busca de indícios e formulação de hipóteses, pois o bom leitor é aquele capaz de formular hipóteses a partir dos indícios do texto, a leitura do “não dito” que nada mais é que a interlocução entre leitor e texto.

4. Da teoria para a prática em sala de aula: atividade preliminar

Planejar uma atividade preliminar motivadora é primordial nesse processo para conquistar o leitor, o aluno precisa ser desafiado, provocado, instigado a contribuir e desenvolver capacidade de raciocínio, ele precisa desejar se posicionar diante de um texto. Para isso, a atividade preliminar deve ser significativa e lúdica para capturar o interesse do aluno.

A primeira atividade desse trabalho foi retirada do livro “O enigma de Einstein”, de Jeremy Stangroom, um desafio lógico chamado “O enigma de Einstein” (p. 10 a 12), o próprio enunciado é motivador, nele diz que somente 2% da população do mundo seria capaz de acertar a resposta. Os alunos são divididos em trios e os três primeiros trios que acertarem a resposta são contemplados com bombons. A participação é unânime, o problema apresenta os fatos e os indícios, o aluno tem que trabalhar com a leitura do “não dito”, preencher a lacunas e inferir a solução do mistério: Quem é o dono do peixe?

Todo esse processo é feito com muito entusiasmo por parte dos alunos e eles nem percebem que estão exercitando a leitura. Cosson diz que “é o leitor que elabora e testa hipóteses sobre o que está no texto. É ele que cria estratégias para dizer o texto em base naquilo que já sabe sobre o texto e o mundo” (2007, p. 39). Geralmente, todos os trios conseguem desvendar o mistério, é lógico que cada grupo tem um tempo diferente, mas o que vale são as tentativas de leitura, a troca entre os integrantes do grupo no intuito de preencher o “não dito” e o entusiasmo em desenvolver a tarefa.

4.1. Narrativas de mistério: textos de Lygia Fagundes Telles

O primeiro texto do gênero analisado foi o conto “O dedo”, de Lygia Fagundes Telles, esse texto foi escolhido, pois sua leitura permite ao aluno aguçar a imaginação e a formulação de hipóteses. Nele, a narradora personagem encontra um dedo na praia sem a falange em que fica a unha, a única pista é um anel de esmeralda, dessa pista, a narradora formula várias hipóteses que geram muitas dúvidas. O texto foi entregue ao aluno como um desafio, na primeira leitura, ele teria que compreender a sucessão dos fatos acontecidos e o conjunto da história narrada, sem se preocupar com detalhes ou palavras que foram destacadas intencionalmente no texto.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

A segunda leitura é compartilhada, o professor lê os primeiros seis parágrafos e discute com os alunos sobre as passagens destacadas, a sala participa dando opiniões e questionando os detalhes do texto, o professor pede aos alunos que façam anotações na margem do texto.

A terceira leitura é compartilhada em duplas, cada dupla faz o restante da leitura do texto e fazem observações sobre os trechos destacados, as observações são compartilhadas pela turma. Na sequência, cada aluno monta um diagrama com as hipóteses da narradora sobre quem seria a dona do dedo.

A partir desse texto são trabalhadas as características do gênero, o texto escolhido não segue à risca a estrutura da narrativa de mistério ou enigma, mas se destaca pela originalidade, o maior mistério apresentado por esse conto não é a história de um cadáver atirado ao mar, mas os complexos meandros da alma humana, que se manifestam nos pensamentos e nas atitudes da narradora.

Na sequência do projeto, são formadas rodas de leitura uma vez por semana, em duas aulas são trabalhados de dois a três contos do livro *Venha Ver o Pôr do Sol e Outros Contos*”, também de Lygia Fagundes Telles, as rodas de leitura geralmente são feitas em alguma sombra do pátio da escola ou na biblioteca, elas precisam se tornar um evento especial. A leitura é pautada, cada trecho importante é discutido, para cada indício encontrado no texto, os alunos são desafiados a formular hipóteses, o conto, que dá título ao livro, “*Venha Ver o Pôr do Sol*”, “As formigas” e “Antes do baile verde” são geralmente os mais polêmicos, são os que geram mais discussão e participação.

O conto, que dá título ao livro, gera muitas polêmicas devido às inúmeras pistas deixadas por Ricardo sobre sua terrível intenção, se Raquel fosse mais atenta, ela teria pegado Ricardo em várias mentiras e contradições e teria percebido que aquele encontro no cemitério não passava de uma cilada muito bem armada. No segundo conto citado, os alunos são tentados a buscar uma solução sobrenatural para o fato do esqueleto de um anão ser montado por uma tropa de formigas. Conforme Todorov, “quando a solução do mistério desafia nossa razão, o leitor está preparado para aceitar o sobrenatural e a ausência de uma explicação”. (2003, p. 55)

O conto “Antes do baile verde” é impactante devido ao desamor da filha em relação ao pai doente, o mistério se o pai está morto ou não em seu quarto não pode ser desvendado, porque a filha deseja ir a um

baile de carnaval. Depois desse trabalho efetuado, os alunos fazem uma atividade avaliativa de verificação de leitura.

4.2. Análise do filme “O Enigma da Pirâmide”, de Steven Spielberg

Na exibição do filme são aprofundadas as características do gênero policial ou de enigma. A exibição é intercalada com momentos de diálogo entre a teoria e o objeto de estudo. Nele, um crime é cometido por um assassino misterioso envolto por uma capa preta, o detetive responsável por solucionar esse mistério é o jovem Sherlock Holmes. No filme, Holmes ainda não é um detetive renomado, é um jovem que estuda em uma prestigiada instituição de ensino para rapazes, no entanto já está munido por sua grande capacidade de observação e sabe empregar métodos científicos e raciocínio lógico.

Adaptar o conteúdo a variadas linguagens é muito importante para manter o aluno interessado e é um ótimo mecanismo para trabalhar a capacidade de estabelecer relações de conhecimento. A linguagem audiovisual é bem aceita no mundo contemporâneo. Segundo Silva:

Nos dias de hoje, nos lembra Fuzellier (1964, p. 126), o surgimento frequente de novas linguagens multiplica os tipos de adaptações possíveis. Não passamos somente de um gênero literário a outro, mas assistimos a um cruzamento vertiginoso entre os gêneros literários e as diversas linguagens: o cinema, a TV, o rádio etc. (SILVA, 2004, p. 84)

Geralmente, a linguagem audiovisual é mais familiar aos alunos, sua aceitação é melhor por ela estar mais presente em sua realidade. Para Schøllhammer:

Assim, o cinema possui uma riqueza imaginária que facilita a expansão do repertório experimental do espectador, já que o cinema o permite, por exemplo, realizar incursões imaginárias em realidades sociais excluídas para a maioria e, desse modo, compensar as estruturas proibitivas do tecido humano. (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 96)

A cada novo indício, a exibição era interrompida e os alunos eram estimulados a formular hipóteses e chegar à solução do mistério. Antes do final do filme, os alunos desenvolveram uma atividade em que os indícios e as hipóteses são diagramados, no intuito de chegar ao nome do assassino e a motivação do crime. Só após o término da atividade, o final do filme é revelado. Geralmente, a maioria dos alunos soluciona o misté-

rio, visto que assistem ao filme com muita atenção e fazem anotações ao decorrer das discussões.

4.3. Gincana *Mystery Games*

O produto final desse trabalho é uma gincana, na qual os alunos vivenciam o conhecimento adquirido nas aulas de leitura. A gincana que foi dividida em quatro etapas:

1ª ETAPA – Elementar, meu caro Watson!

Nesta etapa, a competição é interna, isto é, em cada turma de 8º ano, as quatro equipes formadas em cada turma participaram de um grande jogo de mistério formulado pela professora. Cada equipe tinha um mistério para desvendar, as pistas estavam escondidas em vários pontos da escola, para encontrar cada pista era preciso solucionar um enigma até chegar à solução do mistério. Por exemplo, um grupo recebeu a seguinte proposta:

O CASO DA MENSAGEM EM CÓDIGO

Na semana passada, o triste canto de um canário doente levou a proprietária do prédio, Sra. Hilda Trevors, a averiguar a pequena dependência acima da loja de penhores, onde ela encontrou o dono do canário e da loja, Rafer Harmon, morto por um ataque cardíaco.

Harmon caiu de bruços sobre sua escrivaninha, em estilo eduardiano, cercado por um mundo de objetos penhorados, entre os quais, podia-se notar um ábaco de ouro, um banco de sapateiro, uma velha armadura inglesa, uma curiosa cortina vitoriana, um faqueiro de prata, uma velha placa de hotel talhada à mão, uma coleção de porcelana holandesa e uma enorme variedade de instrumentos musicais, relógios e despertadores.

Em cima da escrivaninha, perto de Harmon, estava um envelope endereçado a um tal de Harry Blake, preço na Suíça.

Uma investigação preliminar feita pela polícia revelou que Rafer Harmon era, na verdade, Rodolph Hickel, um ladrão pé-de-chinelo procurado pelas autoridades por seu envolvimento num grande número de pequenos roubos. Hickel saiu de circulação há alguns anos, após passar a perna em dois ladrões amigos, envolvidos num grande roubo de um museu em Londres.

Hickel desapareceu com os dois itens mais valiosos do roubo – as famosas pérolas gêmeas “Olhos da Lua” – valendo mais de 50 mil libras cada uma. Seus comparsas e a polícia têm procurado por Hickel desde então.

O envelope na escrivania de Hickel contém aparentemente uma mensagem em código. A polícia acredita que Hickel, ao sentir que ia morrer, escreveu essa nota pretendendo enviá-la para seu melhor amigo, Harry Blake, que espera por sua libertação nas próximas semanas.

A mensagem é a seguinte:

NHQZMCBPSMNXZPZGJN

Incapaz de decifrar o código, a polícia vem pedir a ajuda de Sherlock Holmes. Ela quer que Holmes *decifre a mensagem*.

Watson balança a cabeça totalmente incrédulo, enquanto Holmes estuda a mensagem, tira uma baforada do cachimbo e comenta que deve ser uma mensagem elementar.

A PRIMEIRA PISTA ESTÁ COM UM CARA QUE É “A MAIOR DOIDEIRA”, É SÓ FALAR UM FATO HISTÓRICO PRA ELE, QUE O MC RIMA SEM DAR BOBEIRA.

Na parte inferior da carta está o enigma para saber onde está o próximo envelope, no caso desse mistério, a primeira pista está com o professor de história em alguma sala de aula em que ele estivesse dando aula. Após decifrar o enigma, o grupo encontra a primeira pista. PISTA 01: CÓDIGO: H = L; B = E; X = C

No envelope há um enigma para encontrar a segunda pista:

A SEGUNDA PISTA NÃO PODERIA ESTAR EM MELHOR LUGAR. O PONTEIRO MENOR ESTÁ NO NOVE E O PONTEIRO MAIOR ESTÁ NO CINCO. NINGUÉM ESQUECE ESSA HORA.

A hora marca o horário do recreio, o envelope dois só pode estar na cantina. No envelope, a pista é a seguinte: **PISTA 02**: CÓDIGO: J = I; P = N

No envelope segue o enigma para encontrar o próximo envelope

A TERCEIRA PISTA ESTÁ NA  - CICLETA +  - BÍ

- A + O +  - DISCO.

O envelope três está na biblioteca. A dinâmica e esta, são quatro mistérios diferentes, cada mistério tem dez pistas espalhadas por toda es-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

cola, há um guardião, nos envelopes anteriores, os guardiões eram o professor de história, a atendente da cantina e bibliotecária. O grupo que conseguir reunir todas as pistas e solucionar o enigma em menos tempo ganha esta etapa. Lembrando que os enigmas são diferentes para cada grupo.

2º ETAPA – Os pequenos detalhes são sempre os mais importantes

Nessa etapa, cada equipe terá que pesquisar enigmas ou problemas de raciocínio lógico para desafiar seus oponentes em um jogo de perguntas e respostas. O grupo que passar por todas as rodadas e derrotar todos os seus oponentes será o vencedor.

3ª ETAPA – O segredo é ter “mais coração nas mãos”

Essa etapa da gincana é solidária. Cada equipe arrecadou doações que foram entregues aos alunos carentes da E. E. E. F. M. “Professora Hosana Salles” e outras escolas do município. O grupo que conseguisse a pontuação mais alta seria o vencedor. Segue a lista de itens e a pontuação.

1. Mochila em bom estado 50 pontos.
2. Tênis em bom estado 50 pontos.
3. Calça jeans em bom estado 40 pontos.
4. Caderno 10 matérias 15 pontos.
5. Caderno 01 matéria 10 pontos.
6. Bolsinha de lápis (nova ou em bom estado) ... 10 pontos.
7. Lápis 03 pontos
8. Borracha 03 pontos
9. Apontador 04 pontos
10. Caneta 04 pontos
11. Régua 03 pontos
12. Lápis de cor 15 pontos.
13. Cola 04 pontos
14. Tesoura sem ponta 05 pontos
15. Outros: Combinar pontuação com a professora
e a coordenação pontos

4ª ETAPA – Nada é mais enganoso do que um fato óbvio.

Após a apuração dos pontos das três primeiras etapas, o grupo vencedor do 8ºM1 e o grupo vencedor do 8ºM2 participaram da 4ª etapa. Nessa etapa, as equipes vencedoras investigaram um enigma proposto pela professora, a equipe que primeiro solucionou o mistério foi a campeã do *MYSTERY GAMES*.

5. Considerações finais

O trabalho desenvolvido com as narrativas de mistério superou todas as expectativas, a mobilização dos alunos em todas as etapas do projeto foi excelente. A cada texto analisado, a busca pelos indícios era mais implacável, o olhar mais atento, os questionamentos mais pertinentes e as inferências mais plausíveis.

A entrega por parte dos alunos foi fundamental, eles se sentiram desafiados e “compraram a briga”, aceitaram as provocações e partiram em busca do conhecimento. A etapa solidária arrecadou tantas doações que alunos carentes de duas escolas da periferia do município foram contemplados com mochilas, tênis, material escolar e roupas.

Além de tomarem um posicionamento diante do texto, eles também tomaram um posicionamento diante da vida, professora e alunos saíram da zona de conforto, saíram das práticas engessadas e sem significação de práticas de leitura mecanizadas. Menezes diz que “o prazer de ler e o de fazer perguntas ao texto nasce no aluno que poderá aplicar esse procedimento de leitura em outros textos” (2005, p. 11). Fazer esse “prazer” nascer é uma tarefa possível, o aluno precisa de alguém lhe aponte caminhos e há várias possibilidades de trabalhar essa mediação entre leitor/texto, basta o professor estar disposto a enfrentar esta empreitada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, Helena H. Nagamine; MICHELETTI, Guaraciaba. Teoria e prática de leitura. In: CHIAPPINI, Lígia (Coord.). *Aprender e ensinar com textos didáticos e paradidáticos*. São Paulo: Cortez, 1997, p. 17-30.
- CHIAPPINI, Lígia. A circulação dos textos na escola 2. In: CITELLI, Adilson. *Outras linguagens na escola: publicidade, cinema e TV, rádio, jogos, informática*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004, p. 9-16.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. 1. ed., 2. reimpr. São Paulo: Contexto, 2007, p. 39-40.

LAJOLO, M. *Usos e abusos da literatura na escola*. São Paulo: Globo, 1982, p.53 e p.59

MARTINS, Tatiane Marques de Oliveira; VENTURA, José Emílio. *Machado por um olhar digital*. Disponível em:

http://www2.csa.com.br/machado/trab_machado_assis/proposta/Machado%20por%20um%20olhar%20digital.pdf>. Acesso em: 22-09-2012.

MENEZES, Gilda; TOSHIMITSU, Thaís; MARCONDES, Beatriz. *Como usar outras linguagens na sala de aula*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. A leitura e a cultura visual. In: _____. *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2008.

SILVA, Salete Therezinha de Almeida. A linguagem cinematográfica na escola: uma leitura d'*O Rei Leão*. In: CITELLI, Adilson. (Coord.). *Outras linguagens na escola: publicidade, cinema e TV, rádio, jogos, informática*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004, p. 81-108.

STANGROOM, Jeremy. *O enigma de Einstein*. 3. ed. São Paulo: Marco Zero, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. *Venha ver o pôr do sol e outros contos*. Ilustr.: Dave Santana e Maurício Paraguassu. 20. ed. São Paulo: Ática, 2007.

_____. O dedo. In: _____. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 39-45.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 93-104.

_____. O estranho e o maravilhoso. In: _____. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 53-59.

O IDIOMA “ESTRANGEIRO” DE CLARICE LISPECTOR E A LÍNGUA PORTUGUESA NO SÉCULO XXI

Thiago Eugênio Loredó Betta (UENF)
thiago.eugenio@gmail.com

RESUMO

Impulsionada pelos recursos tecnológicos, a comunicação sem fronteiras idiomáticas é uma das tônicas desse início de século. Consequentemente, as línguas nacionais vêm sendo atravessadas por outros falares e outras línguas, especialmente, na forma de estrangeirismos. A partir dessa premissa, sugerimos que o idioma literário de Clarice Lispector (1920-1977), anuncia o estatuto da língua portuguesa na atualidade: uma língua na qual ecoa a polifonia de línguas estrangeiras, formas variadas de expressão e culturas múltiplas. Para tanto, nos apoiaremos em textos da autora, especialmente crônicas, e em dados biográficos – Moser (2008), Varin (2002), Waldman (2003) – que atestam que a língua portuguesa não é a língua materna de Clarice Lispector e que, durante sua vida, Clarice esteve em contato e aprendeu outros idiomas. Esses dados serão problematizados à luz do conceito de estrangeiro, conforme a psicanálise de Freud que o concebe como aquilo que não pertence à cultura na qual se encontra, e como um não familiar – Freud (1919), Melman (1992). Finalmente, corroborando a proposta de Maingueneau (2006) segundo a qual a literatura é parte constitutiva de uma língua, falaremos da contribuição dos escritores para a solidificação de um idioma e, em especial, na contribuição de Clarice Lispector para a edificação da língua portuguesa em uso neste início de século XXI.

Palavras-chave: Língua portuguesa. Idioma estrangeiro. Clarice Lispector.

1. Introdução

A única maneira de defender a língua é atacando-a.
(PROUST *apud* COMPAGNON, 2012, p. 24)

Este é um breve esboço a respeito da relação da escritora Clarice Lispector com a língua portuguesa, considerando o que se revela de “estranho” em seus escritos e de estrangeiro em sua persona. O que se expõe foi, inicialmente, apresentado oralmente na IX Jornada Nacional de Linguística e Filologia da Língua Portuguesa, na Universidade Estadual do Norte Fluminense, na mesa-redonda “Percursos culturais e literários da língua portuguesa”, dia cinco de novembro de 2014.

A escrita de Clarice, o seu idioma, tem despertado certo estranhamento entre leitores comuns e especialistas em literatura. Trata-se do que a crítica classifica como: a metáfora insólita e o fluxo da consciência;

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

a pontuação heterodoxa, como os travessões que abrem e fecham *A paixão segundo G. H.*, o ponto e vírgula que abre *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* e o seu desfecho com dois pontos; a enigmática foto na orelha dos livros; o estranho e quase impronunciável nome Chelchelnik, vilarejo onde nasceu a autora, e o sempre controverso ano de nascimento impresso nos livros: ora 1920, ora 1925, são alguns dos elementos que, somados a peculiar escrita, compõem parte do estranhamento e alimentam o desejo de conhecer mais de sua vida e de suas histórias.

Acredito que Clarice performatiza a língua portuguesa, ao extrair dela várias formas de expressão, tanto por utilizar diversos gêneros textuais quanto pelo estilo pessoal, o que chamei de “idioma de Clarice” no título deste ensaio.

Segundo ela, sua relação com o idioma de Camões pode ser pensada como a relação entre um domador e um cavalo selvagem.

A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Ela não é fácil. Não é maleável. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo. Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la - como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope. Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos. (LISPECTOR, 1999, p. 100 – grifos nossos)

Considerando essa proposição de Clarice e partindo de uma abordagem interdisciplinar do fenômeno linguístico, eu os convido, por meio de uma infame aliteração, a transitar por entre as entranhas da estranha escrita da estrangeira Clarice Lispector. O estrangeiro na língua e na sociedade, como o tr ecoante, será o fio condutor de nossa reflexão e por meio dele, eu gostaria de pensar a nossa língua portuguesa, em uso no mundo nesse início de século, em diálogo com a biografia e a produção da escritora “brasileira” Clarice Lispector.

Assim, proponho relacionar o estrangeiro na língua e o estrangeiro na sociedade:

- (1) – Estrangeiro na língua: a língua portuguesa cristalizada em *Os Lusíadas* é muito diversa da língua falada hoje, no Brasil, aqui em Campos dos Goytacazes e por mim. Ou seja, a língua, enquanto realidade social, é dinâmica e sujeita a transformações decorrentes, dentre outros fatores, dos atravessamentos de outras línguas, da incorporação de estrangeirismos.

- (2) – Estrangeiro na sociedade: Clarice Lispector é de ascendência judaica. Haya Pinkhasovna Lispector nasceu no momento em que seus pais e suas duas irmãs atravessavam a Europa em fuga para o Brasil. Além disso, durante a infância, no Recife, os pais de Clarice se comunicavam em Iídiche, língua dos judeus alemães, língua que surge da confluência do hebraico e do alemão. Portanto, Clarice teve o judaísmo como berço cultural e linguístico. Clarice e sua família foram imigrantes. Vieram refugiados para o Brasil.

2. O estrangeiro na língua: os estrangeirismos.

Na virada do ano 1999 para o ano 2000, vivíamos uma querela midiática por conta da incorporação de termos estrangeiros ao português. A entrada, especialmente de palavras em inglês, decorria, naquele momento, do avanço da internet e do amplo processo de globalização.

Um momento decisivo naquele cenário foi, em 1999, a apresentação, no Congresso Nacional, de um projeto de lei no qual se previa a punição com multas para uso de estrangeirismos no país. A alegação do deputado Aldo Rebelo (PCdoB/SP), autor do projeto, foi a de que os estrangeirismos estariam ameaçando a pureza do idioma nacional.

A luta contra os estrangeirismos não é nova. Machado de Assis, por exemplo, escreveu crônicas carregadas de reflexões contundentes e contrárias ao uso de palavras de outros idiomas por falantes nativos da língua portuguesa. Machado de Assis, por exemplo, chegou a dizer “*Pego na pena com bastante medo. Estarei falando francês ou português?*” Monteiro Lobato também, na divertida e didática história *Emília no País da Gramática*, conta que os barbarismos (palavras exóticas) – galicismos, anglicismos e italianismos vivem num subúrbio da cidade Portugalina, no “Bairro do Refugio”. Palavras, portanto, que, de um ponto de vista geográfico, estariam à margem, à borda do idioma nacional.

No findar do século XX, o tema foi discutido de forma acalorada. No âmbito universitário, à época, foi publicado um compêndio de artigos, organizado pelo linguista Carlos Alberto Faraco, com o seguinte título “Estrangeirismos: guerras em torno da língua”. No livro, destacam-se análises que apontam para a força política e ideológica em prol da sustentação de um Estado elitista e conservador, materializado na manutenção de uma língua homogênea, sem estrangeirismos.

Esse fato é útil para pensarmos que existem aqueles que veem nos estrangeirismos a imagem de um cavalo de troia pronto para invadir e destruir a unidade nacional. Ou melhor, existem forças contrárias à diversidade linguística. No entanto, cabe-nos compreender que empréstimos, sempre houve e sempre haverá.

Ao tomar-se a norma escrita, é fácil esquecer que quase tudo que hoje ali está foi inicialmente estrangeiro. Do ponto de vista linguístico, nada se opõe à penetração de uma língua por outra língua

3. *O estrangeiro na sociedade: o estrangeiro*

Assim como a palavra estrangeira provoca estranhamento e ameaça ao conservadorismo, o sujeito migrante, o estrangeiro, também provoca estranhamento na comunidade para onde vai. O sociólogo Pierre Bourdieu nos esclarece que

nem cidadão nem estrangeiro, nem totalmente do lado do Mesmo, nem totalmente do lado do Outro, o ‘imigrante’ situa-se num lugar bastardo [...] Deslocado, no sentido de incongruente e de importuno, *ele suscita o embaraço; [...] reproduz o embaraço que sua inexistência incômoda cria*. Incômoda em todo lugar, e doravante tanto em sua sociedade de origem quanto em sua sociedade receptora. (BOURDIEU *apud* ABEDLMALEK, 1998, p. 11-12 – grifo nosso)

Charles Melman, psicanalista francês, discípulo de Lacan, afirma que “o imigrante é um sujeito que se desloca na estrutura, deixando para trás sua filiação e sua língua materna e buscando um lugar onde procura fundar uma outra família, uma outra ordem”. (MELMAN, 1992, p. 38)

O autor aborda o imigrante destacando aspectos psíquicos decorrentes do bilinguismo. Segundo ele, o sujeito somente elabora o desejo na sua língua de origem, por isso, os desenhos cômicos em manuais de conversação seriam o sintoma de um sujeito castrado, incapaz de elaborar o seu desejo.

A abordagem psicanalítica de Melman é instigante, pois nos leva a concluir que saber uma língua é diferente de conhecê-la. Saber uma língua quer dizer ser falado por ela, que o que ela fala em você se enuncia por sua boca. Conhecer uma língua quer dizer ser capaz de traduzir mentalmente, a partir da língua que se sabe, a língua que se conhece. Desde então, não falamos mais do mesmo lugar, nos comunicamos.

4. O estranhamento na língua e na sociedade

Tanto na língua quanto na sociedade, o estrangeiro desperta estranhamento. O bárbaro, origem do conceito gramatical “barbarismo” está, deste modo, entre o selvagem e o civilizado.

Um texto contundente sobre o tema é *O Estranho* (1919), de Sigmund Freud. Por meio de uma análise linguística do termo “estranho”, o pai da Psicanálise faz uma interessante provocação. Segundo ele a palavra alemã *unheimlich* é o oposto de *heimlich* [doméstica], ou seja, o estranho é o oposto do que é familiar. Assim, somos tentados a concluir que aquilo que é estranho é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Mas, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador, assim a relação não pode ser invertida. Então, o que torna algo estranho ou estrangeiro?

Não quero justificar a literatura de Clarice por meio de sua condição de estrangeira, entretanto, considero importante situar a biografia no conjunto das condições históricas e sociais das quais ela emerge. Afinal, Clarice é parte do Brasil que compõe uma sociedade constituída por emigrantes.

Considerar a biografia do escritor faz parte do entendimento de que a *-grafia* seja um processo que ultrapassa o objeto discursivo em si e alcança a figura do enunciador enquanto instância de produção que precisa tornar legítimos tanto o próprio discurso quanto o seu lugar de enunciador.

Proponho pensarmos a relação de Clarice Lispector com suas origens estrangeiras, o que chamo de “estrangeirice” por meio de quatro perspectivas: a) Comunidade Judaica no Brasil, b) Talento de Clarice para línguas, c) O processo de naturalização e d) O que a própria escritora diz sobre a condição de estrangeira.

4.1. Comunidade judaica no Brasil

A família em fuga opta pelo Brasil, pois havia uma irmã de Maria, mãe de Clarice, em Maceió. Mesmo vivendo no país, a família se manteve ligada à cultura judaica e, especialmente, à língua Ídiche. Segundo Moser, o pai de Clarice Pinkas/Pedro, para manter-se conectado com o mundo lia um jornal em ídiche *Der Tag* (O dia).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

A pesquisadora canadense Claire Varin, em entrevista com a irmã de Clarice, Elisa, descobre que os pais falavam o ídiche em casa: “Clarice entendia o ídiche, embora nunca tenha falado. [...] em casa os pais cumpriam os rituais judaicos” (VARIN, 2002, p. 27). Quando Clarice estava com 5 anos, a família muda-se para o Recife. Nesta cidade, havia uma coesa comunidade judaica situada no Bairro de Boa Vista, formada por sinagogas, escolas, padarias, armarinhos, bancos e a Livraria Imperatriz de Jacob Bernstein, imortalizada no conto “*Felicidade Clandestina*”.

Na primeira escola onde estudou, Escola João Barbalho, Clarice manteve amizade com o, então, menino, Leopoldo Nachbin que se tornou o primeiro historiador judeu a estudar a história das comunidades judaicas no Brasil.

4.2. Talento para línguas

Desde a infância, Clarice demonstrou talento na aprendizagem de línguas estrangeiras. Na terceira série, Clarice é matriculada no Colégio Hebreu-Ídiche-Brasileiro. Nesta escola, ela foi escolhida para fazer um dos três discursos de fim de ano em hebraico, ídiche e português. “A pequena Clarice fez o discurso em hebraico, ou seja, estava entre um dos primeiros da classe” (MOSER, 2009, p. 105).

Se eu fosse muda, e também não pudesse escrever, e me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo. Mas como não nasci muda e pude escrever, tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria mesmo era escrever em português. *Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que a minha abordagem do português fosse virgem e límpida.* (LISPECTOR, 1999, p. 101 – grifo nosso).

4.3. Naturalização

O pedido de naturalização foi solicitado em caráter de urgência, pois Maury fora aprovado para ingressar no corpo diplomático brasileiro e os diplomatas não podiam se casar com estrangeiras. Assim, em vistas do casamento e com 21 anos, Clarice, em três de junho de 1942, escreve a Getúlio Vargas:

Quem lhe escreve é uma jornalista [...] *casualmente russa* também. Uma russa de 21 anos de idade e que está no Brasil há 21 anos menos alguns meses. Que não conhece uma só palavra de russo, mas que *pensa, fala escreve e age em português, fazendo disso sua profissão e nisso pousando todos os projetos de seu futuro, próximo ou longínquo.* Que não tem pai nem mãe – o primeiro,

assim como as irmãs da signatária, brasileiro naturalizado – e que por isso não se sente, de modo algum, presa ao país de onde veio, nem sequer por ouvir relatos sobre ele. Que deseja casar-se com brasileiro e ter filhos brasileiros. Que, se fosse obrigada a voltar à Rússia, lá se sentiria irremediavelmente estrangeira, sem amigos, sem profissão, sem esperanças. (LISPECTOR, 2002, p. 33 – grifo nosso)

4.4. O que a própria escritora diz sobre a condição de estrangeira

Na obra de Clarice, vê-se uma constante referência a sua origem europeia, entretanto, a própria autora parece desejar fazer do idioma Português e do Brasil seus referenciais de origem. Assim Clarice fala de sua origem:

Cheguei ao Brasil com apenas dois meses de idade. *Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor.* (...) viver no Nordeste ou Norte do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe influência de costumes de outros países⁷¹/ O r enrolado, estilo francês, é marca da condição de estrangeira? (LISPECTOR, 1999, p. 319 – grifo nosso).

A língua portuguesa e o Brasil estão indissociáveis da literatura de Clarice, uma vez, podemos afirmar que Clarice faz do Brasil a sua pátria e a língua portuguesa o seu domínio sobre o mundo:

A palavra é meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. (...) Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto, cada vez que eu vou escrever, é como se fosse a primeira vez. (LISPECTOR, 1999, p. 101 – grifo nosso)

5. À guisa de retiro: nas entranhas da estranha escrita de Clarice Lispector

O que torna algo estranho ou estrangeiro? Freud fala no retorno do recalcado. Segundo ele, tudo aquilo que agora nos surpreende como ‘estranho’ satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de atividade mental animista dentro de nós e dar-lhes expressão. Portanto, Freud mostra que aquilo que consideramos estranho, *Unheimlich* em alemão, consistiu antes em *Heimlich*, familiar, porém, recalcado.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

A condição estrangeira de Clarice é um dado, no entanto, o estrangeiramento que nós leitores, vivenciamos diante de sua escrita é um efeito de sentido, pois, conforme Melman,

o inconsciente não cria nenhum obstáculo à mixagem das línguas. Pode se rer em seu seio palavras, locuções, fragmentos inteiros de discursos tomados de uma língua da infância que em seguida tornou-se estrangeira. [Diferentemente dos puristas, que lutam pela língua sem interferências estrangeiras] o inconsciente não é nem nacionalista, nem xenófobo. (MELMAN, 1992, p. 50)

Clarice é uma estrangeira, uma clandestina que viaja a bordo de seu discurso, uma imigrante clandestina. O uso que faz da língua portuguesa faz com que se alarguem seus espaços de significação.

Como uma herança indelével da cultura judaica à literatura de Lispector, a professora Berta Waldman, estudiosa de Clarice e da cultura hebraica, afirma que “esse saber faz parte de seu inconsciente. É na emergência desse laço familiar, porém recalçado, que se situa, a meu ver, o estrangeiro em Clarice Lispector”. (WALDMAN, 2003, p. 19)

Hélène Cixous afirma que Clarice porta não uma língua, mas, “línguas maternas estrangeiras, carregadas de um sem número de gêneros e sexos, têm em comum uma língua, a língua escondida entre todas as línguas, a matriz e a barca reconhecida no primeiro parágrafo por todos os poetas”. (CIXOUS, 1999, p. i)

Ao revelar a matriz de todos os idiomas, a escrita de Clarice amplia o português. Como se a autora domesticasse o nosso idioma, tornando-o paradoxalmente mais selvagem, porque mais estranho e, portanto, mais performático. Sobre o idioma, Clarice afirma: “eu gosto de manejá-la – como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope. *Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos*”. (LISPECTOR, 1999, p. 100 – grifo nosso)

A literatura, escrita que transita por entre as múltiplas possibilidades de significação de um idioma, faz de seus produtores domesticadores do vernáculo. Antoine Compagnon (2012) apresenta três funções para a literatura: a função clássica, segundo a qual a literatura deleita e instrui; a romântica que considera que a literatura liberta o indivíduo de sua sujeição às autoridades e a moderna que corrige os defeitos da linguagem, da língua ordinária.

Considerando-se a terceira possibilidade, acredito que a língua do dia-a-dia é insuficiente para nomear todos os nossos desejos, representar

a incompletude que nos torna humanos. Afinal, ao ultrapassar dos limites da linguagem ordinária. “O poeta e o romancista nos divulgam o que estava em nós, mas que ignorávamos porque faltavam-nos palavras [...]”. (COMPAGNON, 2012, p. 45)

Por isso, a estrangeira Clarice, nos ajuda elaborar o estranho familiar recalcado em nós. Assim como um estrangeirismo ameaça a aparente homogeneidade de uma língua, a literatura também o faz, pois amplia as possibilidades do idioma, deslocando significantes, nomeando a realidade para além do que ela aparentemente é.

Como um imigrante que ultrapassa as fronteiras geográficas, Compagnon, sugere que, “brincado com a língua, a poesia ultrapassa suas submissões, vista suas margens, atualiza suas nuances e enriquece-a violentando-a”. (COMPAGNON, 2012, p. 47)

Ao considerarmos a língua em relação à literatura em duas concepções: 1) a língua enquanto um conjunto de materiais que estão a disposição e a literatura seria um suplemento, uma espécie de ornamento que se soma à língua e 2) a literatura que participa da constituição da língua, acredito que Clarice opera na segunda via, pois ela ataca o português ampliando suas possibilidades, defendendo sua heterogeneidade, seus atravessamentos linguísticos e suas faces estrangeiras de significados.

Assim, há relações profundas entre o escritor e a língua e entre a literatura e a língua, por isso, longe de ser um adereço, a literatura participa da própria constituição da língua, contribui para lhe conferir qualidade de língua, estatuto de língua. Afinal, os escritores contribuem para a solidificação de um idioma. “A comunidade linguística se institui a partir dos ritos de linguagem de uma minoria”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 197)

A literatura, ou melhor, o discurso literário não utiliza a língua como uma ferramenta ou muito menos é um adereço, um ornamento a ela, pelo contrário, a literatura contribui para a edificação da língua e Clarice o faz em relação a língua portuguesa em uso no alvorecer do século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEDLMALEK, Sayad. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Prefácio de Pierre Bourdieu. Trad.: Cristina Murachco. São Paulo: Edusp, 1998.

BETTA, T. E. L. *Literatura e jornalismo na tapeçaria de Clarice Lispector*. 2014. Dissertação (de Mestrado). – Universidade Estadual do Norte Fluminense, Campos dos Goytacazes.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Trad.: Rachel Gutiérrez. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Êxodos, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Trad.: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FARACO, C. A. (Org.). *Estrangeirismos: guerras em trono da língua*. 3 ed. São Paulo: Parábola, 2004.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVII, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco. Org. Teresa Montero, 2002.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MELMAN, Charles. *Imigrantes: incidências subjetivas das mudanças de língua e país*. Trad.: Rosane Pereira. Organização e revisão: Contardo Calligaris. São Paulo: Escuta, 1992.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. Trad. Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP/Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

O LUTO AMOROSO,
UMA LEITURA DE *PAISAGEM COM DROMEDÁRIO*,
DE CAROLA SAAVEDRA

Patricia Mariz da Cruz (UNIFESP)

patricia-mariz@hotmail.com

Paloma Vidal (UNIFESP)

palomavidal@yahoo.com

RESUMO

Nascida da separação entre o homem e a natureza, a paisagem, no Romantismo, era considerada como o lugar da integração e da totalidade. Entretanto, tal conceito já não se configura do mesmo modo na contemporaneidade: a paisagem não está mais atrelada ao espaço geográfico; ela representa a fragmentação experimentada pelo homem. É diante de tal perspectiva que o terceiro romance de Carola Saavedra se desvela. Publicada em 2010 pela editora Companhia das Letras, *Paisagem com Dromedário*, apresenta o discurso amoroso da personagem Érika, que em 22 gravações, destinadas a Alex, rememora seu outro objeto amoroso ausente, Karen. Essas gravações expõem a intimidade da narradora-personagem e a escrita, subjetiva, faz com que temas como o amor, o luto e a melancolia emergem a partir do isolamento de Érika em uma ilha turística. Essa paisagem demonstra a fragmentação vivida pela personagem, uma vez que o lugar é apenas descrito; não é nomeado, mas que demonstra ser de grande relevância para a história: é através dela que as lembranças da personagem são (re)vividas e Karen, presentificada. Além disso, o exílio da narradora-personagem, que se constitui como a sua suspensão de interesse no mundo externo, é também considerada como um movimento natural da experiência do luto. A narrativa *Paisagem com Dromedário*, portanto, mostra a paisagem como um lugar de fragmentação e que motiva as gravações de Érika. É por meio dessas gravações que a narradora rememora seu objeto amoroso ausente e a presentifica, mantendo, assim, o laço amoroso que a liga a Alex. Além disso, a lembrança de Karen se constitui como um processo necessário à cura do processo de luto.

Palavras-chave: *Paisagem com dromedário*. Carola Saavedra. Crítica literária

1. Introdução

Publicado em 2010, pela Companhia das Letras, *Paisagem com Dromedário* é o terceiro romance da escritora Carola Saavedra, também autora de *Flores Azuis* (2007), *Toda terça* (2008) e *O Inventário das Coisas Ausentes* (2014). Apoiando-se na figura do outro e com tempo e espaços suspensos, a história se divide em 22 capítulos, apresentados por meio de gravações, em que o leitor é envolvido nas lembranças da narradora-personagem Érika, revelando as suas inquietações e a sua experiência a partir da morte de seu objeto amoroso, a jovem Karen. Ende-

reçadas ao outro vértice do triângulo amoroso, o artista Alex, a narradora transforma essas gravações em um diário, no qual relata sua experiência de luto e a sua vivência na ilha onde ela se encontra isolada.

Esse triângulo amoroso composto por Érika, Karen e Alex é desfeito a partir da morte de Karen, vítima de um câncer. Abalada, a narradora se isola em uma ilha que não é nomeada. O leitor somente tem acesso à descrição dessa ilha, um não-lugar, já que a ilha é um local de passagem, composta por turistas de diferentes nacionalidades e idiomas, que não se fixam ali, apenas ficam por poucos dias, atrás de dromedários, animais característicos do local:

A terra vulcânica, o mar e, bem perto do mar, um pequeno lago, a água avermelhada, acho que por causa do solo. (...) Hoje vim pela primeira vez para o trecho da orla onde os turistas desfilam. Curioso isso, as pessoas saem de férias, viajam, gastam tempo, dinheiro, e escolhem um lugar onde possam comer as mesmas coisas de sempre, falar as mesmas coisas de sempre, ouvir o mesmo idioma. De novo, apenas uma paisagem de cartão-postal. (SAAVEDRA, 2010, p. 15)

Além disso, por meio das gravações, a narradora rememora e apresenta Karen, seu objeto amoroso ausente, em uma tentativa de estabelecer o significado da presença da jovem para o seu relacionamento com Alex. Para Érika, em todas as relações, é necessária a presença de uma terceira pessoa, descrita como um elemento fundamental para que haja a união entre as outras duas e esse elo que a unia a Alex foi desfeito a partir da morte de Karen.

Desse modo, a morte da jovem representa para a narradora uma impossibilidade amorosa com o seu destinatário. O elo que os unia foi desfeito e somente por meio da rememoração e da sua elaboração discursiva, imortalizada através da gravação, é que Karen é presentificada, havendo ainda algo que os una e possibilite um relacionamento entre ambos.

É assim, diante de tal ausência, que esse trabalho busca uma reflexão sobre o luto amoroso vivido pela narradora-personagem Érika, de *Paisagem com Dromedário*. Tal experiência se configura como a temática central da narrativa de Carola Saavedra, em que a voz da personagem – em meio a definições do vocábulo “morte”, rememorações, presentificações e desinteresse pelo mundo externo - procura definir quais os papéis desempenhados por cada um dos vértices do triângulo amoroso, buscando a existência de uma possibilidade amorosa para com o destinatário de suas gravações, Alex.

2. *O luto amoroso: a experiência da narradora Érika*

Em um espaço não nomeado, em um tempo não delimitado, o leitor conhece a história de Érika, uma artista plástica que se encontra dentro de uma ilha, exilada, recuperando-se da morte de seu objeto amoroso, Karen. Não sabemos a quanto tempo a narradora está naquele local, sequer sabemos a quanto tempo a outra personagem faleceu: “Faz mais ou menos duas semanas que estou aqui. Talvez sejam apenas alguns dias, não sei. Alex, os dias passam de modo incomum neste lugar”. (SAAVEDRA, 2010, p. 10). A narradora-personagem apenas deixa o leitor saber da situação vivenciada por ela: “E eu, quanto tempo faz que estou nesta ilha? Uma semana, um mês, não sei ao certo. Às vezes acho que vou ficar para sempre presa aqui”. (SAAVEDRA, 2010, p. 41)

É desse modo, com tempo e espaços suspensos, que a história se divide em 22 capítulos, apresentados sob a forma de gravações, e endereçadas ao outro vértice do triângulo amoroso, o artista Alex. O leitor não sabe se as gravações, de fato, chegam até ele. Apenas o conhecer, assim como todos os outros personagens, por meio da fala da narradora e de suas lembranças.

É também dessa forma que a narradora Érika transforma as gravações em um diário, no qual relata sua experiência na ilha; a sua interação com os outros personagens, como Bruno e Vanessa, os donos da casa em que ela está; a empregada Pilar que, por alguns momentos, transforma-se na pessoa com que ela tem um maior contato afetivo; além de dr. Adrian, seu suposto caso amoroso. Entretanto, apesar da presença dessas personagens em suas gravações, são os dois vértices do triângulo amoroso, Alex e a jovem Karen, aqueles que possuem maior destaque em seus relatos e que são os protagonistas de suas memórias, projeções e questionamentos.

Esse triângulo amoroso, Érika – Alex – Karen, é desfeito a partir da morte da jovem e ela se revela para a narradora como o elo que a ligava ao seu destinatário, Alex. Em diversos momentos da história, a narradora pergunta a si mesma e a Alex como será a relação deles a partir da morte da jovem, demonstrando que esse terceiro elemento é fundamental em uma relação. Dessa forma, segundo Érika, as relações amorosas somente podem ser possíveis caso haja uma terceira pessoa:

É que as relações só existem assim. A três. É sempre necessário um terceiro, que ao ser excluído, possa, através de sua ausência estabelecer um elo entre os outros dois. Sempre alguém tinha que ser excluído. No nosso caso,

era Karen, eu pensava, mas agora não tenho mais tanta certeza. (SAAVEDRA, 2010, p. 36)

Dessa maneira, podemos compreender que a ausência ocasionada pela morte de Karen não uniu Érika e Alex, e sim, os afastou. Para a narradora, essa terceira pessoa dentro do relacionamento é quem dá a possibilidade para que haja uma relação amorosa. É somente por meio dela que as outras duas pessoas conseguem se relacionarem, conseguem manter o interesse mútuo. Ao se questionar como será a relação deles agora que Karen está ausente: “Alex, o que será de nós, agora que Karen não existe mais?” (SAAVEDRA, 2010, p. 65), a narradora demonstra que a jovem era a pessoa mais importante nessa relação a três e não era ela que poderia ser excluída; a sua ausência provocou um ruído entre Érika e Alex, constituindo-se como uma impossibilidade amorosa. É dessa forma, então, que o papel de Karen é definido pela narradora-personagem: a jovem é o elo que possibilita o relacionamento entre Érika e Alex.

Além disso, o leitor também conhece a experiência do luto vivido pela narradora que, em suas gravações, sempre se volta à morte de Karen. Para que ainda haja esse elo unindo Alex à narradora, a jovem se mostra fundamental: é necessário falar de Karen, rememorá-la. Esse processo se mostra como uma tentativa da narradora de presentificar seu objeto amoroso. Para Sigmund Freud, em *Luto e Melancolia* (2011), o luto passa por esse processo de presentificação, em que, para que a ligação com o objeto amado seja cortada, é necessário que ele seja presentificado. Dessa forma, percebemos que o luto corresponde a um processo de oposição, em que é preciso tornar presente o objeto amoroso, para depois retirá-lo de sua vida e, assim, voltar à realidade de ausência do objeto:

Então, em que consiste o trabalho realizado pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova da realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto. Contra isso se levanta uma compreensível oposição; em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma oposição da libido, nem mesmo quando um substituto já se lhe acena. Essa oposição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo. O normal é que vença o respeito à realidade. (FREUD, 2011, p. 49)

Desse modo, o luto se constitui como um processo de rememoração, em que se revive situações por meio de lembranças em tempos e espaços paralelos, no qual passado e presente se confundem. Há, assim, uma suspensão de interesse no mundo externo e, conseqüentemente, no tempo presente, já que aquele que está ausente não se encontra nele e, por isso, o que é externo e atual não é interessante. O ausente pertence

somente ao mundo das lembranças, à rememoração e, com isso, o lugar ao qual ele se encontra é o passado. Para Freud, essa falta de interesse na exterioridade é natural e também faz parte de um estágio da experiência do luto, que é definido por ele como:

O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este já não lhe faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto. (FREUD, 2011, p. 47)

Para Érika, essa falta de interesse no mundo externo é evidenciada por meio de seu trabalho com a arte. Desse modo, as suas pinturas, que antes lhe interessavam, já não possuem a sua atenção: "Digo isso porque agora, aqui, depois da morte de Karen, eu procuro a todo custo algo que me entusiasme, que me traga de volta o antigo vaivém de ideias e criações, e não encontro nada". (SAAVEDRA, 2010, p. 133)

Dessa forma, o luto é compreendido como uma vivência em que o mundo se tornou vazio, já que em nada lembra o objeto amado ausente, além de ser composto por etapas e que é superado de forma gradual, culminando em uma libertação.

Em *Diário de Luto* (2011), Roland Barthes, vivencia a mesma experiência de luto da narradora personagem de *Paisagem com Dromedário*, a partir da morte de sua mãe. Assim como Érika, ele também escreve sobre essa falta de interesse no que é externo e nas coisas que antes lhe interessavam. O luto mudou sua relação com a escrita, que era o seu ofício. Com a doença de sua mãe e a possibilidade iminente de sua morte, ele concentra as suas atenções aos cuidados dela e se esquece de viver; centrando-se somente em seu estado de saúde e a escritura passa a ter um outro lugar em sua vida; assumida conscientemente a partir da morte de sua mãe:

Ideia – assombrosa, mas não desoladora – de que ela não foi ‘tudo’ para mim. Senão, eu não teria escrito uma obra. Desde que eu cuidava dela há seis meses, efetivamente ela era ‘tudo’ para mim, e esqueci completamente que havia escrito. Eu estava perdidamente por conta dela. Antes, ela se fazia transparente para que eu pudesse escrever. (BARTHES, 2011, p. 16)

Assim, compreendemos por meio da escrita de Barthes que a morte mudou o modo de ver e de se relacionar com o mundo: o que antes tinha importância, agora já não tem mais; a morte não representa a libertação para cumprir seus desejos e sim, uma prisão de seu ser; ele está preso

à lembrança de sua mãe, à tentativa de dentro da ausência, torná-la presente. Assim, percebemos que com a morte, há a mudança de prioridades:

Os desejos que tive antes de sua morte (durante a sua doença) agora não podem mais ser realizados, pois isso significaria que é sua morte que me permite realiza-los – que sua morte poderia ser, em certo sentido, libertadora com relação a meus desejos. Mas sua morte mudou-me, já não desejo o que desejava. (BARTHES, 2011, p. 18)

Ainda para o teórico francês, o mundo significa a representação de sua inquietação; não era mais um lugar de amparo: “O mundo aumenta a minha tristeza, minha secura, meu desassossego, minha irritação etc. O mundo me deprime” (p. 123). Assim, o luto faz com que haja uma sensação de desamparo e viver no mundo pressupõe sentir-se sozinho, não tendo nenhum lugar alternativo (p. 24). O meio encontrado, então, para ter segurança e não se sentir sozinho, é por meio da escrita de um diário, como faz a narradora Érika. Logo, a escrita do diário possibilita a segurança e a companhia que foram perdidas com o luto.

Essa escrita em um momento de crise, de acordo com Phillippe Lejeune, em *Um Diário Todo Seu*, é uma característica de tal gênero. A necessidade de Érika de falar sobre Karen, também observada em Barthes, é descrita por Lejeune como uma maneira de sair da crise vivida, ou seja, um modo encontrado pela personagem e pelo teórico de se superarem a vivência do luto. É preciso lembrar o morto, imortalizá-lo na escrita do diário, esquecendo-se do mundo exterior, para superar essa experiência. Assim, por meio de suas reminiscências, elaboradas discursivamente em suas gravações, a narradora descreve e relata a sua experiência de luto, além de presentificar Karen, para que, assim, a jovem não seja esquecida e ainda se tenha um elo que possibilite o relacionamento com Alex.

Dessa forma, a escrita do diário é uma atividade de reflexão e que se relaciona com a memória e com o tempo, já que o diário pode ser entendido como a memória em papel, que evita o esquecimento e, consequentemente, imortaliza aquele que está ausente:

Essa atividade de reflexão, em diários de longa duração, está muitas vezes associada às funções de expressão e de memória. Mas representa o centro dos diários mantidos em momentos de crise. Um diário de crise está, se posso dizer assim, em busca de seu próprio fim. Buscamos uma maneira de sair da crise e, consequentemente, do próprio diário. (LEJEUNE, p. 277)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

A escrita em momentos de crise é, então, um ato de construção, já que quem escreve quer expurgar tudo aquilo que lhe faz mal, para continuar vivendo: “Enquanto escrevo, ainda estou vivo. E depois, naquele momento em que meu corpo está sendo destruído, reconstruo-me através da escrita, anotando essa destruição” (LEJEUNE, p. 279). Logo, o ato de escrever, feito por Érika, serve como uma terapia, que a auxilia na cura do processo de luto.

Além disso, podemos perceber que em *Paisagem com dromedário*, a narradora Érika procura encontrar a definição para o que sente; a definição para o luto e para a morte. Em meio a diversas definições, a personagem conclui que o significado é construído por meio da individualidade, da subjetividade a partir da vivência dessa situação. Desse modo, para ela, a morte “não significa nada. Ou significa o que a gente quiser” (SAAVEDRA, 2010, p. 25) e, assim, o vocábulo “morte” pode significar várias coisas ou até mesmo nada, dependendo apenas de uma concepção particular e objetiva, sendo, por isso, única. Além disso, o “nada” descrito pela personagem, relaciona-se com o vazio, à ausência ocasionada pela morte. Para Barthes, porém, em diversos momentos de sua escrita ele procura uma definição que melhor se aplique ao que ele vivencia naquele instante. Ao contrário do que acontece com Érika, ele tenta nomear, busca no código linguístico um vocábulo que materialize o que ele sente e assim como acontece com a narradora de *Paisagem com Dromedário*, o luto para ele significa a ausência, que é comparada a uma ferida, e que dói:

Meu espanto – e, por assim dizer, minha inquietude (meu mal-estar) vem do fato de que, na verdade, não é uma falta (não posso descrever isso como uma falta, minha vida não está desorganizada), mas uma ferida, algo que dói no coração do amor. (BARTHES, 2011, p. 63)

Ainda para Barthes, o luto não é algo que se desgasta. É um sentimento estático, que piora com o tempo, já que no início é apenas um estranhamento e depois, define-se como uma “tristeza intensa e contínua” (2011, p. 82); além de ser imortal, assim como a própria morte, que para ele, define-se pela condição permanente de não viver mais no presente e no futuro; a pessoa morta pertence agora ao passado.

Apesar disso, conforme Érika constata em *Paisagem com Dromedário*, por mais que o indivíduo falecido já não exista mais, pertencendo ao passado, ele deixa suas marcas. E, assim, talvez, ele continue existindo. Dessa forma, ao deixar suas marcas e rastros, as pessoas se recusam a

morrer, apenas desaparecendo, mas, ainda sim, continuam presentes na vida de seus parentes, amigos e conhecidos:

A morte é uma coisa estranha, parece que as pessoas se recusam a morrer, e ficam ali, inflexíveis, por anos e anos. A pessoa desaparece, e ficam as suas marcas. As fotos, as roupas no armário. (...) Como se soubesse da importância de deixar um rastro, uma marca. Antes de desaparecer assim, de repente, sem que houvesse um final. Então ficou a marca. (SAAVEDRA, 2010, p. 49)

Dessa maneira, para Érika, todas as fotografias, roupas e outras marcas fazem com que os mortos e, conseqüentemente, Karen queiram se fazer presente. Por mais que a morte cause a ausência e o sentimento de vazio, o morto nunca ficará no passado, no tempo estático e do esquecimento, porque além de deixar os seus rastros, evidenciando que esteve ali; que ele esteve presente; ainda há as lembranças daqueles que conviveram com ele, que o presentificam. Além disso, a necessidade de falar sobre essa experiência, presente tanto em Barthes quanto em Érika, demonstra que a escrita também irrompe tempos e espaços, uma vez que ela além de materializar, imortaliza. Assim, o morto nunca ficará no esquecimento enquanto tiver sido imortalizado.

3. Conclusão

A narrativa de *Paisagem com Dromedário*, portanto, centra-se na experiência de luto amoroso vivido pela narradora Érika, que faz de suas gravações, um diário íntimo endereçado a Alex, o outro componente de um triângulo amoroso, desfeito com a morte da jovem Karen.

Por meio de uma elaboração discursiva fragmentária, a narradora - a única voz presente no romance, - procura definir os papéis desempenhados por cada vértice desse triângulo, a partir das rememorações de seu objeto de amor ausente. A jovem, então, é o terceiro elemento necessário para que haja a possibilidade de relacionamento entre Érika e Alex. Com a sua ausência, esse elo é desfeito e há um ruído entre ambos. Somente com a presentificação via rememoração é que ainda há, para Érika, a possibilidade amorosa entre ela e Alex e é por meio desse ato de rememorar que a narradora compõe suas gravações, que podem ser consideradas como o seu diário íntimo.

Dessa forma, a necessidade de falar sobre Karen, em que a narradora se concentra apenas em seu passado, é uma característica natural do processo de luto, de acordo com Sigmund Freud. Para ele, é somente por meio da lembrança é que o ausente não é esquecido. Desse modo, a re-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

memoração é um processo de imortalização, materializado pela narradora de *Paisagem com Dromedário* através de suas gravações.

Com isso, podemos compreender que o luto é um processo em que o mundo se tornou vazio porque o objeto ausente não se encontra mais nele; o que anteriormente era interessante, agora não é mais. Assim, as pinturas da narradora já não importam para ela, somente o gravador, seu instrumento pelo qual imortaliza Karen. Dessa maneira, é possível compreender que o luto muda a relação do indivíduo com o mundo e as gravações de Érika se configuram como um refúgio da narradora, que se encontra desamparada após a morte de seu objeto de amor. É através desse diário, então, que ela busca a cura de tal processo e, consequentemente, o seu retorno ao mundo externo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Diário de luto: 26 de outubro de 1977 – 15 de setembro de 1979*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LEJEUNE, Phillippe. Um diário todo seu. In: _____. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SAAVEDRA, Carola. *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Cia. das Letras. 2010

_____. *Toda terça*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

_____. *O inventário das coisas ausentes*. São Paulo: Cia. das Letras. 2014.

**OS DEZ MANDAMENTOS SAGRADOS
E O “ANIMALISMO” DE A REVOLUÇÃO DOS BICHOS
DE GEORGE ORWELL**

Wagner Pavarine Assen (UEMS)

wagner.assen@gmail.com

Nataniel dos Santos Gomes (UEMS)

natanielgomes@uol.com

RESUMO

Numa breve crítica comparativa o presente artigo intenta analisar em comparações pertinentes Os dez mandamentos da bíblia judaico-cristã e o "animalismo" da alegoria literária de George Orwell. O seguinte trabalho toma por base teórica os pressupostos históricos inerentes ao período de publicação da obra, os preceitos da Revolução Russa em análise, inicial, com os “produtos” sociais, suas influências e os possíveis aspectos comparativos entre os Dez Mandamentos Sagrados e o “animalismo”. Julgando, *a priori*, que ambos manifestos – o “animalismo”, citado no livro, e os dez mandamentos sacros – são bases constituintes do pensar e divisor ideológico predominante universalmente.

Palavras-chave: Os dez mandamentos. Animalismo. Revolução dos bichos. Orwell.

1. Introdução

Apesar do muito já abordado em relação à obra em questão, é sempre de considerável valia rever o texto de George Orwell haja vista sua contemporaneidade e à proporção que seu livro atingiu, não somente em termos de crítica literária, mas como em âmbitos históricos gerais.

George Orwell é pseudônimo de Eric Arthur Blair, nascido em 1903 na Índia e criado na Inglaterra foi crítico e romancista e um dos nomes de maior alarido do século XX.

O livro aclamado por muitos é tido como base de conhecimento histórico e literário, mesclando a história com alegoria literária (pressuposto que abordaremos adiante) obtendo como produto uma obra ora considerada crítica ora apoiadora dos movimentos políticos em questão.

A história tem como espaço uma fazenda na Inglaterra, de nome Granja do Solar cujo proprietário é sir. Jones. Temos então o primeiro de muitos dos aspectos alegóricos do texto, visto que o este espaço não é necessariamente a Inglaterra e sim a Rússia.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Para que haja melhor compreensão da obra é necessário se fazer um apontamento teórico contextualizando-a em seu tempo – Revolução Russa – e esclarecendo o conceito de alegoria literária.

Alegoria literária segundo Flávio Kothe é o uso das propriedades linguísticas (semióticas) e suas inúmeras facetas para descrever ou demonstrar algo de formas diferentes sem que se perca o sentido único.

A alegoria é geralmente vista como figura de linguagem, portanto como parte da retórica. Mas seu meio de representação não precisa ser necessariamente, a linguagem verbal. Pode ser também, por exemplo, a pintura ou a escultura. A alegoria costuma ser entendida como uma representação concreta de uma ideia abstrata. Assim a Justiça belíssima ideia abstrata (mas será que as “ideias” são ou devem ser efetivamente “abstratas”?), aparece figurada por uma mulher de olhos vendados, com uma espada na mão, a sustentar uma balança. Cada um desses elementos tem determinado significado: os olhos vendados, a igualdade de todos perante a lei; a espada, a força de poder impor as decisões; a balança, o sopesar dos atos postos em julgamento. E que essa figura seja uma mulher não se deve apenas ao fato de *Justiça* ser uma palavra feminina.

De qualquer modo, o que nessa figura se mostra é que cada um dos elementos alegóricos quer dizer alguma coisa além dele próprio e não aquilo que à primeira vista parece. Mas, ao mesmo tempo, há uma relação entre o que aí aparece e o seu significado subjacente. Alegoria significa, literalmente, “dizer o outro. (KOTHE. 1986, p. 6-7).

Classifica-se então a obra em questão como alegórica literária haja vista as diversas relações representativas de um todo histórico.

Por detrás de “bichinhos” que, a princípio, são maltratados e se revoltam há uma manifestação ideológica histórica a ser analisada para o entendimento desejado (assertivo) do enredo. Assim como metáfora e outras figuras de linguagens que podemos comparar, a alegoria reverbera no campo das diversas interpretações, das dicotomias favoráveis ou não produzindo um campo vastíssimo para análise.

A começar pelo local onde se passa a trama, temos a primeira alegoria que grita como crítica, a meu ver, uma fazenda. Representação alegórica de uma Rússia ainda “feudal”, em pleno final do século XIX, de produções comerciais quase que exclusivamente agrárias, onde 80% da população ainda viviam miséria nos campos em regime de servidão (espécie de “camuflagem” da escravidão) enquanto os outros 20% se dividiam em donos das terras que também faziam a política – lembrando que se vivia em regime de monarquia; império Czar – e soldados.

Somado a multiplicidade interpretativa pode-se considerar a alegoria da fazenda como representação de qualquer sociedade onde haja divisão social, entre classes dominantes e dominadas, neste caso, camponeses e operários e donos de terras. George Orwell é inglês e escreve uma história não objetiva sobre a união soviética, Rússia, sua revolução

socialista, seus líderes e os pensamentos que culminaram em todo movimento divisor dos poderes, com reflexos mundiais, do século passado.

Cita-se o surgimento de um pensamento com bases na ideologia marxista representado alegoricamente pelo porco de no “Major”, que com discursos inflamados e extremamente persuasivos “injeta” o sonho de libertação das mãos opressoras, os humanos, e melhores condições de vida a todos os animais da fazenda.

O autor se muniu deste recurso literário de modo a arquitetar os entremeios de uma fazenda cujos animais se revoltam contra o regime em que viviam e partem, após se organizarem, para uma revolução “armada” que os libertaria levando-os a uma vida melhor e busca da igualdade.

A história de Orwell leva o leitor a uma reflexão ampla de uma relação e ao pensamento altamente crítico, em linha tênue e dicotômica, de animais representando humanos, comunismo, revolução russa, a saída de um século XIX de atraso para um século XX conturbadíssimo, duas guerras mundiais. A publicação de *A Revolução dos Bichos* se deu em 1945.

Sendo a alegoria “uma representação concreta de uma ideia abstrata” Orwell apropriando-se disso pauta integralmente sua retórica para escrever sua ficção. Representando espaço, personagens e suas relações – também como ideologias, visto que cada animal representa uma determinada pessoa ou classe da comunidade russa da época – deve-se analisar a obra relacionando e comparando-a ao universo da revolução russa e suas influências futuras.

Ainda com base nos pressupostos de Kothe sobre alegoria temos o apontamento que sustenta sinteticamente o estudo:

A questão do que é alegoria se revela, entretanto, bastante mais complicada. É preciso avançar cautelosamente, partindo, porém, da certeza de que nesse terreno não há tanta certeza quanto se pretende. Quando examinada atentamente, a figura da alegoria vai-se tornando cada vez mais estranha e enigmática, a ponto de não só ser preciso repensar a questão da retórica como também a dos estudos literários estéticos. Nessa medida, talvez se possa dizer que a alegoria aponta o próprio cerne da obra de arte e de sua interpretação. (KOTHE, 1986, p. 7)

2. A história e suas caracterizações na obra

A versão nada sutil, extremamente crítica e tida como literatura histórica na maior parte dos estudos abarca a memória reflexiva de uma

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

época de intensas revoluções dos mais diversos âmbitos possíveis, suas respectivas guerras são tratadas por George Orwell com maestria.

A alegoria de Orwell se materializa em parâmetros considerados anticomunistas pelo viés do pensamento – histórico – “trotskistas”. Em contrapartida o texto também é considerado propulsor das vertentes marxistas que culminariam na revolução. Tomando por base a “tomada” da fazenda.

O livro em si retrata a passagem, alegórica, do tempo de 1917 até 1943, ressaltando que a data de publicação em 1945. Era das ideias de revolução, o pensamento marxista, época de governo de Stalin e a revolução propriamente dita.

A apresentação antissoviética na trama se dá na divergência, mostrada na relação dos porcos: *Napoleão e Bola de Neve*, respetivamente Stalin e Trotsky. Orwell traça paralelos claros de comparativos, ao se re-visitar a história, de ambos, principalmente mostrar *Napoleão* como Stalin e suas “discussões” ideológicas com Trotsky representado por *Bola de Neve*.

Em mais uma clara alegoria, ou representação como “fabula”, temos a imagem de Carl Marx representado no velho porco de nome “Major”, que em uma bela noite, reúne os animais no celeiro com o intuito de contar-lhes seu “sonho”, conceituado e respeitado por todos “animais” da fazenda.

Pode-se considerar que se aprofundando um pouco mais nas questões políticas inerentes ao período, o autor tentará elaborar em sua escrita um paralelo das ideias políticas e governamentais de Stalin e Trotsky, ressaltando mais uma vez que a “literatura conta o que a história não conta” e George O. dá a sua versão particular e partidária sobre os fatos.

De antemão o leitor é levado à reflexão sobre o autoritarismo em geral, considerando a representação alegórica da figura do Czar Nicolau II em Sr. Jones proprietário da fazenda. Temos como ponto de partida os pensamentos revolucionários de um povo oprimido, pressuposto base que justifica a intenção de comparação com as ideias do Êxodo bíblico. O espírito “revolucionário” pode ter crescido junto ao autor, quando trabalhava para a Polícia Imperial Indiana e pede demissão por se dar conta de que “odeia” o imperialismo ao qual estava servindo. (VOGT. p. 5)

O autor, até 1936, se declarava pró-socialista não por causa da admiração às ideias do movimento vermelho, e sim pelo repúdio a re-

pressão, repudio esse que o fez tender e considerar a maneira com que as classes oprimidas eram tratadas.

A sátira, que chamamos alegórica, critica exatamente o regime implantado por Josef Stalin, que culminaria na revolução de 1917. Os porcos representariam, não fugindo, da crítica ideológica, os russos em geral ou a burocracia soviética.

A trama toda se dá na Granja do Solar, que se chamaria Granja dos Bichos após a Revolução e a implantação do “animalismo”. Após o discurso e morte de Major – o velho porco respeitado e com ideias de rebelião e revolução – três outros porcos assumem o controle da Granja e implantam as ideias do velho Major, ou de Marx como alegoricamente chamamos anteriormente. Esses três porcos são alegorias de Stalin, Trotsky e da propaganda, o porco Garganta. Os três se encarregam de organizar os pensamentos do velho Major, adaptando as suas condições, adequando aos animais da Granja dando o nome de “animalismo”. O enredo segue com as particularidades ideológicas da visão histórica de Orwell sobre: desigualdade, política, dominação e opressão e revolução; sobrea Rebelião dos animais “soviéticos” e seus regimes implantados.

Atentaremos a priori apenas ao recorte das ideias e suas formatações e as possíveis comparações – frisando ser o início de uma pesquisa que se mostra ainda de base e sintética, na tentativa ousada de se chegar a um denominador comum, entre o *animalismo* e os *Dez mandamentos* – abordando a seguir ao concluírem-se as considerações até então citadas.

3. O animalismo e as tábuas do Sinai

Esclarecendo de antemão que a premissa comparativa do porco Major cabe a Marx, mas, no entanto, não é de interesse que se compare aqui Marx ao líder da nação judaica e libertador do opressor Egito, Moisés, sendo assim a primeira comparação que julgo cabível é do porco Major com o Moisés da Torá.

Guardada as proporções históricas inerentes a cada contexto, nos atendo apenas a literalidade dos escritos, se possível, o porco Major diz ter sonhado algo que gostaria de compartilhar com os demais animais no intuito de filosofar sobre a vida e culminar o discurso nas questões precárias em que viviam os animais dali, a opressão por parte dos humanos e o que poderiam fazer para se rebelar contra tal regime.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

A velhice caracterizada no porco remete a experiência, alusão a astúcia de alguém com prestígio pelos anos de vida e sabedoria, mesmo fator atribuído a Moisés para comandar o povo que entraria na “terra prometida”.

Moisés no Êxodo já se constituía libertador, pois o povo já havia saído do Egito, onde era feito cativo pelo faraó da época. O tempo de “escravidão” era o mesmo que viviam os animais da granja, mas ao contrário do texto bíblico os animais precisavam se organizar como povo para se revolucionarem e não de uma lei que os organizassem como nação após libertação do cativo. Ponto divergente que caracterizava um impasse nas ideias dos “povos”.

Sobre a aceitação das “leis” e das ideias do animalismo, ambos os líderes funcionavam como vozes a seguir desde então. Moisés pelo fato de ser escolhido por D’us (Deus) e ter libertado o povo do Egito e deter relacionamento com o esse Deus da nação, e Major por ser uma espécie de “ancião” de renome somado ao fator que todos da granja esperavam ser libertos.

A “divindade” atribuída aqui ao velho porco pode ser vista, particularmente, no aspecto do sonho. Peculiaridade de caráter universal, “compartilhada” e aceita culturalmente por diversas etnias como algo transcendental, superior às mentes humanas, ou no caso – racionais – animais.

A subida de Moisés ao monte Sinai Êxodo capítulo dezenove (*Bíblia Judaica Completa*, 2010, p. 154.), faz figuração alusiva ao sonho de Major, repassado aos animais, assim como para a nação dos hebreus (ORWELL, 2007, p. 11). Esta manifestação figura como fator de divindade que da credibilidade ao discurso.

Em uma mescla de sentimentos entre esperança para uns e organização de um povo ainda sem pátria, para outros, ambas as sociedades abordadas elaboram seu nascimento, ou o mito da origem de uma nação. Seja ela baseada na revolução e rebelião ou não.

Os hebreus precisavam de uma organização sobre parâmetros de uma Lei que organizasse o povo em todos os aspectos sociais e da mesma forma não se divergisse do que Moisés trazia com regras para culto e adoração a Deus. Surgem então as tábuas com os Dez Mandamentos.

Na manhã do terceiro dia, houve trovões, relâmpagos e uma nuvem espessa sobre a montanha. Ouviu-se um som tão alto do toque do *shofar* que as pessoas que estavam no acampamento tremeram. Mosheh (Moisés) levou o povo para fora do acampamento ao

encontro de Deus; as pessoas pararam perto da base da montanha. O monte Sinai foi envolto pela fumaça, pois Adonai desceu sobre ele com fogo – a fumaça subia como a fumaça de uma fornalha, e toda a montanha tremia com violência. A media que o som do shofar ficava mais alto, Moshe falava, e Deus lhe respondia por uma voz. (*Bíblia Judaica*, p. 153)

Então, segundo a Bíblia, Deus desceu no monte e deu as ordens a Moisés, para que este por sua vez delegasse ao povo hebreu todas as leis. Sendo elas conforme o livro Êxodo:

- 2 Eu sou o Senhor, teu Deus, que te fiz sair da terra do Egito, da casa da escravidão.
- 3 Não terás outros deuses diante de mim.
- 4 Não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima no céu, ou embaixo na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra.
- 5 Não te prostrarás diante desses deuses e não os servirás, porque eu sou o Senhor, teu Deus, um Deus ciumento, que puno a iniquidade dos pais sobre os filhos até a terceira e a quarta geração dos que me odeiam, 6 mas que também ajo com amor até a milésima geração para com aqueles que me amam e guardam os meus mandamentos.
- 7 Não pronunciarás em vão o nome do Senhor, teu Deus, pois o Senhor não deixará impune aquele que pronunciar em vão o seu nome.
- 8 Lembra-te do dia do sábado para santificá-lo.
- 9 Trabalharás durante seis dias e farás toda a tua obra.
- 10 O sétimo dia, porém, é o sábado do Senhor, teu Deus. Não farás nenhum trabalho, nem tu, nem teu filho, nem tua filha, nem teu escravo, nem tua escrava, nem teu animal, nem o estrangeiro que está em tuas portas.
- 11 Porque em seis dias o Senhor fez o céu, a terra, o mar e tudo o que eles contêm; e repousou no sétimo dia; por isso o Senhor abençoou o dia do sábado e o consagrou.
- 12 Honra teu pai e tua mãe, para que os teus dias se prolonguem na terra que o Senhor, teu Deus, te dá.
- 13 Não matarás.
- 14 Não cometerás adultério.
- 15 Não roubarás.
- 16 Não apresentarás um testemunho mentiroso contra o teu próximo.
- 17 Não cobiçarás a casa do teu próximo. Não cobiçarás a mulher de teu próximo, nem o seu escravo, nem a sua escrava, nem o seu boi, nem o seu jumento, nem coisa alguma que pertença a teu próximo. (ALMEIDA, 1993)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

A justificativa para escolha do livro de Êxodo e não do livro de Deuteronômio, por ser a primeira vez que a Lei da Torá, do Deus dos hebreus aparece, pois em Deuteronômio – como o próprio nome em grego significa – é a segunda “proclamação” da Lei, mantida a mesma sem alteração alguma. Em resumo para facilitar comparação temos de um lado as leis sagradas e de outro as leis do animalismo (que são sete) respectivamente:

- 1) proibição de deuses falsos ou estrangeiros;
- 2) proibição de imagens;
- 3) uso do nome divino em vão;
- 4) sábado;
- 5) genitores;
- 6) homicídio;
- 7) adultério;
- 8) furto;
- 9) falso testemunho;
- 10) cobiça.

1. Qualquer coisa que ande sobre duas pernas é inimigo.
2. O que andar sobre quatro pernas, ou tiver asas, é amigo.
3. Nenhum animal usará roupa.
4. Nenhum animal dormirá em cama.
5. Nenhum animal beberá álcool.
6. Nenhum animal matará outro animal.
7. Todos os animais são iguais. (ORWELL, 2007, p. 25)

Primeiro ponto convergente é que ambos foram chamados de “Mandamentos”. Algo que deveria ser seguido à risca, sem defraude alguma, nem desvio ou confrontos de pensamento. Julga-se em ambos que aquelas Leis seriam as melhores para sua sociedade e para o desenvolvimento organizado de uma nação, e com certeza ponto cerne para compa-

ração. São escritos em tabuas, um na parede do celeiro e os outros divididos em duas tabuas ou pedras.

Para os hebreus mais valia a ordem social, a meu ver, e para os animais a ordem do discurso incisivo “propulsor” do inflamar da revolução esperada.

Para garantir a unidade do povo e que ninguém se desviasse da linha de pensamento se obriga a não adoração de outros deuses de um lado, de outro, pressupõe-se o fato de que ninguém é confiável a não ser quadrúpedes e outros animais o que limita as relações mesmo que “políticas” com outros “povos”.

A adoração a outros deuses também alude ao não dormir em camas do animalismo, reverberando alegoricamente o fato de não se “prostituir” sendo o “prostrar-se” diante de outra imagem ou deus, não vender sua fidelidade, não praticar aquilo que o inimigo tem como costume. Somado ao uso das roupas e o desfrute do álcool.

Vemos ao longo das duas narrativas que isso se deturpa e tanto o povo hebreu quanto os líderes e alguns animais não cumprem com suas respectivas Leis.

Representando uma “aliança” de fidelidade entre o líder (ou Deus) e seu povo, assegurando a plena ordem de convivência ao se seguir o que se tornaria Lei nos dois textos.

E por fim, o “não mataras” é o mais cabível entre os comparativos, com obviedade de princípio. Que por sinal perpetua na universalmente na maioria das sociedades, ressaltando a influência dos mandamentos sagrados sobre o animalismo. Também um dos manifestos de defesa teológica, quanto à existência de Deus, a noção ou consciência natural (biológica) de justiça.

Semelhante na ideia de que não se pode matar ao próximo é o fato de considerar que todos são iguais, mandamento sétimo do animalismo. O não mataras serve de entendimento sobre a semelhança e igualdade que há perante homens e animais.

4. Conclusão

Reconhecendo o caráter introdutório da pesquisa mostrada e sua inesgotável fonte de pesquisa, conclui-se com o direcionamento do estu-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

do para as questões sociais mais aprofundadas, somado a historiografia literária no intuito de defender os aspectos de igualdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

ORWELL, G. *A revolução dos bichos*. Trad.: Heitor Aquino Ferreira. 25. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

STERN, David. *Bíblia judaica completa*. Trad.: Rogério Portella e Celso Fernandes. 1. ed. São Paulo, 2010.

VOGT, Olgário. A Revolução Russa através da Revolução dos Bichos. *Revista Ágora*, vol. 13, n. 1, 2007.

**POEMAS EM MOLDURAS EM REVISTAS ILUSTRADAS
DAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX**

Armando Ferreira Gens Filho (UERJ)
armandogens@uol.com.br

RESUMO

A partir de 1870, os periódicos brasileiros passam a dispor de uma série de recursos visuais patrocinados pelo desenvolvimento do parque gráfico nacional e pelo investimento na dimensão técnica. Contudo, a qualidade visual dos produtos gráficos começa a merecer destaque entre o final do século XIX e a primeira década do século XX, quando se verifica uma crescente retorição do estilo *Art Nouveau* que mais tarde viria a se mesclar ao *Art Déco*. Observando-se os periódicos ilustrados destinados ao fomento da cultura, constata-se que, neles, o poema recebe tratamento diferenciado devido à variedade de ornamentos e de ilustração empregada na indústria gráfica. Investigam-se, então, neste trabalho, o ethos relativo aos projetos gráficos, a cenografia de poemas e os modos de realização do diálogo entre literatura e arte gráfica, expondo a exame as páginas das revistas *Kosmos* (1904-1909), *Renascença* (1904-1908) e *Careta* (1912-1914).

Palavras-chave: Poesia Brasileira. Texto. Imagem. Revistas Ilustradas.

1. O poema nas páginas da revista *Kosmos*

Encher os olhos é uma expressão informal da língua portuguesa que significa: “o que agradável à vista”, “o que chama a atenção” ou “o que é bonito de se ver” (HOUAISS, 2001, p. 2028). Deslocando a expressão coloquial para o contexto urbano brasileiro situado entre o final do século XIX e início do século XX, a expressão ganha força significativa e intensificadora, pois, nele, se verifica um grande investimento tanto na visualidade quanto na visibilidade.

A sedução exercida pelos panoramas; as sugestões de passeio ao ar livre¹; a novidade dos kinetoscópios e cinematógrafos²; o hábito de

¹ Cf. *Almanaque Laemmert* (1880, p. 1524). “Termina o Jardim em um terraço cercado de bancos, para onde durante as tardes calmosas de verão aflui uma grande concorrência, não só para gozar a viração constante que ameniza aquelas paragens, como para desfrutar o magnífico panorama que à vista se desenrola, patenteando às belezas da poética Guanabara”.

² Cf. Sussekind (1987, p. 40). “Pequenas imagens-que-passam diante de um único olhar, no caso do kinetoscópio; figuras em tamanho natural para plateias de às vezes duzentos espectadores, no do cinematógrafo, um alargamento não apenas das figuras, mas do público potencial para esse desfile de imagens técnicas em movimento”.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

mirar vitrines de importantes magazines³; a moda do monóculo⁴; o ato de exibir-se em locais públicos; o largo emprego da fotografia; o comércio de imagens⁵; a proliferação de ateliês e galerias de arte; a visita às exposições universais⁶ e o gosto pelos jornais ilustrados, sem dúvida, comprovam que aos habitantes das cidades impunha-se uma dieta de encher os olhos, estimulada pelo lazer, pelos bens comerciais e culturais.

Para a descrição da dieta de “encher os olhos” que se espraiara por várias dimensões da vida humana em espaço urbano no período já assinalado, segue-se uma nesga que vai privilegiar a aparição de poemas em espaço gráfico. Porém, antes de se iniciar a investida em campo gráfico republicano, para descrever os modos de apresentação dos poemas em dois periódicos brasileiros, é importante que se ressalte o valor concedido à página em perspectiva topográfica, pois, no âmbito dos periódicos, especialmente dos jornais, a primeira página e a inteira destacavam-se pela importância que a elas era atribuída.

Reconhecendo-se que a escassez de espaço era uma das lamúrias mais constantes entre colaboradores de jornais e revistas, depreende-se que, quando uma composição em versos, no final do século XIX e no início do século XX, ocupava toda uma página, tal procedimento representava uma espécie de distinção ou troféu; contudo, o privilégio a ser desfrutado pelos poemas não se concretizava de modo integral, já que, em termos topográficos, este privilégio, em vários periódicos, ficava

³ Cf. Araripe Jr.(1963, p. 147-148). Descrição de um passeio imaginário do poeta simbolista Cruz e Sousa: “E ele, satisfeito, reconciliado com suas dívidas íntimas, destaca-se do grupo, e mais além vai se embevecer diante de uma vitrine cheia de joias, de bibelôs e de todas essas ricas insignificâncias que o japonismo fim de século tem inventado (...). Estuda esses objetos, marca-os na memória; (...) Ei-lo postado na porta do Costrejean. Que riquíssimos móveis de estilo variegado! Que belos bronzes copiados de grandes esculturas!”.

⁴ Cf. Fonseca (1941.) a moda do uso monóculo entre os bacharéis.

⁵ Cf. *Almanaque Laemmert* (1891, p. 814).. A Companhia Tipográfica do Brasil comunicava que era a única oficina heliográfica que em poucos dias era capaz de tirar milhares de exemplares de um retrato ou de qualquer outro original.

⁶ Cf. Turazzi (1995, p. 39). “A fotografia, encarada como espelho da sociedade no século XIX, converteu-se, por isto mesmo, em imagem simbólica das *conquistas* que a ciência dessa mesma sociedade era capaz de alcançar, sendo talvez a mais importante delas a aceitação generalizada da sua própria objetividade e eficácia, tão bem representadas pela imagem fotográfica no recinto das exposições” e Ortiz (1994, p. 54). “Um exemplo sugestivo: as exposições universais. Em alguns centros, como Paris, Londres e Nova York, elas reuniam às realizações econômicas e culturais das nações existentes na face da terra. Eram uma espécie de miniatura do mundo. (...) Qualquer pessoa, num passeio de poucas horas, conhecia diferentes pontos do planeta”.

mesmo reservado à crônica que podia surgir gloriosamente estampada na primeira página, contradizendo o caráter informal a que se atribui ao gênero.

Em relação aos gêneros textuais de maior recorrência, a crônica e o poema tinham espaços garantidos nos períodos ilustrados. A pesquisa acerca da topografia dos gêneros textuais em páginas de periódicos põe em relevo que o soneto italiano era a fôrma de maior circulação. Tal ocorrência explica-se através de suas exíguas proporções e da idolatria que lhe dispensaram os homens de letras, ao transformar o soneto em emblema de classe e mania nacional. Acrescenta-se que a popularidade alcançada pelos quatorze versos coincide com o acentuado desenvolvimento da imprensa brasileira, a partir da segunda metade do século XIX, constituída por uma sociedade grafocêntrica, tendo à frente homens de letras mobilizados pelos ideais republicanos. Tal foi a rapidez com que a fôrma se alastrou pelas páginas de periódicos brasileiros que um representante do Modernismo viu nessa ocupação territorial uma verdadeira epidemia viral – “*sonetococcus brasiliensis*”. (BOSI, 2006, p. 235)

Assim, o grande número de sonetos estampados em jornais e revistas permite inferir que um dos alvos perseguidos por tais veículos era a difusão de cultura literária. Por isso, na qualidade de disseminadores de informação e formação, jornais e revistas incentivaram a aproximação entre literatura, artes gráficas e plásticas, através de vívida convivência estabelecida entre artistas plásticos, escritores e tipógrafos que frequentavam as salas de redação e as oficinas tipográficas.

Observa-se, ainda, que o estreito contato entre arte e técnica torna-se um forte aliado para combater as constantes ameaças do transitório que costumavam aniquilar os periódicos, pois, na árdua missão de garantir a fidelidade do leitor-consumidor ao produto e de driblar os percalços materiais para manter as publicações em série — quase sempre na dependência de assinaturas e subscrições como garantia de sobrevivência —, lançavam mão de variados recursos oferecidos pelo parque gráfico, com a finalidade de permanecer no mercado.

Na luta pelo custeio de sucessivas edições, os responsáveis pelos periódicos eram levados a lançar mão de expedientes que serviam de iscas visuais ao leitor-consumidor, de sorte que não hesitavam em acionar uma variedade de material tipográfico disponível na indústria gráfica, como bem comprovam os recursos aplicados à ornamentação de poemas. Como se pode deduzir, a aparição de poemas em folhas volantes assegu-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

rava às composições em verso uma dimensão enunciadora que, investindo na relação entre arte e técnica, instituiu níveis de tensão entre a obra e o tratamento a elas destinado nas prestigiosas páginas dos jornais e das revistas.

Um bom exemplo do tratamento visual concedido a poemas encontra-se na revista *Kosmos* (1904-1909), cujo projeto gráfico buscava elaborar uma imagem de elegância e bom gosto através do largo emprego do estilo *Art Nouveau*; marca registrada da revista, que se definia como um veículo endereçado a leitores pertencentes a um segmento urbano ilustrado, sedento de estampas e de verniz de cultura, segundo informações de Antonio Dimas, em *Tempos eufóricos: análise da revista Kosmos, 1904-1909* (1983). Em suas páginas, o saber era concebido apenas como signo de curiosidade e atração, pois, em suas formas estereotipadas de reportagem com farta documentação fotográfica, os ingredientes eram o exótico, o pormenor, o progresso e as sociabilidades, a saber: “Construção naval indígena”; “Os recifes frente à capitânia de Pernambuco”; “Concurso de beleza infantil”; e viagens pelo Brasil.

Do ponto de vista gráfico, a solução da capa da revista *Kosmos*, referente ao n. 3, de março de 1904, configura-se como um típico exemplar. Tirando partido do estilo *Art Nouveau*, investe em elementos pictóricos já consagrados: linhas sinuosas, efeito serpentino, formas fitomórficas e biomórficas, arranjos florais, entre outros. Nota-se que a semântica visual decorrente da articulação entre os vários elementos pictóricos patenteia não só as ideias de movimento e continuidade, mas também concretiza o sentido de reunião e conagração culturais presentes ao perfil da revista, na exata medida em que lhe reforça visualmente a feição enciclopédica tão bem glosada no nome *Kosmos*, uma vez que, em suas páginas, encontra-se reunida uma vasta gama de assuntos literários, artísticos e científicos.

Ainda do ponto de vista gráfico, há que se ressaltar que estilo *Art Nouveau*, eleito como identidade gráfica da revista *Kosmos*, não se restringia apenas à composição das capas. Ali compareceu em vinhetas, frisos e vistosas molduras que envolviam poemas de consagrados autores nacionais. Como se pode deduzir, a aparição de poemas, nas páginas da *Kosmos*, reveste-se de uma proposta enunciadora que enceta possíveis relações entre imagem e texto, entre obra e ornamentação, entre leitor e po-

ema no que diz respeito a uma cenografia⁷⁷ que parece querer suplantar o texto escrito. Contudo, a cenografia de apresentação de poemas, nas páginas da revista *Kosmos*, não será sempre a mesma; especialmente quando a revista entra na fase declínio e a identidade gráfica, tão bem assinalada pelo estilo *Art Nouveau*, vai perdendo vigor, à medida que uma nova proposta de estilização se apresenta como tentativa de reerguer o padrão dos tempos de glória.

As transformações que começam a prefigurar o declínio e, conseqüentemente, a saída de circulação da revista *Kosmos* também atingem o modo de aparição dos poemas. Assim, ao lado da costureira moldura floral, alguns poemas passam a ser ilustrados, enquanto outros compartilham a mesma página ou desfrutam de uma página inteira, separados ou adornados por frisos e vinhetas ainda sob a influência do estilo *Art Nouveau*, como ocorre no tratamento gráfico dispensado à composição de Luiz Edmundo, intitulada “Olhos tristes”, publicada em maio de 1904.

No entanto, em março de 1904, ainda é possível deparar-se com a cenografia padrão destinada a guarnecer poemas nas páginas da revista *Kosmos*, em seus momentos de maior prestígio. Destaca-se, pois, um significativo exemplo para ser analisado. Trata-se do soneto de Alberto de Oliveira, intitulado “Taça de Coral” (*KOSMOS*, ano 1, nº 3, mar. 1904). Vê-se, de imediato, que o poema, ocupando uma página inteira, surge adornado por uma moldura *Art Nouveau*, na qual se combinam flores e motivos geométricos.

A moldura que envolve o poema de Alberto de Oliveira segue o estilo talharim — *style nouille* — como bem assinalam as linhas entrelaçadas e sinuosas que formando arabescos enfatizam a noção de continuidade. Não há quebras. Linhas curvas e formas arredondadas conjugam-se para conferir leveza à moldura, dando a ilusão de que o conjunto flutua na página. Tal efeito decorre das inúmeras inflexões adquiridas pelas linhas na trajetória que cumprem, a saber: saindo do buquê e a ele retornando, sem permitir que o leitor possa realmente identificar o ponto de união tal o sentido orgânico do arranjo gráfico. Sendo o volume e o peso do conjunto maior que as áreas de grafismo do poema, o soneto ocupa

⁷⁷ Para um conceito de cenografia do poema, toma-se como base a seguinte posição de Dominique Maingueneau: “É possível confrontar as cenografias das obras com suas condições de transmissão. No caso das novelas de Maupassant, por exemplo, deve-se considerar o hiato entre o tipo de comunicação que sua difusão implica nos jornais parisienses de grandes tiragens e as cenografias de suas narrativas” (p.134).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

uma posição mais alta, a fim de inibir a ruptura do equilíbrio compositivo, o que vem reafirmar que a solução gráfica funciona mais como embalagem decorativa do poema do que como ilustração propriamente dita. Apenas de longe dialoga com o conteúdo do poema; este, de amplo influxo Rococó:

Lícias, pastor – enquanto o sol recebe,
Mugindo, o manso armento e ao largo espraia.
Em sede abrasa, qual de amor por Febe,
– Sede também, sede maior, desmaia.

A sensualidade das linhas curvas, aliada ao buquê de magnólias, esboçam muito tenuemente um possível diálogo entre os versos e o arranjo gráfico da moldura que, ao isolar o soneto, alça-o muito mais à categoria de objeto precioso; uma “joia” parnasiana.

Pelo motivo já exposto, a solução aplicada à moldura do poema de Alberto de Oliveira corresponde a uma técnica de enriquecimento visual, pois seu emprego consiste em capturar o leitor pelos olhos, de forma a levá-lo a um êxtase visual, assim como confere ao poema um lugar de destaque, contribuindo, sobremaneira, para o enobrecimento do produto. Então, a moldura, na qualidade de embalagem, veste literalmente o poema que vai fulgurar sobre a página “numa encenação gloriosa e numa ostentação sacralizante”. (BAUDRILLARD, 1980, p. 205)

Nota-se que o tratamento gráfico dispensado ao poema “Taça de Coral”, de Alberto de Oliveira, corrobora a ideia de que se trata de uma modalidade de enunciação, cujo trabalho gráfico, em convergência para o público-leitor, incumbe-se de reafirmar a identidade e o perfil da revista *Kosmos*, ao combinar intenção estética, componentes industriais e valor mercadológico. Portanto, ao se apresentar como edição de luxo para atender a um público sequioso de ascensão cultural, o projeto gráfico da revista *Kosmos* se ancora em um estilo eminentemente decorativo — o Art Nouveau — e em grande voga nas artes gráficas e visuais, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, tido como signo de requinte e refinamento.

Como já se destacou, a cenografia empregada na apresentação de poemas nas páginas da revista *Kosmos* não manteve o padrão inicial, quando a revista entrou em fase de declínio. De início, variando sobre as possibilidades oferecidas *pele Art Nouveau*, a identidade gráfica foi, aos poucos, enfraquecendo a cada tentativa de estilização. O poema, em lugar da costumeira moldura floral, passou a receber tratamento variado, e, por mais contraditório que possa parecer, será na fase de declínio que o

ornamental cede a vez à ilustração, uma vez que não há mais porque se manter fiel ao estilo *Art Nouveau*, marca gráfica identitária que começara a perder a força significativa. Constituiu-se, pois, em um exemplo claro da passagem do ornamental para a ilustração, a cenografia concedida ao soneto “Dor suprema”, de Mário Pederneiras.

A ilustração de “Dor suprema” assinada pelo irmão do poeta, Raul Pederneiras, dialoga diretamente com o soneto. Uma figura masculina, tendo às mãos à cabeça, em sinal de tormento, se posta no centro do desenho, situando-se no lugar onde se encontra uma concentração de tom escuro. No lado esquerdo da área de grafismo, existe uma figura feminina, representação simbólica da poesia, que cresce em direção ao alto, na mesma parte em que a concentração de tom é mais intensa. Já no alto, do lado esquerdo, como se irrompesse das trevas, localiza-se uma cabeça, tendo um colarinho de luz ao seu redor. O investimento na luminosidade em contraste com os tons escuros sugere que a área sobre a qual aparece o poema possa expandir-se, promovendo zonas de resistência e confluência entre o verbal e o não verbal. Por sua vez, o diálogo que se instala entre o poema e a ilustração reforça a condição agônica do eu lírico:

E que exurja da Treva em que ando agora imerso,
Para eterna viver aqui – marmorizada –
Na tristeza imortal da Lágrima e do Verso.

Dando continuidade à perquirição da cenografia de poemas em periódicos ilustrados, vale consultar a revista *Renascença* (1904-1908) que surge em março de 1904, para concorrer com *Kosmos*. Com uma fisionomia muito próxima a da concorrente, vai assentar sua identidade gráfica nas orientações do estilo *Art Nouveau*, definindo-se também como uma revista de letras, ciências e artes.

2. O poema nas páginas da revista *Renascença*

De imediato, chama a atenção o projeto gráfico da capa da revista *Renascença* (n. 7, set.1906) pela intensidade com que investe nas sobreposições. Assim, no alto da capa, encontram-se uma borboleta com asas abertas, e, logo acima, o nome da revista grafado em letra-fantasia. Da parte inferior da página sobe, em direção à cabeceira da capa, um enorme e alto buquê, arredondado nas laterais e cujas flores vão reunir-se sobre as asas do lepidóptero. Sobre o lado direito do buquê, está o sumário e no esquerdo, a ele sobreposto, encontra-se o retrato da personalidade homenageada: Dr. Paulo de Frontin. Como se pode observar, a descrição do

projeto gráfico põe em relevo duas características marcantes: a ênfase no pormenor e o *horror vacui* tão a gosto do *Art Nouveau* que se explicita na sobreposição de elementos presentes à zona de grafismo.

O projeto de capa da revista *Renascença* em destaque tira partido de motivos floral e animal, seguindo de modo bem fiel as orientações do estilo *Art Nouveau* que, por sua vez, são reforçadas pelo movimento ascensional e pela leveza decorrente da imagem da borboleta com asas abertas, pela utilização de tons pastel, assim como pelas transparências que revelam um fundo azul. As referências claras ao estilo *Art Nouveau*, especialmente no que diz respeito aos motivos fitomórficos e biomórficos, cumprem o papel de elaborar uma cenografia que realça o mundo natural, com o firme propósito de estetizar um produto produzido por máquinas, embora o emprego intenso da fotografia em suas páginas, contraditoriamente reforçasse as dimensões técnicas e a escala industrial da revista *Renascença*, já que se tratava de um veículo a ser consumido em grande escala.

A despeito da contradição evidenciada no projeto gráfico da revista *Renascença*, nele encontra-se coerência simbólica. A borboleta, marca da revista, insinua-se como símbolo de renascimento, reforçando, no plano gráfico, a proposta do veículo que, se exibia como “órgão de um movimento regenerador estético” (1904), em prol da cultura brasileira, assumindo publicamente a responsabilidade de reabilitar um contexto artístico que, na óptica de seus dirigentes, já se apresentava debilitado.

Coerente com o perfil exibido em seu número de estreia, a revista *Renascença* assim como a *Kosmos* dispensava especial atenção às composições em verso. No entanto, ao contrário da revista *Kosmos*, onde vistosas molduras guarneciam os poemas, a *Renascença* traz, na seção “Os Nossos Autógrafos”, de setembro de 1904, em uma página inteira, o soneto “Círculo Vicioso”, de Machado de Assis, manuscrito e emoldurado com simplicidade. Compreende-se que o poema manuscrito era uma cenografia criada por um processo fotomecânico, uma vez que, parecendo abolir as fronteiras entre o manuscrito e o impresso, falseava uma peça tida como única, criando um tom de intimidade e aproximação entre leitor e autor, graças a um recurso técnico.

A versão fac-similada do poema de Machado salienta a necessidade de a publicação trazer à cena o manuscrito para exibir as possibilidades dos recursos técnicos, mas também para presentear o público burguês, oferecendo a ele, como brinde, uma página que parece ser original.

Como é dada a perceber, a técnica do *fac-símile* falseia o retorno da escrita manual, já recalçada pelo aparecimento da tipografia e do uso da máquina de escrever, este já disseminado a partir de 1875, na Europa. A *Renascença* oferta, pois, ao público um manuscrito sem rasura, sem correções e sem acertos; um texto legível que parece ter sido diligentemente copiado por seu autor, para a ocasião. Muito provavelmente, tratava-se de uma página destinada aos “coleccionadores” de brindes de revista.

O manuscrito *fac-similado* permite avaliar que o talhe da letra de Machado de Assis evidencia uma escrita intelectual, grafismo no qual se imprimem os traços culturais daquele que escreve, ressaltando a importância da força social e cultural de uma escrita bem talhada, como bem atestavam os anúncios de professores de caligrafia que circulavam nas páginas do *Almanaque Laemmert*. Fica muito evidente que a escrita caligráfica, enquanto técnica e marca de classe, convertia-se em fonte de ensino e de aprendizagem, deslizando dos limites da ação didático-pedagógica para converter-se em instrumento, via de acesso, ferramenta e rosto gráfico para as pessoas letradas.

O certo é que a reprodução do soneto de Machado de Assis, escrito de próprio punho, figurava como valioso brinde, porque permitia aos leitores contemplarem, em segundo lance, o ritmo regular, o equilíbrio, a rapidez e a economia do traço caligráfico do poeta, em um tempo em que a escrita, o corpo e o ato criativo já haviam perdido seus elos, face à mecanização e industrialização crescentes. O soneto “Círculo Vicioso”, que fora publicado em 1901, na edição *Poesias Completas*, pela Garnier, naquele número da revista *Renascença*, recuperava as marcas humanas da escrita, a saber: gestos e volteios visíveis no grafismo proveniente do jogo muscular entre mão e braço, sob o comando do cérebro e o influxo do sentir.

Com base na seção “Os Nossos Autógrafos”, conclui-se que a revista *Renascença*, enquanto produto da indústria cultural, se serve dos meios técnicos de reprodução a fim de criar uma cenografia e oferecer aos leitores poemas manuscritos, dando-lhes a ilusão da posse de um objeto único, uma página destinada a colecionadores de produtos industriais, a quem, possivelmente, o efeito produzido pelo processo fotomecânico importava mais do que o valor dos objetos únicos e originais. Por esse motivo, o tratamento concedido ao soneto “Círculo Vicioso”, de Machado de Assis, apresenta-se como uma forma de ilustração, na exata medida em que se trata de uma cenografia que promove o aparecimento do recalçado – a escrita manual.

3. *O poema nas páginas da revista Careta*

Relevante exemplo sobre a cenografia de poemas em periódicos ilustrados encontra-se também na revista *Careta*, quando ali, entre 1912 e 1914, Olavo Bilac publica vários sonetos cuja ilustração ficará a cargo de J. Carlos. De acordo com Ivan Teixeira, o poeta “prepara os originais de *Tarde* (1919), a partir de recortes das edições em periódicos, sobretudo da revista *Careta*”. (TEIXEIRA, In: BILAC, 1997, p. LXXVIII). Esta informação faz conhecer não só parte do processo organizacional do último livro de Olavo Bilac, como também ressalta o valor que o poeta atribuiu aos sonetos que publicara nas páginas do referido periódico ilustrado, demonstrando que nem sempre poemas publicados em jornais ou revistas foram considerados como artigo de ocasião.

Por outro lado, desperta certa curiosidade o fato de o poeta ter transposto para o livro os poemas sem as ilustrações de J. Carlos. Haveria muito que se especular sobre tal exclusão; no entanto, para não fugir da linha de perquirição adotada sem uma resposta plausível, teve-se em conta que os poemas foram desgarrados das respectivas ilustrações, porque, sendo Bilac um homem de letras, marcado pelas crenças e convicções grafocêntricas do século XIX, não concedesse à imagem o merecido valor. O fato é que os poemas sem as ilustrações de J. Carlos perderam a força sêmica que o diálogo entre texto e imagem promovera. Compreende-se ainda que esta cisão afetasse o princípio de conjunto indissociável estabelecido, nas páginas da revista *Careta*, pela cenografia aplicada ao soneto de Olavo Bilac.

Retornando à proposta de estudo da cenografia dos sonetos de Olavo Bilac nas páginas da revista *Careta*, destaca-se, para tal fim, o poema intitulado “Hino à tarde”, publicado em 22 de março de 1913, e que surgirá na página de abertura do último livro de Olavo Bilac — *Tarde* (1919). A cenografia do poema recorre à moldura, só que, em lugar do ornamento, J. Carlos propõe uma moldura na qual isola uma cena que vai dialogar diretamente com o soneto de Olavo Bilac. Elaborada de acordo com o estilo *Art Nouveau*, a moldura apresenta uma figura feminina que avança em direção a um céu cheio de nuvens, impregnado pela escuridão da noite e pontilhado de estrelas. Sublinha-se que ilustração é policromática, mas as tensões entre as nuances do branco e do preto destacam-se com mais intensidade, realçando visualmente os seguintes versos do soneto:

Amo-te, ó tarde triste, ó tarde augusta, que entre
Os primeiros clarões das estrelas, no ventre,
Sob os véus do mistério e da sombra orvalhada. (BILAC, 1997, p. 269).

Na figura feminina que avança em direção ao céu, os traços do estilo *Art Nouveau* se mostram de forma muito evidente, seja no caráter ascensional e nas transparências, seja na voluptuosidade e na teatralidade com que a figura se dirige ao alto. Entenda-se ainda que J. Carlos materializa a “Alva” em uma figura de mulher, porque o poema de Olavo Bilac suscita tal aproximação, como bem ilustram os seguintes versos:

Glória jovem do sol no beco de ouro e chamas,
Alva! Natal da luz, primavera do dia,
Não te amo! Nem a ti, canícula bravia,
Que a ti mesma te estruis no fogo que derramas. (BILAC, 1997, p. 26)

O processo de personificação também é aplicado à tarde, mas a ilustração de J. Carlos prioriza o tom crepuscular a que o poeta faz alusão. Assim, através de uma cartela de cores que investe no preto, no branco e no alaranjado, J. Carlos representa a chegada da tarde, esta fração de tempo marcada pela tensão entre luz e sombra, do ponto de vista cromático:

Traz a palpitar, como um fruto do outono,
A noite, alma nutriz da volúpia e do sono,
Perpetuação da vida e iniciação do nada. (*Idem*).

O projeto de ilustração concebido por J. Carlos também permite que nele se veja a sensualidade que se concentra na abordagem pictórica que o poeta faz da realidade exterior, especialmente no processo de personificação. Orientando-se pelas marcações textuais, J. Carlos investe no contorno do corpo, no volume do busto, na expressão de êxtase e nos cabelos longos e revoltos para construir visualmente uma dimensão erótica presente ao léxico do poema: “esplendor”; “volúpia”; “véus de mistério”.

Do ponto de vista cromático, cabe ainda dizer que a ilustração de J. Carlos reforça visualmente a cartela de cores empregada pelo poeta com a finalidade de criar pictoricamente a instalação da tarde sobre a terra. Se o léxico do poema incorpora vocábulos como “ouro”, “chamas”, “fogo”, “auriflamas”, “clarões”, “luto”, “véus”, “sombra” para “pintar” a chegada da tarde, a ilustração do poema não se dá de modo diferente. J. Carlos lança mão de uma cartela de cores em que predominam nuances e saturação do claro e escuro, para criar o efeito de que a claridade e a reverberação da luz solar – tom alaranjado – começam a ser eclipsadas pela ambiência noturna que se insinua sobre a terra.

Quanto ao caráter dinâmico proposto pela ilustração, pode-se dizer que os olhos se exercitam em duas direções: de baixo para cima e de cima para baixo. Se a figura feminina – “Alva” –, transformada em um bibelô de *laliq* pela transparência de cristal que lhe dá forma, ascende ao céu; a noite, por sua vez, vem descendo à terra, como a engolir a área em que a luz solar ainda permanece. O caráter dinâmico captado pela ilustração também se apresenta no soneto “Hino à tarde”, tanto no plano da sintaxe quanto no do ritmo. Segundo se observa, os versos picotados por vírgula e travessão criam um ritmo aligeirado, enquanto as inversões dos termos sintáticos impõem um dinamismo característico dos torneios frasais.

Cumprido esclarecer que a relação entre a moldura e o poema de Olavo Bilac promove conclusões importantes sobre o diálogo entre texto e imagem, quando se examina o conjunto visivo. Em um primeiro lance, observa-se que a moldura lembra o formato de “C” invertido contendo a ilustração de J. Carlos, enquanto a caixa destinada a conter o poema sugere ter engolido parte da ilustração. Dessa perspectiva, parece que a ilustração prevalece sobre o poema, já que ela ocupa a maior parte da página e o poema vem espremido em um retângulo que avança ilustração adentro. Tal cenografia instaura uma tensão espacial e demonstra com clareza uma espécie de disputa territorial no âmbito da página. Salta ainda aos olhos a função dupla da moldura, pois, ao mesmo tempo em que demarca a área da ilustração, ela também garante o poema, colocando em evidência que tanto o soneto quanto o conjunto ilustrativo estavam sob o controle da ordem da diagramação.

4. *Uma conclusão*

Dando acabamento à perquirição da cenografia de poemas em periódicos ilustrados, constata-se que os quatro poemas colocados em evidência – “Taça de coral”; “Dor suprema”; “Círculo vicioso”; “Hino à tarde” – permitem entrever o emprego de recursos técnicos e artísticos pela indústria gráfica, para dar conta do forte apelo à visualidade e à visibilidade, assim como, buscando mapear os espaços reservados à aparição de poemas, revelam que a aplicação de molduras se tornou um procedimento recorrente para isolar e destacar a composição poética, causando um efeito semelhante ao produzido pela redoma, de modo a reforçar a estética do tempo – a arte pela arte –, por se compreender que tal procedimento elevava os poemas à categoria de objetos valiosos, seja do ponto

de vista da preciosidade (a joia rara), seja da perspectiva litúrgica (o relicário).

Enquanto a moldura isolava os poemas e simultaneamente reivindicava do leitor-espectador um olhar platonizante regulado por fronteiras bem definidas, a distinção, a preservação e a sacralidade decorrentes de tal arranjo gráfico entravam em conflito com a natureza efêmera dos veículos em que eles apareciam estampados. A pretendida preservação dos poemas e o conceito de perenidade almejado para o labor artístico são abalados pelas características dos veículos nos quais as composições em versos são estampadas. Por isso, esboroam-se em face à periodicidade das revistas ilustradas e transformam-se em produtos descartáveis. Contudo, esse processo de desvanecimento só poderá ser detido pelo zelo de colecionadores e/ou autores, como se observou no procedimento adotado por Olavo Bilac para compor seu último livro – *Tarde* –, já que, de modo geral, os leitores em sua maioria tinham/têm os periódicos na qualidade de produtos a serem deitados fora após a leitura.

Ainda sobre o emprego de molduras, percebe-se com nitidez que a cenografia empregada na apresentação de poemas favorecia-se do *topos ut pictura poesis*, dinamizando, do ponto de vista da ilustração, um gosto estético e uma orientação de base retórica, então muito em voga no campo literário brasileiro de início do século XX: o poema como quadro. A ênfase na descrição, a poética sensualista, a materialização da ideia do poema, o largo emprego do cromatismo, a presença de figuras retóricas destinadas ao ornamento, sem dúvida, colaborava para que a concepção de poema como quadro se fixasse no cenário nacional, embora tal concepção já vigorasse a partir das últimas décadas do século XIX.

Como se pôde ver, a cenografia também podia realizar-se através de vistosas molduras ou do processo fotomecânico, como o *fac-símile*. Neste exemplo, encontra-se uma intenção da esfera do ornamental, pois ali estavam em jogo interesses de ordem midiática, voltados para a sedução e para as expectativas do leitor, oferecendo a ele, por um preço módico, a reprodução de um pseudovalioso documento que, graças, ao poder da técnica, trazia à cena pública um documento cujo acesso, a princípio, se restringiria a um privilégio a ser desfrutado por um seleto grupo. Portanto, não há como negar o caráter democratizante presente a este tipo de ornamentação.

Vale frisar que as molduras em dimensão gráfica podiam distanciar-se dos enunciados dos poemas, quando investiam nas marcas retóricas

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

do *Art Nouveau*: linhas sinuosas, formas fitomórficas e biomórficas. Eram clichês cuja proposta tinha como meta atrair a atenção do leitor para o ornamental, reforçando uma modalidade artística representante das “camadas dirigentes, da burocracia culta e semiculta, das profissões liberais habituadas a conceber a poesia como ‘linguagem ornada’”. (BOSI, 2006, p. 234)

Contudo, fica patente ainda, no desenvolvimento desse trabalho, que nem sempre as molduras eram padronizadas. Foram apresentados exemplos em que elas propunham um diálogo entre texto e imagem, como as de “Dor suprema” e “Hino à tarde”. Nos dois poemas, as molduras não se configuram apenas como recurso isolante e ornamental, uma vez que saem do esquema padronizado de motivos florais e linhas coleantes e passam a funcionar como espaços destinados à ilustração, sem abandonar, contudo, o estilo *Art Nouveau* que, em muitos casos, irá se mesclar-se ao *Art Déco*. De acordo com análises de “Dor suprema” e “Hino à tarde”, é importante enfatizar o franco diálogo entre os poemas e as suas respectivas ilustrações, porquanto as molduras deixam de ser apenas recurso isolante para funcionar como continente da ilustração. Cabe ainda dizer que, se as molduras encerram o poema transposto em imagens, elas parecem querer eclipsar os poemas, deixando transparecer uma rivalidade entre texto e imagem.

Justifica-se, por fim, porque inicialmente se disse que *Kosmos*, *Renascença* e *Careta* eram revistas de *encher os olhos*. Nelas, a ênfase no visual permitiu encetar um rico diálogo entre poesia e ilustração, desde o seu sentido mais amplo. Além disso, este diálogo expõe com muita clareza um momento extremamente fecundo em que a poesia e artes visuais, sob o signo do *Art Nouveau*, se aproximavam para apresentar ao público das revistas um modo de ler regulado por dois registros bem distintos: o do texto e o da imagem. Simultaneamente, este diálogo propôs cenografias autárquicas ou não para inserir os poemas em uma conjuntura histórica que lhes dispensava tratamento gráfico-comercial com o claro objetivo de atingir o aqui e o agora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMANAQUE *Laemmert* (1870 a 1900).

ARARIPE JR. *Obra crítica* (1850-1900). Rio de Janeiro: MEC, Casa de Rui Barbosa, 1963, vol. III

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Trad.: Artur Mourão. Portugal: Edições 70, 1988.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Edição organizada por Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CARETA. Rio de Janeiro, ano VI, n. 251, m. 1913.

DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos: análise da revista Kosmos, 1904-1909*. São Paulo: Ática, 1983.

FONSECA, Gondin da. *Biografia do jornalismo carioca (1808-1908)*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1941.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KOSMOS. Rio de Janeiro, ano I, n. 3, m. 1904.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Trad.: Marina Appenzeller. Revisão da tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RENASCENÇA. Rio de Janeiro, n. 7, set. 1904.

SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

POEMAS ILUSTRADOS DE OLAVO BILAC
NAS PÁGINAS DA REVISTA *CARETA*

João Cláudio Martins Araujo Barros (UERJ)

jcmartinsffp@gmail.com

Armando Ferreira Gens Filho (UERJ)

armandogens@uol.com.br

RESUMO

A revista *Careta*, fundada em 1908, foi um importante veículo de comunicação do século XX. Em suas páginas, o leitor podia encontrar o retrato dos acontecimentos políticos nacionais e internacionais, assuntos históricos, propagandas comerciais e temas relacionados ao cotidiano da sociedade do início do século XX, bem como contos, poemas e crônicas. Misturando informação e arte, a revista *Careta* mostrava-se vinda e popular. Foi justamente neste periódico que célebres sonetos de Olavo Bilac foram ilustrados pelo designer gráfico J. Carlos, entre 1912 e 1914. Isto posto, essa comunicação tem por objetivo analisar a relação entre texto e imagem, através das molduras produzidas por J. Carlos que, tirando partido de imagens coleantes, fitomórficas, biomórficas e geométricas – traços marcantes dos estilos *Art Nouveau* e *Art Déco* – guarneciam os poemas de Olavo Bilac.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Texto. Imagem. Revista ilustrada.

1. *Introdução*

O estilo *Art Nouveau*, que eclodiu na década final do século XIX e no início do século XX, foi um movimento artístico de grande rendimento na arquitetura e nas artes figurativas. Esse estilo, assim como outros movimentos anteriores a ele, recebeu vários nomes – “*Liberty, secessão, modernista iate, floreal, style métró*” – (BARILLI, 1991, p. 11). Porém, todas essas denominações mantinham a ideia de uma nova arte que viria a se sobrepôr ao estilo “histórico” e ao naturalismo, como atesta Barilli: “Esse movimento artístico, batizado com tantos nomes, tinha por meta subjacente romper de maneira decisiva com as duas maiores tendências da arte ocidental da segunda metade do século XIX” (*Idem*).

Rompendo com o estilo “histórico” que representava a arte de forma repetitiva, fria, cultuando os estilos do passado, dando uma valorização à estética arcaica, o *Art Nouveau* baseava sua arte a partir da realidade e fazia referências a uma arte que incorporava a inovação, a modernidade e a juventude, mesmo quando, por algumas vezes, o *Art Nouveau* se referia ao passado. Contudo, tal estilo estava distante de representar

um passado da história medieval; ao contrário disso, apresentava um resultado original e moderno.

Como já se destacou, os artistas do *Art Nouveau* se opunham às tendências naturalistas, pois acreditavam que estas, através de sua arte, apresentavam uma natureza estática e demonstravam zelo pelo concreto e pela imitação fiel da natureza; por isso, Barilli não hesitou em afirmar que,

Embora o *Art Nouveau* pretendesse ser novo e moderno, seus expoentes negaram violentamente o naturalismo, optando pela beleza, elegância e aspecto decorativo — qualidades às quais os naturalistas haviam renunciado para retratar o lado sórdido da vida cotidiana. (BARILLI, 1991, p. 12)

Como se pode observar na citação de Barilli, os artistas do *Art Nouveau* tinham consciência pública de que seu papel não era só criar uma arte para demonstrar a tristeza do cotidiano, como acontecia com as obras naturalistas; mas sim uma arte que pudesse representar a felicidade, elegância e a beleza dessa rotina. Nesse sentido, o movimento *Art Nouveau* se expressava artisticamente através de formas naturais, unidas a um movimento extenso e harmônico, dando leveza às suas formas e buscando adentrar as raízes internas da criação devidamente naturais e subjetivas. Recorrendo mais uma vez a Barilli, vale destacar que, “os traços estilísticos mais óbvios do *Art Nouveau* são formas fluidas e linhas entrelaçadas e coleantes, cujo propósito era representar o processo interminável da criatividade natural”. (BARILLI, 1991, p. 13). No entanto, o estilo *Art Nouveau* não se define apenas por um estilo único de linhas, mas também se caracteriza por formas ondulantes e pequenas partículas vibrantes que se misturam, dando continuidade e demonstrando um processo interminável de criação.

Vale dizer que o estilo *Art Nouveau* teve grande influência nas manifestações literárias, na arquitetura e nas artes aplicadas, estando presente em várias expressões artísticas, como no romance, na poesia, no teatro e na música, assim como “ocasionalmente produziu um estilo próprio de vida entre seus praticantes e admiradores” (BARILLI, 1991, p. 15). Vê-se ainda que o *Art Nouveau* se fazia presente nas artes gráficas notadamente nos periódicos, pois, sendo um canal de comunicação importante numa época de significativo desenvolvimento industrial, os periódicos do começo do século XX apropriaram-se dessa nova arte de formas lineares e fluidas que produziam leveza, elegância e dinamismo às páginas de revistas e jornais.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Nas artes aplicadas o *Art Nouveau* era apreciado pela classe média-alta por se tratar de obras com complexidade de formas e matérias, porém, foi nas artes gráficas que o novo estilo ganhou admiradores das classes populares. Através de revistas e jornais, os artistas *Art Nouveau* empregavam linhas e partículas vibrantes que construía ritmos lineares para instaurar um ar de liberdade, utilizando-se de formas fluidas e linhas entrelaçadas, representando o contínuo processo de criatividade do artista, conforme assegura Barilli:

O principal interesse dos artistas do período era a arte gráfica, pois ela lhe permitia alcançar um público mais amplo através de ilustrações de jornais e revistas ou cartazes. Litografias e xilogravava em preto e branco e em cores eram muito usadas pelos artistas, que puseram em prática o ideal de eliminar a distinção entre belas-artes e artes aplicadas, concedendo enorme atenção mesmo ao mais modesto detalhe de frisos ornamentais nas páginas que ilustravam; era sobretudo nesses detalhes, desvinculados de um “tema”, que os artistas podiam entregar-se às linhas livres e fluidas do art nouveau. (BARILLI, 1991, p. 59)

Se o *Art Nouveau* era um estilo oposto a um tradicionalismo que se valia de uma forma de expressão estática e fria da natureza, também iria se opor à pintura de cavalete que os naturalistas usavam para captar a realidade de forma sórdida e desligada das influências externas, já que eles não estavam preocupados em representar uma arte que levava em consideração subjetividades e dinâmicas naturais do indivíduo.

Outro ponto que merece destaque diz respeito à pintura *Art Nouveau* na década de 1890. Neste período já não havia mais resistência ao naturalismo e sim à tendência predominante da época – o impressionismo – que trazia consigo uma forma de “jogos multicoloridos”, causando efeito de cores e profusão de sentidos visuais e “efeitos atmosféricos”. Contudo, essa reação foi relativa, uma vez que o *Art Nouveau* se apropriou das causas impressionistas, quando quis referir-se a impressões de fidelidade à natureza, sob uma ótica não somente das sensações visuais, mas também do aperfeiçoamento do artista *Art Nouveau*, que precisava qualificar seu conhecimento artístico, buscando formas essenciais de representar a natureza, não com o imediatismo dos impressionistas, mas no que em seus trabalhos artísticos havia de leveza e movimento.

2. Perfil da revista *Careta*

No ano de lançamento da revista *Careta*, em 1908, vários artistas estavam ligados a um movimento artístico que investia na linearidade or-

gânica, recriando aspectos subjetivos da natureza e apropriando-se de recursos fitomórficos, biomórficos e linhas coleantes. Era o *Art Nouveau* se impondo nas artes gráficas. A *Careta*, como tantas outras revistas ilustradas do início do século, adota o estilo *Art Nouveau* para marcar a sua identidade gráfica. Desse modo, a identidade do referido periódico fluminense se apoderou de um movimento artístico que lhe era contemporâneo e que se fez presente desde capa até o interior do veículo. Tratava-se de uma época marcada por um crescente desenvolvimento industrial e comercial que via no *Art Nouveau* uma saída para atrair leitores, conferindo beleza, graça e dinamismo às suas páginas.

A sede da revista *Careta*, fundada por Jorge Schimidt, dono da editora *Kosmos*, localizava-se na Rua da Assembleia, n. 70, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Circulava semanalmente e tornou-se muito popular, sendo encontrada em lugares de fácil acesso, tais como: barbearias, engraxates e consultórios, etc. Era um dos principais veículos de comunicação. Em suas páginas, encontravam-se diversas informações referentes aos contextos nacional e internacional, reportagens do cotidiano da sociedade, além de poemas, crônicas e contos, proporcionando uma variedade de assuntos e oferecendo informações e discussões sociais pertinentes à época.

O investimento certo no *Art Nouveau* fez com que a *Careta* caísse no gosto do público. Não seria demais atribuir tal sucesso ao ilustrador J. Carlos que esteve à frente das ilustrações da revista desde seu aparecimento. Importante *designer* gráfico, J. Carlos trabalhou na revista *Careta* entre 1908 e 1922, quando dela se afastou para colaborar em outra revista da época – *O Malho*. Porém, J. Carlos vai retornar à *Careta* em 1935 e ali permanece até 1950.

É importante ressaltar que o *designer* gráfico J. Carlos foi convidado por Jorge Schmidt a ser o principal ilustrador da revista *Careta*. O ilustrador começa a desenhar para a revista desde seu lançamento em 1908. Foi, através de sua arte, que o *designer* gráfico demonstrou grande aptidão para desenhar com síntese e elegância, evidenciando, através de suas ilustrações, uma grande variedade de formas que representava fielmente o contexto social e histórico do começo do século XX.

J. Carlos foi de grande importância para artes gráficas no início do século XX. Em seu trabalho, encontra-se uma estreita aproximação entre tecnologias gráficas e fotografia, como bem demonstram os desenhos de

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

vinhetas, charges, capas, frisos, adornos, logotipos, e publicidade, entre outros, que o *designer* produziu para a revista *Careta*.

Devido à enorme repercussão dos seus desenhos publicados na revista *Careta*, J. Carlos recebe o convite de José Pimenta de Mello para assumir a direção geral das ilustrações de vários canais de comunicação, uma vez que Pimenta de Mello era responsável por grande parte dos periódicos que circulavam na cidade do Rio de Janeiro, no início do século. Ao comprar a empresa “O Malho S”, Pimenta de Mello propõe a J. Carlos um novo desafio: assumir a direção gráfica da revista – *O Malho*. A convivência com Pimenta de Mello, dono dos maiores parques gráficos fluminenses, possibilitou a J. Carlos estar à frente da direção de arte de *O Malho, Para Todos, Ilustrações Brasileiras, Leitura, Tico-Tico*.

Tão habituado a desenhar com papel e lápis, o convite de Pimenta de Mello representou para J. Carlos realmente um grande desafio, pois ele teve que lidar com os avanços tecnológicos em espaço gráfico. O ilustrador precisou adquirir novos conhecimentos, aperfeiçoando-se no uso das novas tecnologias para incorporá-las ao trabalho de ilustrador, porém com muita resistência. Com isso, J. Carlos investe em caricaturas, e, com mãos de hábil ilustrador, esbanja criatividade no emprego de linhas fluidas que evidenciava uma franca influência do estilo *Art Nouveau*. Porém, quando J. Carlos passa a desenhar para a revista *Para Todos*, em 1926, o ilustrador vai desenvolver um estilo misto, ao combinar linhas ondulantes e figuras geométricas para refletir o moderno e o inusitado nas páginas do referido periódico.

J. Carlos alcança novos padrões e começa aos poucos a ganhar mais espaços nos periódicos, colocando o desenho quase em pé de igualdade com a fotografia, que, àquela época, desfrutava de largo emprego nas páginas de revistas ilustradas. Deste modo, o ilustrador passa a brincar com as diagramações das páginas seja com vinhetas ou molduras; o *designer* também passa a lidar com a fotografia de um modo sutil. Questionou em momentos precisos a naturalização do seu excessivo emprego no registro documental, adornando as fotografias com molduras e, com esse procedimento, concedeu-lhes maior leveza quando registradas nas páginas da *Careta*. Assim, desmistificava a fotografia, propondo uma harmonia e um diálogo entre ela, o desenho e o texto, cujo resultado conjuga uma linguagem moderna e ao mesmo tempo brasileira.

Sem dúvida, os trabalhos de J. Carlos, nas páginas das revistas ilustradas, foram importantes para a fixação de uma linguagem visual

brasileira e moderna, sintetizando traços e formas na composição de seus desenhos para representar tanto a fotografia quanto o texto publicitário ou literário. Um bom exemplo desta síntese encontra-se nas páginas da *Careta*, quando, entre 1912 e 1914, realiza-se um grande encontro entre um poeta de reconhecida notoriedade e o ilustrador já muito conceituado. Forma-se uma parceria: J. Carlos e Olavo Bilac.

Tal parceira diz respeito aos poemas de Olavo Bilac estampados em página inteira e guarnecidos por molduras desenhadas por J. Carlos. Observa-se que este tratamento gráfico-espacial se converte em um símbolo de distinção tanto para o poeta quanto para o ilustrador. Já na relação entre poemas e molduras destacam-se aspectos relativos da “arte pela arte”, conforme ressalta Armando Gens, uma vez que “a moldura, enquanto etos gráfico, tornou-se um procedimento que procurava isolar e destacar a composição poética, criando um efeito idêntico ao produzido pela redoma, de modo a reforçar a estética do tempo: a arte pela arte. “(GENS, 2003, p. 85). Vale pormenorizar que a *Careta* mesclava, entre as suas 40 e 60 páginas, poemas de diversos poetas, e que a maioria deles era apenas ornamentada por fotografias, vinhetas e frisos. Tal procedimento revela um franco diálogo entre literatura e artes visuais. No entanto, este diálogo nem sempre se realizava de modo democrático, como atesta o tratamento gráfico diferenciado que se verifica na parceria entre o Olavo Bilac e J. Carlos.

Para arrematar o perfil da revista *Careta*, informa-se que ela foi extinta, assim como as tantas outras revistas de época, durante a instalação da ditadura militar no país, em 29 de outubro de 1945; principalmente, porque, devido à ação da censura, os periódicos passaram por uma nova formatação, apropriando-se de um caráter empresarial com reportagens ligadas apenas a assuntos de interesses governistas. O que também agravou o desaparecimento das revistas ilustradas foi o surgimento das novas mídias “reunindo jornais e revistas, emissoras de rádio e televisão” (SODRÉ, 1966, p. 446), porque, naquele determinado momento, o governo estava apenas interessado em centralizar ideias e utilizar-se de novas mídias – rádio e televisão –, como forma de “manipular as opiniões, conduzindo as preferências dos leitores e mobilizando sentimentos”. (*Ibidem*).

3. *Parceria entre texto e imagem*

Para que melhor se entenda a parceria entre os sonetos de Olavo Bilac e as molduras especialmente desenhadas por J. Carlos para guarnecê-los, apresenta-se o poema intitulado “No Equador”, publicado na revista *Careta*, em 29 de março de 1913. Mas, antes de iniciar a análise do conjunto que engloba poema e ilustração, é importante destacar que J. Carlos preparava os desenhos com exclusividade para sonetos de diversos poetas que faziam parte do quadro da literatura nacional, entre eles, Olavo Bilac, cujos sonetos foram publicados em uma única página da revista, de forma a colocar em evidência a importância do poeta e do ilustrador.

À guisa de ênfase, volta-se a frisar que os quatorze versos de Olavo Bilac ganhavam destaque nas páginas da revista *Careta*. Dotados de maior privilégio por serem sempre estampados no interior do veículo em página única e emoldurados pelas ilustrações de J. Carlos, os sonetos ganhavam um lugar de importância e exclusividade na revista *Careta*. O tratamento a eles dispensado revela que, embora as revistas e jornais fossem os principais veículos de comunicação da época final do século XIX e início do século XX, a *Careta* possuía um diferencial, porque além de oferecer uma diversidade de informações do contexto nacional e internacional, demonstrava uma preocupação com artes de modo geral, o que instalava uma relação de competitividade entre os assuntos a serem divulgados pela revista. Conclui-se, pois, o valor que tinham os sonetos de Olavo Bilac nas páginas da *Careta*.

Isto posto, retoma-se a proposta de desenvolver uma análise do soneto “No Equador” com ilustração assinada por J. Carlos. O desenho confeccionado especialmente para o soneto corrobora a qualidade visual da página e enriquece o diálogo entre literatura e imagem. Porém, cabe esclarecer que a primeira versão do soneto publicada na *Careta*, em 1913, defere-se, em alguns pontos, da que seria publicada posteriormente no livro *Tarde*, em 1919. Uma das diferenças a ser assinalada corresponde ao título do soneto. Enquanto na revista *Careta* o título era “No Equador”, em *Tarde* o poeta o altera para “As ondas”. Nota-se que a alteração do título torna evidente que não era um título definitivo. Verifica-se ainda que não só o título sofreu mudanças, quando o soneto sai da revista para o livro. Nesse deslocamento, o poeta realiza ainda outras modificações aqui mencionadas como um bônus, pois não criam zonas de atrito com a análise que se vai realizar.

Direcionando o foco para as alterações impetradas pelo poeta, constata-se que o soneto “No Equador”, de Olavo Bilac, estampado na revista *Careta*, n° 252, além da referida mudança do título, quando passa a integrar o livro *Tarde*, traz também alterações no léxico e na pontuação de algumas estrofes. Assim, detectou-se que, no segundo verso do primeiro quarteto do poema “No Equador”, a palavra “Noite” está com letra maiúscula, e, na segunda versão do poema, o vocábulo já referido está com a inicial minúscula. Se, neste mesmo verso da primeira versão, o poeta opta pelo emprego das reticências; na segunda, as substitui por um ponto final.

O cotejo entre a primeira e a segunda versões revela mais uma alteração. Desta vez, ela se encontra no quarto verso da segunda estrofe. Se, na primeira versão, o verso foi finalizado por ponto e vírgula; na segunda, encerra-se por ponto final. Estas alterações tornam-se evidentes ao comparar o poema publicado primeiramente na revista *Careta*, em 1913, e posteriormente ressurgido no livro, *Tarde*, em 1919.

De modo a prosseguir com a análise, torna-se necessário o exame do sentido do poema, buscando referências em seu interior para uma aproximação do texto com a imagem elaborada pelo *designer* gráfico J. Carlos, que, na época, desenhava com exclusividade para a revista *Careta*. Tendo em vista nesta análise a ilustração que guarnece o poema “No Equador”, de Olavo Bilac, percebe-se uma grande sensibilidade do ilustrador ao capturar a ideia dos movimentos coleantes das ondas, a figura feminina, as cores que configuravam a ideia de água e de pedraria, para materializar a imagem do corpo feminino presente ao poema. J. Carlos apropria-se de um repertório *Art Nouveau* para guarnecer o poema, intitulado “No Equador”, de Olavo Bilac.

Observa-se, no primeiro quarteto, a voz poética exaltando o erotismo e o estado de desejo feminino compreendido pelo verso: “Entre as trêmulas mornas ardentias”, demonstrando o estado de movimentação das águas e a personificação das ondas na figura feminina. A ilustração de J. Carlos corresponde a esse primeiro momento do texto, ao optar por silhuetas femininas que, juntas, misturam-se para evocar o movimento das ondas do mar. Como se percebe, a ilustração reforça a metáfora-núcleo do soneto – uma analogia de formas da natureza com a imagem da figura feminina. Dentro desse princípio, observa-se no último verso do primeiro quarteto a prosopopeia caracteriza a natureza humanizada: “Pérolas vivas, as nereidas frias”.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

No segundo quarteto, torna-se evidente o desejo feminino, quando a voz poética, ao evocar “lascivas rondas”, demonstra todo erotismo que, seguramente, está representado na ilustração de J. Carlos: imagem de mulheres entrelaçadas, beijando-se, em posições sensuais, altamente erotizadas, como se estivessem buscando a consumação de seus desejos mais ardentes.

No que diz respeito ao primeiro terceto, a voz poética veicula uma figura feminina metamorfoseada em obra de arte, porque aciona um procedimento claramente parnasiano – arte pela arte. Para isso, o poeta parnasiano realiza a transformação do orgânico em inorgânico, valendo-se de palavras que representam materiais preciosos para cristalizar o corpo feminino, conforme se pode observar no seguinte exemplo:

Coxas de vago ônix
ventre polidos
De alabastos
quadris de argêntea espuma
Seios de dúbia opala ardem na treva;

Todos estes aspectos que tornam o poema visual são captados por J. Carlos, ao reproduzir, na ilustração, uma variedade de cores frias, evocando a frieza das pedras preciosas. Desta forma, J. Carlos se utiliza de uma cartela de cores que na ilustração ligam a imagem ao texto.

Dando continuidade à análise, no último terceto, a imagem feminina é metamorfoseada em pedra, como já vimos; contudo, vale pormenorizar que a metamorfose foi captada por J. Carlos, especialmente representada no poema por mulheres de “bocas verdes”. Neste caso, nota-se que o ilustrador tira partido da cor verde que tanto representa a cor de pedrarias como a coloração da água do mar. O ilustrador investe nesta cor para patrocinar um conjunto harmônico entre o texto literário e imagem, utilizando nuances de verde. Transformando o orgânico em inorgânico, apresenta visualmente traços parnasianos. Ainda neste verso, o poeta usa recursos auditivos, como por exemplo, “cheias de gemidos”. Possivelmente, o poeta se baseou no som provocado pelo movimento e pelo barulho das águas do mar para concretizar a ideia dos gemidos. Por sua vez, a ilustração dá conta desse efeito, quando J. Carlos retrata a figura feminina gemendo de prazer – bocas entreabertas.

Para finalizar, o poeta encerra o poema com “chave de ouro”, recurso extremamente parnasiano; deixando para resolver, no final, tudo que foi encenado através dos quatorze versos do soneto. Ao passear pelo verso final da última estrofe – “Soluçam beijos vãos que o vento leva..”.–

, entende-se que existe um final frustrante para as figuras femininas, que não consumam seus desejos sexuais e ficam a chorar inutilmente por um beijo. Ao mirar a ilustração de J. Carlos para o soneto de Olavo Bilac, intitulado “No Equador”, percebe-se que o ilustrador captura as imagens de desejo, voragem e volúpia que atravessam o poema, ao propor uma ilustração que investe num arranjo dinâmico de figuras femininas, sugerindo visualmente um movimento de vórtice para dar conta do turbilhão que atravessa o soneto de Olavo Bilac.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARILLI, Renato. *Os estilos na arte: Art nouveau*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CARDOSO, Rafael. (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica (1870-1960)*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

GENS, Armando. O poema na cena gráfica republicana. In: GAZZANELO, Luiz Manoel Cavalcanti; SARAIVA, Suzana Barros Corrêa. *A República no Brasil 1889–2003: ideário e realizações*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2003, p. 78-87.

MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*. São Paulo: Labor do Brasil, 1977.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

PRINCIPAIS PARADIGMAS HISTÓRICO-CULTURAIS
DECIFRADORES DO LABIRINTO
IDENTITÁRIO BRASILEIRO,
NA OBRA *VIVA O POVO BRASILEIRO*
DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

Juan Marcello Capobianco (UFF)
juandireito@yahoo.com

RESUMO

Na epopeia brasileira ficcional *Viva o Povo Brasileiro*, João Ubaldo Ribeiro constrói diversos personagens e os emblematiza de forma paródica em um sem-número de contextos ambientados ao longo de quase quatro séculos, criando verdadeiros paradigmas, imagens arquetípicas com tintas marcantes e satíricas. Deste modo, ao invés de optar pela construção de um romance histórico com personagens *reais*, opta pelo caminho inverso, num discurso mítico que reúne nos personagens e episódios a mescla dos elementos que integram a *identidade* do povo brasileiro. Este trabalho buscará uma análise de cada um dos principais personagens-paradigmas criados por Ubaldo para representar o percurso dos *vencidos*, numa narrativa que inverte as lentes para o ângulo da história não-oficial, o *reverso* da classe dominante e da cultura imposta. O objetivo é resgatar a riqueza identitária do povo brasileiro através de personagens ficcionais, que simbolizam e representam *inúmeros outros da vida real*, portadores – de forma dispersa – dos mesmos caracteres que o romance constrói sob um foco narrativo mito-fantástico.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Identidade nacional. Cultura. Romance. Ficção.

1. Introdução

Quando se nos depara à vista a prodigiosa fecundidade da obra *Viva o Povo Brasileiro*, do escritor baiano João Ubaldo Ribeiro, onde a riquíssima epopeia brasileira se ergue num imponente calhamaço de mais de 600 páginas, a princípio parece tratar-se de um romance histórico.⁷⁸

⁷⁸ Foucault, retomando Nietzsche, fragmenta os possíveis sentidos da construção histórica: “O sentido histórico comporta três usos que se opõem, palavra por palavra, às três modalidades platônicas da história. Um é o uso paródico e destruidor da realidade que se opõe ao tema da história-rememoração, reconhecimento; outro é o uso dissociativo e destruidor da identidade que se opõe à história-continuidade ou tradição; o terceiro é o uso sacrificial e destruidor da verdade que se opõe à história-conhecimento. De qualquer modo se trata de fazer da história um uso que a liberte para sempre do modelo, ao mesmo tempo, metafísico e antropológico da memória. Trata-se de fazer da história uma contramemória e de desdobrar conseqüentemente toda uma outra forma de tempo”. (FOUCAULT, 1979, p. 33)

O juízo não é equivocado, desde que se considere o aspecto ficcional do discurso epopeico, que toma da grandiosa história de nosso povo e subverte os grandes discursos oficiais das elites, impostos ao longo de quatro séculos, numa malha narrativa fruto de laboriosa pesquisa literária, tanto no trabalho do linguajar épico-regional, quanto na reconstrução histórica a partir de paradigmas bastante significativos.

Lembra Zilá Bernd (2003, p. 81) com agudeza, que esta obra de Ubaldo não surgiu em 1984 por acaso. Era o ano em que se descerravam as cortinas de aço da Ditadura Militar, e a possibilidade de democracia acenava com maior liberdade. Diz a autora: “a proposta de releitura da história brasileira que a obra encerra só poderia ser encenada em uma atmosfera livre de quaisquer cerceamentos”.

Isto é notório quanto ao deslocamento ideológico-discursivo da figura do narrador – que sempre ocorre em terceira pessoa, salvo os diálogos e referenciais – no sentido de expressar o *pathos* do povo brasileiro em diversas épocas, com predomínio para o entorno oitocentista, falando diretamente como se se situasse na linha temporal *anterior*, e não desde o século em que o romance foi escrito.

Por isso, Ubaldo constrói suas imagens em tons crudelíssimos para o leitor moderno, num trabalho arquitetural de linguagem capaz de resgatar o *animus* local, não sacrificando a força de sua originalidade, como se pode ver nas passagens, que *grifei*:

O instituto da escravidão, que do sublime Estagirita já houvera merecido a mais sábia, judiciosa, perspicaz e *irrebatível* defesa, pois que se arraiga na *natural diferença* de índole e propensão entre raças e povos, não é, não foi, não pode ser, *jamais será estrangeiro à Igreja*. (RIBEIRO, 1984, p. 61)

(...) Responde, pedaço d’asno, bosta do demônio! E, se te deixo ao sol, por isso devias ter-me em melhor conta, pois que lá te faço um grande favor, que teus miolos não de estar acostumados a ser cozidos pelo sol das Áfricas e assim te confortas um pouco (...) macaco deslavado, não me faças feição alguma, *os negros não têm alma e têm tanto direito a expressar-se quanto o tem porcos e galinhas!* (...) (*op. cit.*, p. 20).

A primeira destas passagens reproduz a dicção do Cônego, que mantém relações com o Barão de Pirapuama, e encarna a figura representante do poder eclesiástico, o paradigma da religião, ou do que simbolizava na época. Não há extenso destaque para tal personagem no romance, mas em algumas pinceladas fica perfeitamente demarcada a opinião da *Igreja* sobre os assuntos mais palpitantes que a época comportava.

2. *A estrutura do romance e seu reverso ideológico*

O tecido narrativo do romance é estruturado através da reconstrução do discurso do excluído, onde a todo tempo a cultura popular, no conduto narrativo mito-fantástico, resgata e trabalha a hibridização étnica da formação identitária do povo brasileiro, mormente quanto à figura do negro.

Relendo a história e desfazendo os compartimentos estanques dos campos *social, cultural e político* que sempre foram distorcidos pelas elites dominadoras, ficção e memória perpassam a obra, onde os paradigmas que claramente denunciam tais falácias construídas por discursos hegemônicos estão alicerçados na sátira, na paródia e na ironia – que são, por certo, ferramentas aptas a amplificar o teor ideológico do *reverso da medalha* na recontagem da história, cujos mitos fundadores dispersos no tempo só podiam ser revividos pelo trabalho do romancista.

Quando a epígrafe da obra traz: “O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias”, demonstra que os acontecimentos históricos têm sido sempre escritos pelos setores dominantes da sociedade, que detinham a cultura escrita e patrocinavam os meios de poder encarregados de sedimentar *estas histórias*. No romance, Ubaldo dessacraliza o discurso oficial para dar voz ao dinamismo da oralidade popular, da riqueza inesgotável dos costumes, das tradições repassadas de mãe para filho⁷⁹, entre gerações.

Tal poder – substrato de suporte das classes dominantes, cujos tentáculos têm se ramificado ao longo do tempo não somente nos meios de produção e na economia, mas, sobretudo, no grande norte da sociedade, que é a cultura e a *informação* – vêm ao encontro das considerações de Darcy Ribeiro, que no ensaio “Sobre o Óbvio” (1979, p. 13-14) apontou magistralmente a sempre atual realidade de nosso povo, que é justamente o *reverso ideológico* condicionador de todo o foco narrativo trabalhado no romance de Ubaldo:

Falo da descoberta de que a causa real do atraso brasileiro, os culpados de nosso subdesenvolvimento somos nós mesmos, ou melhor, a melhor parte de

⁷⁹ É Néida Piñon quem melhor descreve a mulher como criatura alijada da cultura história escrita, destacando seu papel de transmissora do patrimônio cultural da oralidade, renovada sempre pela preciosa memória, cultivada nos recessos da exclusão que vivenciou ao longo dos séculos. Por isso, diz que a mulher “(...) preservou os vestígios de uma memória ancestral(...)” pois, “(...)enquanto os séculos a envelheciam, a mulher zelava por reproduzir os ditames de sua visão particular da realidade”. (PIÑON, 2012, p. 13-14).

nós mesmos, nossa classe dominante e seus comparsas. (...) não há país construído mais racionalmente por uma classe dominante do que o nosso. (...) não é nas qualidades ou defeitos do povo que está a razão do nosso atraso, mas nas características de nossas classes dominantes, no seu setor dirigente e, inclusive, no seu segmento intelectual. (...) Eles tramam e retramam, há séculos, a malha estreita dentro da qual cresce, deformado, o povo brasileiro (...). (RIBEIRO, p. 13-14).

O *reverso ideológico* construído no romance de Ubaldo é precisamente a inversão do discurso da classe dominante para dar voz aos *olvidados*, em retratos de fortes tintas, numa epopeia rumorejando o fantástico e o grotesco.

Para desincumbir-se de tal mister, o autor se serve das *ferramentas* mais poderosas para expressar a voz que houve de ser silenciada no curso brasileiro dos séculos, que são as *figuras arquetípicas*, os *paradigmas e situações emblemáticas*, cujo aparente exagero conclama à reunião diversas situações extraídas da experiência de repasse oral da cultura, condensadas em personagens que, não obstante ficcionais, emblematizam *verdadeiros ícones da historiografia nacional*, abafada pela corrupção e pelo poder sobre a informação “cultura” e sobre os meios de produção, tônica em nossos registros.

2.1. O trabalho minucioso da linguagem

Ao inesgotável manancial que se pode extrair do conteúdo ideológico da obra, alia-se o arquitetural burilamento da linguagem épico-regionalizada, disperso em verdadeiros trechos de pinceladas poéticas, que evidenciam o trabalho da escrita fortemente *substantivada e terminológica*, transfigurada no tempo e no espaço, como nos exemplos:

Ora se não é Nego Leléu muito bem fatiotado, chapeirão de couro mole, burjaca toda catita, pantalonas mais que galhardas, gravata tipo plastrão, alcoaba repolhada, camisa de batista fino, ceroulas do melhor algodãozinho, um par de chapins lustrosos pendurado nos dedos, embotadeiras com ligas de cadarço jogadas no ombro- e as piores intenções! (*Op. cit.*, p. 112)

(...) as negras moças bailarinas da Guiné com seus saiões engundados para que se vissem os tornozelos cingidos de fitilhos e tranças de capim de cheiro, até muitos que haviam apanhado por fazerem batucajé e baterem tabaque escondido, até Nego Leléu, mosqueado de tabatinga e roxo terra, cabeleira empoada e saial de mangas roçadas em todas as cores. (*Op. cit.*, p. 129)

O romance resgata, igualmente, em inúmeras passagens, a transmissão do registro da oralidade, como na passagem: “Foi antes que bota-

ram os padres regular zizuítas para fora, le conto, hum-hum” (*op. cit.*, p. 67), e tantas outras, fruto de uma pesquisa evidentemente profunda.

2.2. As pátrias imaginárias e a memória atávica

Ainda que Ubaldo tenha insistido em diversas entrevistas, mesmo antes do lançamento, que *Viva o Povo Brasileiro* (RIBEIRO, 1984) “não é um romance histórico”, como recriação histórico-ficcional consegue reunir, ao longo do romance, as principais figuras paradigmáticas que integram a estrutura do povo brasileiro.

Ao se esmiuçarem, no tecido narrativo, os conflitos dilemáticos da instituição escravista em contato com a tradição sobrevivida do povo negro, os mitos fundadores da cultura dos africanos e seus descendentes ressurma com todo vigor em solo brasileiro.

Como pátria dos exilados, em Ribeiro (1984) o Brasil abriga a confluência de culturas que se espalham ao longo dos séculos, traçando com caracteres míticos a sobrevivência da memória através das narrativas dos idosos que vão sendo mantidas vivas. É uma verdadeira tentativa de recriar, no país, a pátria de origem, mantendo vivas as tradições culturais que distinguem o povo oriundo da África negra, sobretudo nos rituais religiosos pagãos e na história que vai sendo repassada para aqueles que, sucessivamente, vão nascendo em solo brasileiro e nutrido as *recordações atávicas* de um passado vivo, mas irrecuperável em seu status de origem.

3. Os paradigmas histórico-culturais

Ao compor personagens e situações ressaltando aspectos profundos que compõe o arsenal de *realidade* que ficou à margem de nossa cultura oficial, e servindo-se do mito, do fantástico e do paradigma, o autor dimensiona a abrangência destes mesmos paradigmas para muito além dos personagens e situações, e, ademais, para melhor exemplificar o aspecto simbólico, toma de algumas cidades da Bahia como centro de onde se irradia toda – ou quase toda – a narrativa.

Assim, se refere (*op. cit.*, p. 15) às “almas jovens desencarnadas”, que “sem aviso cedem a um primeiro impulso e por engano entram na barriga de uma cabra ou jega ou num ovo de galinha”, pois “a alma não aprende nada enquanto alma, necessita da encarnação para aprender”.

Tais almas ficam “descansando antes de subir para o Poleiro das Almas, onde, mais cedo ou mais tarde, terão de vencer um grande medo e encarnar outra vez”.

O autor, ao subverter o vocabulário litúrgico-católico, que remonta no Brasil aos jesuítas⁸⁰, introduz a doutrina milenar da Metempsicose, “conceito filosófico que define a ideia segundo a qual uma mesma alma pode animar, sucessivamente, corpos diversos, sendo humanos, animais ou plantas”. (LALANDE, *apud* PEREIRA, 2010, p. 64). Tal princípio, ínsito na tradição antiga, povoou e nutriu o imaginário popular dos mais distantes rincões da terra. Sua antiguidade é imemorial, pois no contexto da tradição histórico-filosófico-doxográfica, entre os pensadores que levantaram o debate sobre a metempsicose, temos Píndaro, Heródoto, Hígino, Sófocles, Aristófanes, Luciano, além de Platão, que a divulgou, fundamentando seu ensino nas informações pitagóricas. (*Op. cit.*, p. 64).

Através do discurso paródico, o romancista baiano mistura os conceitos e exagera nos contornos, tomando de uma espécie de *ironia lúdica* para as ideias de transmigração de almas, presentes até os nossos dias no imaginário misterioso e de diversas tradições religiosas marginais que integram a cultura brasileira.

Até mesmo a referência ao “Poleiro das Almas” – como região para onde vão as almas após o desencarne – realiza sátira sutil ao céu dos católicos escravocratas como poleiro (onde ficam as galinhas), animais igualados ao escravo negro em diversos discursos de violento racismo que permeiam o romance.

3.1. Perilo Ambrósio, o Barão de Pirapuama

Quando o autor introduz um dos personagens centrais da trama, Perilo Ambrósio Góes Farinha, marca-o com caracteres profundamente emblemáticos. Traça o contorno do colonizador português já vivendo em terras brasileiras, vicioso e glutão (“o atrapalhava a boca ingurgitada de toras de toucinho com farinha que calcava com ânsia por todos os espaços da boca (...).”). Adiante, diz que “jamais (...) existirá em toda a Terra carne suficiente para matar a fome por aquele pedaço usurpado e arran-

⁸⁰ A Companhia de Jesus, ordem de padres católicos fundada em 1534 por Inácio de Loiola, enviada para o Brasil os primeiros jesuítas no ano de 1549, com a expedição de Tomé de Souza. (Cf. AGNOLIN, 2007, p. 18)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

cado à força” (*op. cit.*, p. 19-20), o que, ironicamente, demonstra a animalidade cega do personagem, justamente aquele que o tempo todo impreca sem piedade contra os negros, “pedaços de asno, bosta do demônio”. (*Idem, ibidem*)

Perilo Ambrósio, mais tarde Barão de Pirapuama, é aclamado *herói* da forma mais covarde, cruel e criminosa: mata um de seus escravos negros e, “lambuzando-se” com seu sangue e mandando decepar a língua do outro negro, que servira de testemunha, apresenta-se diante dos tenentes brasileiros que haviam vencido a batalha pela independência, em 1822, usando de um discurso de exacerbada ironia, onde mente dizendo ser *seu* aquele sangue, e renega sua pátria portuguesa (“se lá vi a luz, cá no Brasil foi que vi a vida”). (*Op. cit.*, p. 23)

Com isso, vem a enriquecer e construir reputação; entretanto, mesmo no reino ficcional, fica ruidosamente clara a construção das bases brasileiras de poder alicerçadas na *mentira histórica*. Quantos barões fizeram carreira “nobre” com discursos inversos à realidade? Com a emblematização do personagem, tais aspectos recrudescem, e fica patente até mesmo o analfabetismo do escravo, cuja língua mutilada foi suficiente para evitar que revelasse qualquer coisa. Vê-se a oposição clara entre o registro oficial, escrito e deturpado, e a verdade na forma oral do escravo, silenciada por um gesto de violência criminosa. Desde então, é nesses moldes que o registro tradicional tem sido elaborado.

Na composição da figura de Perilo/Barão, ainda se faz presente o estupro contra uma negra escrava, comum em épocas em que a barbárie do abuso sexual não acarretava qualquer tipo de sanção para o dominador.

Dentro destes referenciais, é inevitável que o leitor não traga à memória alguns dos tantos personagens que enfeitam os livros da história do Brasil, e que consolidaram discursos de *heroica e virtuosa nobreza*, bem similares ao Barão de Pirapuama.

3.2. Amleto Ferreira “Dutton”

Na seara dos padrões arquetípicos que marcam o romance epopeico, destaca-se a figura de Amleto Ferreira⁸¹, guarda-livros do Barão de

⁸¹ Zilá Bernd (2003, p.92) diz que Amleto Ferreira incorpora o papel “da burguesia emergente do início do século XIX”, o que mostra até que ponto o romance aqui estudado foi *completo*, ao abor-

Pirapuama, “mulato sarará, magro e um pouco melhor falante do que seria conveniente”. (*Op. cit.*, p. 56).

Nele, dá-se o reverso do barão português: é o fruto da miscigenação que, oriundo da pobreza, encarna a figura da ambição, da mentira e do crime, humilhando os negros – cuja origem lhe é inegável – e erguendo-se economicamente por meio de furtos reiterados à Perilo Ambrósio, Barão a que serve como funcionário. Destaca-se, na forte caracterização paradigmática (ademais, presente em todo o romance), o curioso e progressivo desaparecimento de qualquer remorso quanto a esses crimes:

Pensando sobre como ganhara tanto dinheiro, já nem admitia para si mesmo, a não ser vagamente e a cada dia com menos frequência, que desviara os recursos do barão e se apropriara de tudo em que pudera pôr as mãos, em todo tipo de tranqüibéria possível. (*Op. cit.*, p. 203)

Além de uma situação de estupro, que compõe a figura do dominador, similar a Perilo Ambrósio, Amleto completa a miserabilidade moral chegando ao ponto de renegar a própria mãe:

– Que é que estás a fazer aqui hoje? Logo hoje? Já não te disse para não vires aqui a não ser quando te chame? Que queres hoje, não tens tudo arranjado? Dona Jesuína (...). Que mais quer que diga, quer que fale, que mais quer que dê? (...) - Jesuína sou, mas também sou tua mãe. (*Op. cit.*, p. 208-209)

Tamanha é a vergonha de suas origens, que Amleto falsifica sua própria certidão de batismo, forjando uma ascendência inglesa:

Recordou com prazer o dia em que o padre-adjutor do Vigário Geral o procurou no escritório, enfiando com nervosismo a mão pelas dobras da sotaína para sacar a certidão de batismo falsa, tão meandrosamente obtida. (...)

Tomou o papel, chegou a fazer-lhe um pequeno rasgão numa das margens, tal a avidez com que o desenrolou, leu em voz alta. – Amleto Henrique Nobre Ferreira-Dutton! Ferreira-Dutton! Não achou Vossa Reverendíssima que soa bem, soa muitíssimo bem? (*Op. cit.*, p. 206)

Tal expediente se mostra fortemente emblemático porque traduz a inversão presente na história oficial, nos relatos escritos pelos acadêmicos, nos estudos dos institutos, em relação à realidade dos fatos. “Não existem fatos, só existem histórias”. No episódio datado de 1972, quando os descendentes de Amleto Ferreira encomendam um profundo estudo genealógico sobre a linha ascendente da família, os traços da *fraude* de

dar tão diretamente os *principais* arquétipos da história cultural brasileira, com suas nuances e peculiaridades mais marcantes.

tal forma se apagaram, que os resultados louvam uma “linhagem nobre da família” que se apresenta acima de qualquer suspeita:

É necessário manter o senso de família, o senso de estirpe. Pegou de novo o estudo sobre os Ferreira-Duttons feito pelo British-American Institute for Genealogical Research, que estivera mostrando ao Chagas Borges, na esperança vã de que ele calasse a boca. Os gringos sabem fazer as coisas, nunca que uma coisa dessas ia poder ser feita, com esta categoria, no Brasil. (*Op. cit.*, p. 565)

Não é outro o pensamento de Darcy Ribeiro, quando alude ao autodesprestígio a que o brasileiro é doutrinado a entronizar pelo discurso massivo da classe dominante, quando diz, ironicamente que “(...) nós, brasileiros, somos um povo de segunda classe, um povo inferior, chinfrim, vagabundo” (*op. cit.* p. 12). Este é o discurso que é imposto e ensinado ao povo brasileiro, para que sempre relacione seus problemas à própria culpa, e jamais ao *verdadeiro* opressor. Com essa manobra, o poder se consolida no próprio discurso equivocados do povo.

A perspicácia da *contradição irônica*, na passagem do romance de Ubaldo está, precisamente, em demonstrar como, apesar de “elogiado”, o trabalho de pesquisa genealógica feito pelos ingleses estava *totalmente viciado em suas fontes*.

Recorrentes são os exemplos, na historiografia brasileira, que apresentam caracteres semelhantes ao personagem de Amleto Ferreira. O prodígio de Ribeiro (1984) está em mitificá-los paradigmaticamente em uma única figura, parodiando o discurso oficial e chamando à atenção para, além dos brancos portugueses, aqueles que tinham vergonha de sua miscigenação e que tudo faziam pela riqueza, a despeito de toda imundície moral e total falta de ética e honestidade.

3.3. O canibalismo – caboco capiroba

Já se encontra profundamente entronizado no imaginário popular moderno a descrição histórica da figura antiga do *canibal abominável*, à semelhança de um primitivismo beirando a pura animalidade. Em cima desta problemática, que ainda causa horror à maior parte das pessoas, foi construído um discurso de combativo repúdio ao homem que vivia no Brasil nos primeiros séculos após o descobrimento, fosse o índio ou bem as primeiras miscigenações que foram ocorrendo, como os caboclos e cafuzos.

Muita matança cruel foi perpetrada sob a couraça protetora de “combater o inimigo *animal*”, sem considerar em momento algum as peculiaridades da cultura desses povos.

Em Ribeiro (1984), o escritor reconstrói a visão dos fatos pelo ângulo do Caboco Capiroba⁸², mescla de negro com índio (cafuzo), que é dado à prática do canibalismo, comum na cronologia em que se passa o episódio (em 1647, época da invasão dos holandeses).

Desse modo, em vez da figura horrenda do *selvático animalizado*, mas com ironia e sátira, surge um *Caboco* de raras habilidades nos quitutes culinários do canibalismo, quando o narrador descreve as diversas pessoas “degustadas” pelo personagem, uma delas “de peito demais rijo e um travo de almíscar, porém de louvada excelência nos guisados e vian-das de panela funda”, ou ao matar um padre a porrete, salgando sua carne ao sol, quando prossegue:

Dos miúdos prepararam ensopado, moqueca de miolo bem temperada na pimenta, buchada com abóbora, espetinho de coração com aipim, farofinha de tutano, passarinha no dendê, mocotó rico com todas as partes fortes do peritônio e sanguinho talhado, costela assada, culhõesinhos na brasa, rinzinho amolecido no leite de coco mais mamão, iscas de fígado no toucinho do lombo, faceira e orelhas bem salgadinhas, meninico bem dormidinho para pegar sabor, e um pouco de linguça, aproveitando as tripas lavadas no limão (...). (*Op. cit.*, p. 37)

O tom surreal e grotesco do episódio se mescla à forma como os selvagens enxergavam o homem holandês, que “(...) se comportava como um caititu demente, insistindo em mostrar os dentes e coíchar seus sons incompreensíveis(...)”. (*Op. cit.*, p. 44)

A história atinge momentos chocantes de tensão dialética entre os modelos impostos do homem europeu civilizado e do selvagem visto como um animal, em passagens onde o holandês é avaliado friamente, invertendo os discursos: “As mulheres e as meninas o beliscaram, avaliaram a carne, acharam melhor fazer o abate logo, antes que o peso caísse demais, estava se vendo que era um animal doente”. (*Op. cit.*, p. 44)

⁸² Significativa é a observação de Zilá Bernd, quando se refere ao personagem do Caboco Capiroba, “uma espécie de reescritura de Macunaima, que se deleita com a prática da antropofagia” (BERND. 2003, p. 84), o que faz referência não somente à construção da identidade nacional, que foi pioneira em Macunaima (1928), mas ao Manifesto Antropofágico escrito por Oswald de Andrade no mesmo ano, marco da revolução literária no Brasil.

O paradigma do Caboco Capiroba se assenta no desprezo do colonizador/imigrante pela cultura local, na mimetização século após século das ideologias que sempre situaram os antigos habitantes do país como *animais*, e, de forma notória, o destaque para o fato de que cada povo tem sua identidade, sua cultura, e que, mesmo num contexto violento de canibalismo, existia uma *vida organizada* por trás da aparente *bestialização*.

Quantos povos, no Brasil dos primórdios, foram massacrados em seus costumes, culturas e tradições – e mesmo mortos – como se mais que bárbaros, fossem verdadeiros animais irracionais perigosos, cuja recomendação era para exterminá-los o mais breve possível?

Trabalhando, em rasgos de sátira hiperbólica, um contexto de canibalismo com requintes *além da imaginação*, o escritor elabora o paradigma da necessidade incontornável de sempre buscar uma visão pelo ângulo do *outro*.

3.4. A sabedoria popular da tradição no idoso

A tradição milenar das civilizações antigas privilegiava a cultura valiosa que era repassada oralmente pelos mais idosos, numes tutelares venerandos de sabedoria, responsáveis pelo repasse de experiências e elementos da identidade de suas comunidades e povos.

A personagem *Dadinha*, negra e ex-escrava, completando cem anos, no episódio datado de 10 de junho de 1821 (*op. cit.*, p. 62), encarna parodicamente a confluência simbólica de vários modelos: a sabedoria do idoso, a velha mulher *feiticeira*, a cultura da predição do futuro – pois ela prevê com precisão a data da própria morte, e não erra – e a sobrevivência dos valores da tradição religiosa ritualística, ao receber as entidades de seus antepassados.

A elaboração do episódio é fluente de oralidade, onde a voz narrativa se apropria de um tom fantástico que perpassa o tempo inteiro a mais autêntica tradição de ritual religioso, incorporando o linguajar típico a ponto de causar estranheza:

Danguibé, cobra do mato! Hiu-hê, ssssiu! São Lourenço é o tempo, é daqui! Obessém no céu, muito do enfeitado! Avriquití, ui, ui, ui, ui! Vamos com Dão Pedro debaixo do pau de loco, tocando no amelê e nosso batá-cotó, viva o reis da Bissínia, bom caboco Salimão Darissa, da terra da Abobra!. (*Op. cit.*, p. 66)

O papel algo missionário de manter viva a riqueza da tradição do povo negro é evidente quando Dadinha prevê que vai morrer, e assevera:

– Eu vou ter de contar isso que já contei a um, já contei a outro, um pedaço aqui, outro acolá – disse ela, respirando fundo e abrindo os olhos. – Por isso mesmo, para não ser tudo misturado e ninguém se lembrar coisa com coisa logo depois que eu morrer, que eu vou contar o importante, respondendo pergunta, digo preceito.

Compreenderam então que Dadinha ia mesmo morrer e se ajeitaram para aprender tudo o que pudessem e não envergonhá-la na hora da despedida (...). (*Op. cit.*, p. 64)

O romancista consegue incluir, simultaneamente, a memória da idosa e a religião que incorporava as entidades de seus antepassados, na passagem em que Dadinha começa a falar, e que grifei: “Não eram entidades, *pelo menos no início*, quando sua voz cheia de curvas e picos rompeu o silêncio”. (*Op. cit.*, p. 64)

3.5. A revolucionária Maria da Fé

A figura mítica do revolucionário que luta pela salvaguarda de seu povo, guardando ecos com a figura de Joana d’Arc, Antonio Conselheiro e Maria Quitéria, é vivenciado por Maria da Fé, filha mulata que resultou do estupro de sua mãe, a “negrinha Vevé”, pelo Barão de Pirapuama – Perilo Ambrósio.

Simbolizando a ligação que os portugueses mantinham com a religião, seguindo suas liturgias, a despeito dos crimes e violências inenarráveis, a data do estupro é calculada pelo próprio avô, Negro Leléu, para saber o dia em que nasceria a criança, mencionando, *ironicamente no mesmo contexto*, elementos católicos: “(...) era muito fácil lembrar o dia em que o barão comeu a negrinha a pulso, véspera de Santo Antônio, festas antigas da baronesa(...)”. (*Op. cit.*, p. 225)

A criança, Maria da Fé, transforma-se mais tarde na heroína que enfrenta o poder dominante para fazer parte, junto a outras mulheres e homens, *da Irmandade do Povo Brasileiro*, que a narrativa não esclarece e cerca de uma aura misteriosa:

Foi também tudo muito sonoro, tão melódico que nada mais se escutou dentro da casa da farinha, dizendo uns que ali, naquela hora, se fundou uma irmandade clandestina, a qual irmandade ficou sendo a do Povo Brasileiro, outros dizendo que não houve nada, nunca houve nada, nunca houve nem essa casa dessa farinha desse engenho desse barão dessa armação, tudo se afigurando mais labiríntico a cada perquirição.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

O temperamento diferente e revolucionário de Maria da Fé (ou Dafé) surpreende a todos quando aparece no enterro de seu avô, disfarçada de capitão, desafiando o Exército.

No processo de construção da identidade do povo brasileiro, a mulher revolucionária encarnada na personagem Maria da Fé possui imediata referência a *Maria Quitéria*, nascida em Feira de Santana – Bahia, que, por seus instintos guerreiros, é levada a participar na luta da independência brasileira contra os portugueses, quando se veste de homem e alista-se com o nome de Medeiros, no Batalhão dos Voluntários do Príncipe. Foi a primeira mulher a ingressar nas Forças Armadas, exemplo de bravura que fez o próprio imperador D. Pedro I condecorá-la pessoalmente com a Ordem Imperial do Cruzeiro do Sul, em 1823. (Cf. PALHA, 1962, p. 47-51)

A história da personagem do romance de João Ubaldo reúne diversos caracteres que remetem à *lembrança* de Maria Quitéria, mas problematiza outros elementos cruciais e as diferencia, como a recusa da realização afetiva em nome da luta pela pátria, que se dá com Dafé, mas não com Quitéria, que vem mais tarde a casar-se.

A cena da separação definitiva entre Maria da Fé e seu grande amor, Patrício Macário, coloca a luta pelo ideal da pátria tão *acima das justificativas*, que Dafé reduz a explicação nestes termos, quando Macário tenta dissuadi-la a não partir: “– Não é uma questão de aceitar, é uma questão de ser assim. Não é uma coisa que eu quero, mas uma coisa que tem que ser”. (*Op. cit.*, p. 449)

A inversão presente na história da classe dominante é notadamente clara na passagem onde se organiza Companhia especial, “destacada para liquidar a famosa bandida Maria da Fé, que continuava a semear o terror e a desordem em todo o Recôncavo e até mesmo no sertão”. (*Op. cit.*, p. 320)

Desse modo, reunindo fragmentos de personagens reais da história com outros que foram alijados do discurso oficial hegemônico, firma-se o paradigma da mulher guerreira que abdica de sua vida pessoal e se torna lenda na defesa de seu povo, com sua história contada geração após geração pela sabedoria popular.

3.6. O militar honesto – Patrício Macário e Zé Popó

Em Patrício Macário se encarnam vários dos elementos fundadores da construção do ideário de identidade nacional do brasileiro. Filho caçula do corrupto Amleto Ferreira, Macário, mulato como o pai, subverte o status do poder que goza de nascença, e realiza percurso diametralmente inverso ao de Amleto. Transgride o *mundo-verdade* dos vencedores para rumar ao *mundo-mentira*⁸³ dos vencidos – o povo.

Para puni-lo, o pai Amleto o envia para o combate militar, onde faz carreira e sobe de posto até sagrar-se general. Quando vem, futuramente, a envolver-se com Maria da Fé, mesmo após a separação o ideal heroico de honestidade permanece em seu caminho.

Não por acaso, é a ele que cabe, na condição de elemento de ligação – já idoso e com extensa família – ser o último depositário da *canastra*, espécie de baú de memórias destinado à perpetuação do universo cultural da história dos vencidos, que vem sendo legado a diversos personagens que integram a trama de construção desta história *à margem*.

Assim, a identidade do povo brasileiro se mostra mediada pelo confronto dos antagonismos e pela prevalência do justo à custa de confronto e luta.

Outra ambiência vivida por Patrício Macário se dá quando presencia, em uma encruzilhada, um ritual africanista de “feitiçaria”, manifestando interesse. Mais adiante, visita Rita Popó, que conhecera encabeçando o episódio, e fica em sua casa alguns dias em *retiro espiritual*, meditando, lendo e purificando os pensamentos. Rita Popó, através da experiência vivenciada por Macário, demonstra ser a encarnação da sabedoria do povo iletrado, paradigma que acompanha a história de nosso país desde os primórdios: “Sim, estranhíssima mulher, rude e analfabeta e ao mesmo tempo sábia, não só em coisas de seu ofício de feiticeira como em outras, que não se esperariam de gente como ela”. (*Op. cit.*, p. 522)

No personagem de Zé Popó, militar que combate no Paraguai junto a Patrício Macário, trava-se cena significativamente arquetípica para a *transgressão do relato histórico oficial*.

⁸³ A referência diz respeito ao discurso oficial da historiografia imposta pelas classes dominadoras.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Regressando da batalha, Zé Popó é recebido com honrarias em cerimônia pública, orgulhando João Popó, o pai vaidoso e refém das aparências sociais que consolidam o engodo e falseiam os acontecimentos. O mal-estar para o pai começa quando Zé Popó recusa sentar-se em assento de honra que a ele tinha sido reservado:

Declarou que não via motivo para sentar-se em lugar diverso do de seus companheiros, que tinham tanto merecimento quanto ele e, além do mais, o merecimento na guerra nem sempre é reconhecido onde realmente se manifesta. (*Idem, ibidem*, p. 419)

Quando pede ao filho que discurse, João Popó lhe entrega o discurso que levará dias redigindo em meio às fantasias heroicas de guerra – sempre com as fortes tintas da narração de João Ubaldo, o que transparece na passagem:

Pequena palestra esta que, cobrindo miudamente cinquenta e seis folhas de papel almaço, João Popó já tinha preparado ao longo de meses de labor exaustivo, em que muitas vezes sentiu febre e foi obrigado a levantar-se da escrivaninha, tamanha a exaltação que lhe vinha da narrativa das glórias brasileiras. (*Idem, ibidem*, p. 419)

Zé Popó recusa o discurso escrito e, perguntado sobre qual imagem mais lhe ficara gravada, em meio às “ricas experiências como herói da pátria”, o jovem militar declara: “as bicheiras”, e descreve com requintes de detalhes o grotesco dos vermes das moscas varejeiras que infestavam os alimentos dos combatentes, falecidos em situações teratológicas. Realiza verossímil e cruel relato de guerra, onde conta que

alguns camaradas foram comidos vivos, seus corpos, seus rostos, suas vísceras cevando aqueles bichinhos, causando-lhes no início comichões que os levavam a arrancar nacos de sua carne apodrecida e depois dores fortíssimas, que tinham de arrostar na solidão, pois que nem os médicos se aproximavam deles. (*Idem, ibidem*, p. 421)

Além de afrontar a historiografia oficial das *heroicas e nobres batalhas*, os personagens de Patrício Macário e Zé Popó revelam a firmeza de caráter das *vigas mestras* que lutaram pela integridade do país, transgredindo as posturas dominantes e demonstrando – ainda que o romance seja ficcional – como sempre caminharam paralelamente o poderio dominador dos corruptos e a chama idealista daqueles que pretendiam o melhor de si para a construção de uma verdadeira *nação brasileira*.

4. Conclusão

Diversos e intrincados são os personagens e situações do romance *Viva o Povo Brasileiro*, insertos nos mais diversos contextos socioculturais que perpassam a trama de epopeia que atravessa a história em quase quatro séculos.

Neste trabalho, sem a pretensão de abordar *todas* as construções paradigmáticas que se enriqueceram do arcabouço fantástico da linguagem mítica de João Ubaldo, objetivou-se traçar um panorama dos *principais* sujeitos iconográficos da trama, representantes de uma história marginal à repassada pelos meios oficiais há séculos.

Dentro da construção cultural e identitária do povo brasileiro, estes personagens incorporaram caracteres paródicos, humorísticos⁸⁴, satíricos, irônicos, contestadores – como na alusão a que a Igreja Católica *jamais* renegaria o instituto escravista – igualmente de tradições dos rituais religiosos africanistas, dentre outros mecanismos narrativos simbólico-referenciais. Conclui-se, na seara deste trabalho, que a riqueza do patrimônio da gênese cultural multifacetada que permeia a história brasileira deve ser relida na contramão do discurso oficializado e massivo, resgatando a prolífera confluência de lendas, histórias vividas e transmitidas entre gerações, lutas inclementes, personagens realmente heroicos e outros – assim apresentados – mas em cuja corrupção superlativa encontra-se o germe dos conflitos que atravessam eras de lutas e se debatem ainda no contemporâneo de nosso povo.

Através de fortes tintas arquetípicas, o romance procura despertar não somente para os personagens direta e nominalmente citados – eis que são ficcionais – mas principalmente para todos aqueles que são abundantes e numerosos nos relatos históricos que as classes dominantes trazem de forma determinante e maniqueísta, e que se encontram *simbolizados* em toda a ficção prodigiosa de *Viva o Povo Brasileiro*.

Talvez seja essa a força magistral da obra, ou uma das mais relevantes, pois sua releitura sempre tende a inspirar exemplos que não se desgastam porque não trazem referenciais nominais *reais*, constantes na

⁸⁴ Quando, por exemplo, o Caboco Capiroca prepara “colhõesinhos na brasa” (*op. cit.*) ou quando, pela ocasião da extração de óleo das Baleias de propriedade do Barão de Pirapuma, o cheiro no local é tão insuportável, que o narrador emblematiza: “(...)caldeiras de fazer óleo baforam lufadas encardidas de uma fumaça impossivelmente fedentina (...), mais a inhaca de seiscentos demônios(...)” (*Op. cit.*, p. 97)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

História. Ao recorrer à fantasia, o romance abriga a mundividência do *mito inesgotável*, sempre possível de ser trazido à baila nos personagens contemporâneos das *classes dominantes* que encarnam tão emblematicamente os mesmos vícios do passado, apontados com percuciência – inclusive – por Darcy Ribeiro, e retomados no intrincado e longo tecido ficcional de João Ubaldo Ribeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGNOLIN, Adone. *Jesuítas e selvagens – a negociação da fé*. São Paulo: Humanitas, 2007.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Trad.: Roberto Machado. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PALHA, Américo. *Soldados e marinheiros do Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1962.

PEREIRA, Angelo Balbino Soares. *A teoria da metempsicose pitagórica*. 2010. Dissertação (de mestrado). – Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Humanas, Brasília.

PIÑON, Nélide. *O presumível coração da América*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

RIBEIRO, Darcy. Sobre o óbvio. In: _____. *Ensaio insólitos*. Porto Alegre: L&PM, 1979.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

**PROCEDIMENTO LITERÁRIO DE PAULINA CHIZIANE
VENTOS DO APOCALIPSE**

Lídia Maria Nazaré Alves (UEMG)

lidianazare@hotmail.com

Ana Maria de Carvalho Leite (Colégio Santa Teresinha)

anadecarvalhoite@gmail.com

Ivete Monteiro de Azevedo (UEMG)

imizevedo62@gmail.com

A verdade está na tensão entre o universal e o particular e a sua busca pauta-se na leitura monadológica do particular. Contudo, a leitura do particular como mônada só é possível porque o particular comporta uma dimensão alegórica, quer dizer, não se esgota em si mesmo, pois ao falar de si também fala de outra coisa. Na alegoria, o elo com o significado é fruto de uma laboriosa construção intelectual e remete sempre a uma pluralidade de possíveis interpretações. (SOUZA, 1997, p. 331)

RESUMO

Em estudos sobre a marca da crise em romances contemporâneos, a crítica Lúcia Helena observa que alguns elementos da tragédia grega são utilizados a fim de viabilizar questionamentos sobre o homem. Objetivou-se, neste artigo, verificar se a escritora moçambicana, Paulina Chiziane, serviu-se do mesmo procedimento para narrar o seu romance *Ventos do Apocalipse*, considerando-se que o romance pode ser entendido como uma escrita da crise. Entendeu-se que houve resgate de elementos da tragédia, a fim de promover acurada reflexão sobre marcas de imposição cultural da matriz colonizadora ibérica e também norte-americana no povo moçambicano, desestabilizando suas identidades.

Palavras-chave: Elementos do trágico. Imposição cultural. Fragmentação. Identidade. *Ventos do Apocalipse*.

1. O resgate do trágico

Ao discutir sobre a ficção da crise em *O drama ilimitado e auto-definidor da ficção*, Lúcia Helena (2005) utiliza-se do romance *A marca humana* (*The human stain*, Roth, 2000) para fazer ver que o pensamento trágico e o sentimento da crise são aspectos inovadores em algumas poéticas da contemporaneidade, principalmente, e que esses elementos viabilizam um novo movimento de reflexão sobre a escrita e a dramaturgia da

subjetividade. Para Lúcia Helena esses dois aspectos fazem compreender melhor como a literatura contemporânea apresenta críticas, projetos, hipóteses, avaliações e rediscussões dos valores artísticos, políticos, econômicos e culturais, mas não só, ela considera ainda que o insistente ‘elogio das diferenças’ étnicas e de gênero não são suficientes para conduzir ao surgimento de uma consciência social mais atenta ao todo, e capaz de reacender a necessidade de um alerta que nos envolva em um sentimento íntimo da coletividade de forma que sejam recuperados elos comunitários, para que se possa enfrentar o disseminado sentimento de dispersão que se tem abatido sobre a consciência. (HELENA, 2005, p. 94)

Além desta necessidade de alcance social tão bem articulada e comprometida com valores humanos, via literatura, a crítica ainda manifesta seu interesse neste tipo de estudo, porque acredita que as ficções da crise “denunciam os sintomas de uma grande crise nas relações entre os homens e o mundo, examinando contradições profundas e inconsistências nas relações entre o ser e a essência”. (HELENA, 2005, p. 96)

Gostaria de reforçar tais reflexões, a partir da leitura de “*Ventos do apocalipse*” da escritora moçambicana, Paulina Chiziane escrito em (1995), que acredito ser uma escrita feminina da crise. Segundo Nelly Richard (1980, p. 33) a escrita feminina expressa de forma realista situações da vida que foram experimentadas pela mulher, ou apresentam personagens que são exemplos de tomada de consciência antipatriarcal. O romance de Paulina apresenta essas características:

1. É fruto de uma experiência de vida: a guerra civil e outros conflitos que foram desencadeados após a Independência, pela RENAMO e pela FRELIMO.
2. Apresenta a personagem narradora Minosse, fazendo a travessia da resignação para a liberdade de ação e expressão;
3. o personagem Sixpense realizando sua travessia, da individualidade para a coletividade;
4. o desejo dos velhos de construir uma nova história;
5. o sentimento de coletividade e solidariedade em torno do nascimento do filho de Doane e da receptividade dos mais necessitados.

O gênero que se adequa com mais propriedade à escrita que tematiza uma crise cultural em andamento é a tragédia, (CF VERNANT, 2001) por tratar-se de um texto que propõe

1. questionamentos,
2. uma mensagem a ser decifrada, tanto a partir das razões da inquietação do homem, como na sua maneira de representar tais inquietações, via teatro.

Neste gênero o diálogo era imprescindível e objetivava encenar as ambiguidades da linguagem. Como a tragédia é contemporânea do nascimento da cidade com suas leis, o motivo dessa ambiguidade da linguagem era levantar um questionamento sobre a lei antiga e a nova lei que começava a se desenvolver na Grécia. (Cf. VERNANT, 2001)

Na lei antiga o herói ficava à mercê do capricho dos Deuses e a justiça era feita a partir do derramamento de sangue.

Na nova lei o homem era chamado a refletir sobre as suas responsabilidades, porque na cidade ele era o sujeito da sua história. Qualquer infração seria julgada pelo Tribunal (Cf. VERNANT, 2001). Essa relação entre responsabilidade e julgamento via reflexão sobre o modo de articulação da obra é que faz com que Lúcia Helena acredite que o pensamento trágico possa nos alertar e nos envolver em um sentimento íntimo da coletividade. Escolhi Paulina Chiziane porque ela faz ver melhor as consequências perversas da imposição de valores culturais quando não se leva em conta uma articulação dialógica entre o antigo e o novo.

Na abertura de *Ventos do Apocalipse* há um prólogo sob o qual aparece um convite do destino. Ele diz

Vinde todos e ouvi
Vinde todos com as vossas mulheres
e ouvi a chamada.
Não quereis a nova música de timbila
que me vem do coração?

A partir deste ponto o destino começa a contar três histórias que considero o embrião da narrativa maior *Ventos do Apocalipse*. Ele diz: “Quero contar-vos histórias antigas, do presente e do futuro porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão de nascer. Eu sou o destino”. (CHIZIANE, 1995, p. 15)

Nessa história ele nos conta:
que Mananga fôra um paraíso;

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

que os homens obedeciam as leis da tribo;
que os reis tinham poderes sobre as nuvens;
que o negro dialogava com os deuses da chuva.
Mas que diante das infâmias das novas gerações os deuses come-
çaram a vangloriar-se e a maldição tomou conta da cidade.

A segunda história fala da guerra e de como os pais matavam os filhos para evitar que o choro atraísse o inimigo “Nos momentos de perigo, a solidariedade é a lei: ou morre um por todos ou todos por um”. (CHIZIANE, 1995, p. 19)

A terceira fala da beleza de Massupai, a negra sereia das terras chopes. Uma linda jovem que se unira a um general e em nome desse grande amor matara seus próprios filhos e traía sua própria tribo, conseguindo informações que a levaram à ruína sob as ordens do general. Todavia o grande soberano Muzila fora alertado que seu trono estava ameaçado por esse general. Muzila manda matá-lo e seu corpo é abandonado sem direito ao túmulo. A bela sereia enlouquecida revolve as sepulturas em busca de seus filhos.

Essas histórias – espécie de lendas - que pertenciam ao passado e atravessaram as gerações estavam gravadas no imaginário Moçambicano. Eram contadas dos antigos para os jovens, oralmente. Portanto, esta marca de oralidade, relegada a segundo plano, na ótica do colonizador, vem à tona no romance. É, pois, uma característica da literatura africana-moçambicana. Elas fazem parte do *corpus* do romance *Ventos do Apocalipse* e funcionam também como prólogo. Num processo de metaficção paulina as recupera, já a partir da primeira parte de *Ventos do Apocalipse*, para retomar a velha ideologia, construída por tinta colonizadora, que aponta o negro e afrodescendentes como destinados ao sofrimento.

Os leitores desatentos objetariam dizendo que, de fato, os sofrimentos narrados pelo destino repetiram-se. Repetiram-se, no âmbito textual, mas Paulina não os retoma sem nos fazer entender que sua repetição é construída pelo homem, não se trata de algo predestinado, como pode parecer ao leitor apressado. O texto literário se nos abre como um espaço de questionamento sobre vidas, sobre destinos. O fato interessante e que confirma o pensamento de Lucia Helena é o resgate da tragédia grega tanto no que diz respeito ao seu modo de construção –o assunto da tragédia era buscado no passado Grego (Cf. VIDAL-NAQUET & VERNANT) –, quanto no que diz respeito ao desenvolvimento temático. Nesse prólogo encontramos os mesmos elementos de duas tragédias Gregas de Sófocles: Édipo-Rei e Antígona. De Édipo-Rei temos: A prosperidade

antiga “Mananga era terra de paraíso” assim como Tebas antes da morte de Laio (CHIZIANE, 1995, p. 16); O crime das novas gerações assim como a crime de Édipo; A calamidade assim como a peste; A morte dos inocentes assim como o desterro de Édipo. De Antígona temos o corpo do General exposto sem direito a sepultura, assim como o corpo de Polínicos igualmente exposto por Creonte que o julgara traidor.

Esses mesmos elementos são encontrados no *corpus* da narrativa maior *Ventos do Apocalipse*. Na primeira parte reconhecemos a calamidade a partir da onisciência seletiva (Cf. CHIAPPINI, 2001, p. 54) da narradora Minosse que diz “— Que noite! Que pesadelos terríveis! Os sonhos malditos são o presságio dos dias de amargura, isso são. Morre o fogo, morre o fumo, a vida é apenas cinza e pouco falta para que dela não reste um pedaço de pó. Que noites as minhas!” (CHIZIANE, 1995, p. 25). Há guerra nas proximidades de Mananga. Há homens escondidos na floresta.

Diante da calamidade os homens procuram suas possíveis causas no afã de resolver o problema. Procurar as possíveis causas é atender ao apelo ideológico textual, conduzindo ao leitor ao mesmo gesto.

Sianga o antigo Régulo, tenta reconquistar o poder que lhe fora tirado e para isso precisa atrair o olhar do povo para a sua antiga superioridade. Diz que tem o poder de conversar com os defuntos e que a retomada de antigos rituais trará a chuva. “Criou-se um tribunal para julgar os culpados e realizar a purificação” (CHIZIANE, 1995, p. 92). Os feiticeiros seriam julgados em praça pública.

Mas a culpa recaiu sobre a mulher. Elas teriam que procurar os ossos dos recém-nascidos que abortaram para enterrá-los em lugar decente. Cavaram toda Mananga com suas próprias mãos. Praticaram a dança da chuva o “mbelele”, sacrificaram “um galo e uma galinha virgens”. Tudo em vão porque não se lembram mais como fazê-lo. Foram aculturados. Assim diz a narradora:

Os costumes e as tradições sofreram alterações nos últimos séculos. As gentes ouviram as palavras dos homens vindos do mar e transformaram-se; abandonaram os seus deuses e acreditaram em deuses estrangeiros. Os filhos da terra abandonaram a tribo, emigraram para terras estrangeiras e quando voltaram já não acreditavam nos antepassados, afirmaram-se deuses eles próprios. (CHIZIANE, 1995, p. 60)

Note-se que o apelo à reflexão está explícito no texto, conferindo-lhe um tom documental, neorrealista. Fique isso por conta da necessidade

de escrever uma obra em caráter de urgência, haja vista necessidades reais de um povo. Com efeito, observa-se também um tom de deboche, como quem apontasse o dedo para a complexidade da diversidade cultural que tende à desintegração da identidade.

Por isso na hora do desespero não sabem o que fazer. Nem estão ligados ao passado nem estão integrados ao presente. Estão nas mãos de um destino construído, mas nem sempre percebido por quem é manipulado: “Não se pode fugir do Destino (...) Vá com os deuses, minha filha – diz Minosse a Wuscheni -, que os defuntos te protejam” (CHIZIANE, 1995, p. 85). Daí o dilema do povo e a recuperação do homem dilacerado da tragédia Grega (Cf. VERNANT, 2001). Há guerra em Macuácu e os retirantes são exilados em Mananga, os de Mananga recebem os de Macuácu muito mal. Os quatro cavaleiros do apocalipse invadem Mananga. São os próprios filhos da terra: Manuma, Castigo, Madala e Jonana, todos liderados pelo antigo Régulo Sianga. Fazem uma matança, mas são derrotados, punidos. A história de Sianga lembra a história de Édipo. Enquanto heróis do passado eram respeitados por suas divindades, mas enquanto heróis da tragédia devem ser abandonados, afinal eles são os responsáveis pela vida de todo um povo. Sobre Sianga diz a narradora: “Ontem, este povo proclamou e coroou Sianga. Depois crucificou-o. Voltou a realizar uma coroação clandestina e agora crucifica-o de novo” (CHIZIANE, 1995, p. 124). Mas agora, nesse novo tempo, “a justiça é monopólio dos eleitos e é ele quem deve exercê-la” (CHIZIANE, 1995, p. 125). O chefe da aldeia entrega a Sianga a cadeira de Régulo e todos os ornamentos. Antes de morrer Sianga diz: “Não tive culpa. A ambição é por vezes mais forte que o homem”. (CHIZIANE, 1995, p. 27) com sua morte, diz a narradora: “Cumriu-se o vaticínio dos deuses, a predição dos antigos” (CHIZIANE, 1995, p. 29). Como a narradora escreve entre a seriedade que a realidade pede e a ironia própria de quem tem consciência de que o destino é construído pela mão dos homens, não para aí. Com a morte de Sianga e a peste um grupo procura construir seu novo destino. Foge para o Monte.

A viagem dura vinte e um dias (CHIZIANE, 1995, p. 182). Mananga estava destruída, seus monumentos, suas igrejas, sua história. Só restara àquele grupo a memória. Os velhos compreendem melhor a importância da memória para manter viva a história de um povo, por isso são eles que partem. Era necessário recomeçar a partir do ato de transmissão oral da antiga história. Já que seus agentes ativadores estavam destruídos. (Cf. BOSI, p. 54)

O romance em si é uma alegoria da guerra civil e outros conflitos que aconteceram em Moçambique. Nessa parte da travessia do grupo de fugitivos para o Monte, há outra alegoria. Trata-se de retomada da travessia do povo hebreu, preso no Egito, para Canaã, terra prometida. Um povo em busca da construção da sua história. Uma nova história. Novamente Paulina translada uma história do passado para o presente.

A travessia é liderada por Sixpense, o herói escolhido pelo grupo. Essa personagem é muito importante porque renuncia-se a si mesmo, ao seu individualismo para conduzir aquele grupo de velhos, segundo a narradora “inúteis que ainda guardam no peito a ilusão de um pedaço de vida” (CHIZIANE, 1995, p. 154-157). Desde Nietzsche sabemos que “a individuação é a causa primeira de todo mal” (NIETZSCHE, 2005, p.70). E que a arte é “a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade reestabelecida” (NIETZSCHE, 2005, p. 70). A partir da construção de Sixpense, Paulina faz eco a voz de Nietzsche. Além de Sixpense, Minosse antiga esposa de Sianga, subjugada por ele é quem vai à frente do grupo. Na travessia para o Monte, ela é uma espécie de morta viva por isso é a escolhida para *nos* revelar os horrores da guerra e a impotência do homem diante do destino, quero dizer, do progresso da técnica utilizado para matar: os aviões que bombardeiam, o fogo que vem de todos os lados, as crianças que ficam à mercê do “destino”, a covardia de quem está no poder, a situação limite a que chega o homem na luta pela vida.

Mas a arte de Paulina vai mostrando que uma nova história deve ser construída sobre os escombros e nessa nova história o homem precisa mudar de atitude, romper a individuação e abraçar a coletividade. Sua arte faz ver o que Lúcia Helena chamou uma nova dramaturgia da subjetividade. Nos vinte e um dias de desespero o grupo vai mudando o seu modo de pensar e de agir. A travessia geográfica impulsiona a travessia humana. Doane, seguindo a lenda antiga, queria matar o filho temerosa que seu choro atraísse o inimigo. Ninguém concordou. Sixpense arrisca a sua vida para salvar uma criança identificada inicialmente como bicho dadas as suas características: cagada, mijada, crostas de sangue coagulado sobre todo o corpo e tentando colar a cabeça decepada da mãe ao seu corpo em estado de putrefação (CHIZIANE, 1995, p. 169) Sixpense segura a criança nos braços e sobre essa cena diz a narradora: “Sixpense é um herói e um campeão, ensina a lição da humanidade sem uma única palavra. As mulheres olham-no e choram. Os homens veneram-no, a vida é assim, muitos destroem e só poucos têm coração para construir” (CHI-

ZIANE, 1995, p. 170). A guerra não estava só em Mananga. Em todos os lugares por onde eles passavam havia “a canto incessante das metralhadoras” (CHIZIANE, 1995, p. 161). Ao chegarem ao Monte foram bem recebidos e se lembraram de como receberam mal os refugiados de Macuácuá em Mananga. A narradora nos diz: “Fizeram isso – receberam mal os de Macuácuá – porque nunca imaginaram que um dia passariam pelo mesmo caminho” (CHIZIANE, 1995, p. 190). Minosse adota três crianças, atravessa da morte para a vida, e experimenta a paz. (CHIZIANE, 1995, p. 231)

O desespero impulsiona à busca das possíveis causas da vingança dos deuses. A cada momento a culpa recai sobre os ombros de alguém: sobre as mães, os régulos, Deus, os defuntos, sobre eles mesmos que não souberam se defender, “os culpados são todos. O culpado não é ninguém. A culpada é a imperfeição da natureza humana. O homem ama a sua própria vida, mas desde o princípio do mundo que se diverte em tirar as vidas alheias” (CHIZIANE, 1995, p. 205). Assim Paulina vai conduzindo os questionamentos próprios de uma escrita da crise. Há tensão na vida daquele povo e esta tensão aparece nos questionamentos feitos ao longo da travessia.

— Pai Mungoni, somos seus filhos, não se canse de nos ensinar. Que análise faz da história de mananga?

— Muito simples. O que aconteceu em Mananga foi um confronto do novo com o velho. Se para o Sianga o problema foi o poder, para o povo foi um problema de identidade, um problema de cultura. Foi o povo que manteve acesa a discórdia entre o velho e o novo. Separaram-se da raiz, aderiram ao novo porque traziam a boa nova. Quando os problemas atingiram o extremo regressaram ao velho porque está mais próximo de sua visão de vida e de mundo. Voltaram a abandonar o velho porque não correspondia às suas expectativas. Como penas de ave, voavam para cá e para lá ao sabor do vento porque se desprenderam da raiz. O que o povo queria era achar o ponto de equilíbrio. É assim que se manifesta a vingança dos espíritos. A instabilidade é o preço de todos os pecados. (CHIZIANE, 1995, p. 268)

2. *Considerações fianis*

No Monte experimentaram a paz, a alegria e desejaram festejar. Ofereceram animais e comidas aos defuntos, e se vestiam com as melhores roupas para a missa que o padre celebraria. No início da missa uma saraiada de fogo destruiu a vida de todos. Emelina, uma alegoria da bela chope Massupai, trai todo o grupo. A história do passado se repete. O grupo conheceu o seu Armagedon.

O Pharmakós de Édipo foi o desterro, é verdade. Mas o pharmakós de Antígona e do povo hebreu foi a morte. O povo hebreu que chegou a Canaã não tinha mais um líder. Moisés apenas avistou a terra prometida, mas não pôde pisar em seu solo sagrado, porque duvidou que da rocha brotaria água, uma vez que Javé ordenara bater nela com seu cajado.

E então temos diante de nós a partir da polifona e do dialogismo uma pequena porção do mundo desenhado pelos dedos alegóricos e irônicos de Paulina Chiziane. Ela sabe os motivos que desencadeiam a guerra e a crise porque passa aquele povo. Na tensão entre suas palavras compreendemos que a verdade deturpada a serviço do poder desencadeia a alienação que subjuga os habitantes de Mananga, e, conseqüentemente de todo o mundo. Por isso precisamos buscar a verdade. Só a verdade do homem que se manifesta através da cultura pode ajudar-nos a “enfrentar o disseminado sentimento de dispersão que se tem abatido sobre a nossa consciência”. (HELENA, 2001)

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad.: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAKTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998.

DERRIDA. *A farmácia de Platão*. Trad.: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HELENA, Lúcia. *Nem Musa, nem Medusa: itinerários da escrita de Clarice Lispector*. Niterói, 1997.

_____. O drama ilimitado e autodefinidor da ficção. *Matraga: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras/Universidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras. 1992.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

PAZ, Octávio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Calpe Argentina/Ariel, 1994.

SOFOCLES. *Antígone*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. *Édipo-Rei*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mitos e políticas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

_____; NAQUET, Vidal. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

**REFLEXÕES SOBRE A IDENTIDADE FEMININA
EM "O CESTO", DE MIA COUTO**

Tatiana Alves Soares Caldas (CEFET/RJ)
tatiana.alves.rj@gmail.com

RESUMO

“O Cesto”, conto integrante da obra *O Fio das Missangas*, de Mía Couto, narra a desventura de uma mulher às voltas com o marido em coma, internado em um hospital. A iminência da morte do cônjuge desencadeia na protagonista uma reflexão acerca de sua vida, com um desfecho inesperado. Em uma espécie de monólogo, o texto, narrado em 1ª pessoa, atua como um testemunho da condição feminina, marginal e discriminada, assinalando a exclusão da personagem e denunciando as situações de humilhação física e psicológica a que são submetidas as mulheres em sociedades patriarcais. A partir da análise de alguns objetos simbólicos presentes na trama – como o cesto e o espelho, representativos da condição emocional da narradora-protagonista –, o presente estudo tem por objetivo uma leitura do referido conto à luz da temática do silenciamento da figura feminina e da alteridade por ela representada na sociedade.

Palavras-chave: Identidade feminina. O cesto. Mía Couto. *O Fio das Missangas*.

"O Cesto", conto integrante de *O Fio das Missangas*, narra a desventura de uma mulher às voltas com o marido em coma, internado em um hospital. A perspectiva da morte do cônjuge desencadeia na protagonista uma reflexão acerca de sua própria vida, com um desfecho inesperado.

Narrado em 1ª pessoa, o texto constitui-se numa reflexão acerca do papel da mulher na sociedade patriarcal. A partir da análise de alguns objetos simbólicos presentes na trama – como o *cesto* e o *espelho*, representativos da condição emocional da narradora-protagonista –, o presente estudo tem por objetivo uma leitura do texto em questão à luz da temática do silenciamento da figura feminina e da alteridade por ela representada na sociedade.

No início da narrativa, a protagonista prepara-se para visitar o marido enfermo no hospital. Em seu ritual diário, observa-se a ausência de vaidade da personagem, numa atitude de desleixo em relação a si mesma: “Passo uma água pela cara, penteio-me com os dedos, endireito o eterno vestido. Há muito que não me detenho no espelho. Sei que, se me olhar, não reconhecerei os olhos que me olham”. (COUTO, 2009, p. 21).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Muito mais do que apenas falta de vaidade, nota-se um processo de autodesvalorização por parte da personagem, que se verifica na rapidez com que ela se veste. O emprego do vocábulo *cara* – em vez de *rosto* – e o gesto de usar apenas os dedos para se pentear reiteram a quase displicência dessa mulher em relação à própria aparência. O *eterno vestido*, que sugere o uso recorrente de uma única roupa para sair, evidencia o descaso da protagonista para consigo. Pior do que o desleixo, contudo, é a descaracterização que acomete a narradora-protagonista, gerando uma espécie de estranheza em relação a si mesma, e fazendo-a, em sua ignorância, pensar-se doente:

Tanta vez já fui em visita hospitalar, que eu mesma adoeci. Não foi doença cardíaca, que coração, esse já não o tenho. Nem mal de cabeça porque há muito que embaciei o juízo. Vivo num rio sem fundo, meus pés de noite se levantam da cama e vagueiam para fora do meu corpo. Como se, afinal, o meu marido continuasse dormindo a meu lado e eu, como sempre fiz, me retirasse para outro quarto no meio da noite. Tínhamos não camas separadas, mas sonos apartados. (*Ibidem*, p. 21)

O relato permite ainda que se observe um deslizamento de informações referenciais – não é doença cardíaca, não é *mal de cabeça* – para uma análise mais profunda da situação da personagem frente à vida. Apesar de viver um casamento em que não há qualquer cumplicidade ou companheirismo – ela sente-se apartada dele em sono e em vigília –, sua rotina parece se ter transferido da casa para o hospital, sem que nada tenha mudado, a não ser a refeição, agora sem utilidade, que ela faz questão de levar:

Hoje será como todos os dias: lhe falarei, junto ao leito, mas ele não me escutará. Não será essa a diferença. Ele nunca me escutou. Diferença está na marmitta que adormecerá, sem préstimo, na sua cabeceira. (...) A comida era onde eu não me via recusada. (*Ibidem*, p. 21)

Ao afirmar que a comida era a única circunstância em que ela não se via rejeitada, a narradora assinala uma situação bastante peculiar a muitas mulheres, aceitas apenas em virtude de seu caráter indispensável à funcionalidade de algum aspecto doméstico. Mesmo quando o marido não ingere mais os alimentos, ela sintomaticamente apega-se à rotina de preparar o farnel, como se isso lhe legitimasse o direito à existência.

Ainda que não manifeste uma visão totalmente crítica acerca de sua condição, a protagonista – que, à semelhança de outras de alguns contos de *O Fio das Missangas*, não é nomeada – assimila mecanismos que lhe aliviem o fardo de existir. As repetitivas tarefas do dia a dia como que lhe dão sentido à vida, no *quotidiano cesto* que ela carrega:

Onde eu vivo não é na sombra. É por detrás do sol, onde toda a luz há muito se pôs. Só tenho um caminho: a rua do hospital. Vivo só para um tempo: a visita. Minha única ocupação é o quotidiano cesto onde embalo os presentes para o meu adoecido esposo. (*Ibidem*, p. 22)

O tom confessional da narrativa indica que a personagem percebe que sua existência gira em torno da do marido, que, mesmo em coma, continua a reger os aspectos de sua vida. Seu tempo e lugar estão intrinsecamente relacionados aos dele. A analogia entre *sol* e *sombra* traduz a posição que ela lhe sabe destinada, e expressivo é o fato de ela se sentir em um não-lugar, *por detrás do sol*. A sombra ainda seria um lugar secundário, e, de certa forma, ligado à luz, mas o *topos* da personagem é marcado pela ausência, pela negação, de tudo aquilo – brilho, calor – representado pela luz, em torno da qual ela orbita.

Maria Rita Kehl, psicanalista e autora de diversos ensaios acerca do binômio masculino/feminino, analisa, em *A mínima diferença*, a tênue fronteira que separa esses campos. Acreditando que os gêneros sempre estiveram unidos no inconsciente, a autora revela o papel da cultura nessa separação, além de suas drásticas consequências. Ao demonstrar o peso da cultura nas mentalidades, Kehl reflete acerca da individualização, que, em contexto massificado, implica diferença e exclusão para alguns segmentos. Segundo ela, a diversidade, ao invés de propiciar um enriquecedor diálogo, acaba por gerar intolerância, uma vez que a sociedade massificada não aceita o diferente:

Nada poderia parecer mais consoante com a ideia da diferença do que a perspectiva de que cada sujeito possa se dizer *um*, num contexto em que tudo se massifica [...]. No entanto, quando se fala em diferença, a referência não são as singularidades e sim a produção de identidades.

A afirmação das diferenças, constituídas como formação de grupos identitários, tem tido antes o efeito de produzir a intolerância do que [...] a convivência na diversidade. (KEHL, 1996, p. 27)

O fortalecimento do grupo é garantido pela exclusão daqueles que se afastam dos padrões impostos. E, significativamente, a ameaça reside naquele espaço em que a diferença é mínima, tornando-se necessária a marginalização do *outro* para que o *eu* se mantenha em segurança. Desse modo, a afirmação da identidade faz-se pela negação da alteridade. Ao refletir sobre essa ameaça, Kehl pensa o temor da sociedade diante de mulheres e épocas revolucionárias, mostrando o perigo, para o homem, de a mulher querer gozar dos mesmos direitos e privilégios:

É de terror e de fascínio que se trata, quando um homem se vê diante da pretensão feminina de ser também homem [...]. Bruxas, feiticeiras, possuídas

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

pelo demônio, assim se designavam na antiguidade essas aberrações do mundo feminino que levavam a mascarada da sua feminilidade até um limite intolerável. Só a morte, a fogueira ou a guilhotina seriam capazes de pôr fim à onipotência dessas que já nasceram “sem nada a perder”. (*Ibidem*, p. 11-12)

Em seu estudo *Vida de mulheres: cotidiano e imaginário*, Marina Massi delinea o perfil da mulher na sociedade contemporânea. A experiência cotidiana aludida no título pensa a inserção da mulher no espaço público, bem como as implicações sociopolíticas decorrentes de tal inserção. Marta Suplicy, prefaciando a obra, alerta para a questão antropológica que cerca a temática do gênero, mostrando ser aquela precedente ao próprio nascimento do indivíduo:

Todo ser humano tem sua primeira experiência com a mãe, uma situação de fusão total com ela, na qual vive um período narcísico que será interrompido pela função paterna, resultando na resolução do conflito edipiano e na estruturação da personalidade. Entretanto, antes de vir ao mundo o bebê já vive uma ordem patriarcal que ideologicamente posiciona os seus pais, [...] e que determinará seu lugar de Homem ou Mulher na sociedade. Este lugar será transmitido a nível do consciente pelas exortações maternas e paternas, juntamente com o processo de identificação inconsciente com a figura masculina ou feminina. O patriarcado permeia toda essa aprendizagem, impondo simbolicamente como as coisas devem ser, dificultando imensamente qualquer mudança. (MASSI, 1992, p. 17-18)

Assim, a diferença entre masculino e feminino transcende marcadores sexuais e demarca o lugar do indivíduo perante a sociedade falocêntrica e binária, dividindo os seres em *superiores* e *inferiores*, *certos* e *errados*, *centro* e *margem*:

A criança, através das identificações que fará, interiorizará, sem perceber, este universo simbólico. Além de ir se vendo com um determinado *status* e função, a nível individual, ela vai também interiorizando o que é e como funciona a sociedade à qual pertence. O de “fora”, que é o mundo externo, e o de “dentro”, que é o introjetado, devem ter uma relação harmoniosa ou o indivíduo será um marginal dentro dos padrões da sua sociedade. (*Ibidem*, p. 19)

Na dicotomia presente na questão do gênero, uma das marcas mais sensíveis está ligada aos espaços – público e privado – em que o sujeito atua. A ideologia patriarcal demarca o espaço público como masculino, condenando o feminino à esfera do doméstico, veiculando uma representação de papéis fixos. Essa ideologia, transmitida de modo subliminar, realiza um processo de dominação inconsciente, perpetuando valores e imagens que são introjetados e reproduzidos *ad infinitum*. Cria-se, então, uma aura de imutabilidade em torno dessas representações que confinam a mulher, enquanto o homem recebe o papel social ligado ao poder e à aventura. Assim, os trabalhos ditos femininos envolvem basi-

camente atenção, disciplina e rotina, enquanto o homem tem a missão de decidir, planejar, construir.

Curiosamente, o único momento em que a protagonista sai de casa é aquele em que ela se dirige ao hospital, local que, dada a doença do marido, adquire contornos de um novo espaço doméstico, como se a relação de subserviência apenas se deslocasse geograficamente, mas permanecesse a mesma, bem como o confinamento da personagem.

Se, por um lado, a enfermidade do marido põe fim à única circunstância em que a mulher era aceita, por outro atua como elemento desencadeador de uma série de reflexões a respeito da própria vida por parte da protagonista, momentos em que ela chega mesmo a estabelecer um paralelo entre a doença do marido, física, e a sua, existencial: "A meu homem deram transfusão de sangue. Para mim, o que eu queria era transfusão de vida, o riso me entrando na veia até me engolir, cobra de sangue me conduzindo à loucura". (COUTO, 2009, p. 22)

Significativamente, a *transfusão de vida* que ela deseja para si assume a forma de uma *cobra de sangue* que a levaria à *loucura*, mesclando imagens fálicas e transgressoras. O riso, marca de irreverência, viria acompanhado da loucura que se apossaria dela então.

Clarissa Pinkola Estés, psicanalista junguiana, na obra *Mulheres que correm com os lobos*, analisa o processo de silenciamento da faceta selvagem do feminino. Ao comentar os aspectos mais abafados pela cultura e pelo pensamento civilizatório, ela cita o riso como um dos mecanismos de liberação de uma sensualidade feminina reprimida:

No riso, a mulher pode começar a respirar de verdade e, ao fazê-lo, ela talvez comece a ter sentimentos censurados. (...) [Há] a libertação de lágrimas contidas ou de lembranças esquecidas, ou ainda a destruição das amarras que prendiam a personalidade sensual. (ESTÉS, 1994, p. 418)

Em seu monólogo, a protagonista revela outro aspecto trazido pela doença do marido: o silêncio, considerado por ela positivo, já que diminuía a repressão por ela sofrida: "(...) O silêncio abriu um correio entre mim e o moribundo. Agora, pelo menos, já não sou mais corrigida. Já não recebo enxovalho, ordem de calar, de abafar o riso". (COUTO, 2009, p. 22)

A narradora, cansada de ser calada e de ter o riso reprimido, revela o aspecto positivo da incomunicabilidade do marido em decorrência da doença: o silêncio é agora literal, mas, paradoxalmente, ele lhe é libertário, estabelecendo um novo laço entre o casal. Agora, em função do co-

ma, é *ele* o silenciado, numa situação que subverte os papéis sociais e inverte o silenciamento antes imposto à mulher. Em seu desejo de ser aceita por ele, ela considera ainda a possibilidade de lhe escrever cartas, circunstância em que não seria recriminada: "No lugar desse monólogo, eu lhe escreveria cartas. Assim, eu descontaria no sofrer. Nas cartas, o meu homem ganharia distância. Mais que distância: ausência. No papel, eu me permitiria dizer o que nunca ousei". (*Ibidem*, p. 22)

A carta, em virtude da impossibilidade de interrupções, representaria a não censura, o direito de expressão. Significativa é a relação estabelecida pela narradora entre a liberdade propiciada pela escrita e as consequências desse ato libertário, numa associação entre liberdade e transgressão: "E renovo promessa: sim, eu lhe escreveria uma carta, feita só de desabotoada gargalhada, decote descaído, feita de tudo o que ele nunca me autorizou". (*Ibidem*, p. 22)

Note-se que as imagens utilizadas pela protagonista não dizem respeito propriamente a uma carta, no sentido literal, mas fundem aspectos concretos e gestos – *carta feita de desabotoada gargalhada* –, traduzindo atitudes ligadas ao seu direito de se expressar, que viriam acompanhadas de liberdade e de desejo, ambos bloqueados pelo marido. Novamente o riso marca o gesto desafiador, numa irreverência vislumbrada pela impotência do cônjuge. O termo *autorizou* é ainda indicativo de uma situação de subserviência feminina, típica de sociedades patriarcais, em que se pressupõe que as ações da mulher passem pela prévia aprovação do marido.

Apesar do cotidiano opressor, o desejo da protagonista é tão somente o de ser recebida com carinho. Associando a atenção do marido ao apetite – é somente na esfera alimentar que ela se sente próxima a ele –, ela fantasia que ele será receptivo e solícito à sua chegada, munida do *fatídico cesto* que a acompanha: "Regresso a mim, ajeito no fatídico cesto o farnel do dia, nesse fazer de conta que ele me irá receber de riso aberto, apetite devorador". (*Ibidem*, p. 22)

Uma situação corriqueira, entretanto, atuará como divisor de águas na narrativa: ao perceber que o pano que cobria o espelho havia caído, ela se depara, acidentalmente, com o próprio reflexo, num ato que acaba por transformá-la:

De passagem pelo corredor, reparo que o pano que cobria o espelho havia tombado. Sem querer, noto o meu reflexo. Recuo dois passos e me contemplo como nunca antes o fizera. E descubro a curva do corpo, o meu busto ainda

hasteado. Toco o rosto, beijo os dedos, fosse eu outra, antiga e súbita amante de mim.

Uma força me aproxima do armário. Dele retiro o vestido preto que, faz vinte e cinco anos, meu marido me ofereceu. Vou ao espelho e me cubro, requebrando-me em imóvel dança. (*Ibidem*, p. 23)

Ao mirar a própria imagem, a personagem resgata a autoestima e a sensualidade que trazia esquecidas. Contempla-se e se descobre. Percebe o próprio reflexo *sem querer*, numa expressão que tanto traduz o aspecto acidental do episódio como sugere uma tentativa inconsciente de deixar essa imagem adormecida. Chevalier, em seu *Dicionário de símbolos*, associa o espelho ao processo de autoconhecimento. Olhar-se ao espelho, dessa forma, traria implicações profundas à *psique* do indivíduo que nele se mira: "O espelho, enquanto superfície que reflete, é o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento. O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência". (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 393)

A personagem olha-se a um espelho que até então vivia coberto, metaforizando a sua tentativa anterior de esconder toda a sensualidade que trazia dentro de si. Ato contínuo, ela abre o armário e recupera o vestido de outrora, em novas metáforas que mostram uma beleza escondida – espelho coberto, vestido trancado no armário – que clama por libertação. Após buscar o vestido e, ciente de que qualquer mudança só seria possível com a morte do marido, ela profere, em voz alta, um pedido, repleto de culpa e de desejo:

– *Só peço um oxalá: que eu fique viúva o quanto antes!*

O pedido me surpreende, como se fosse outra que o desejasse. Poderia eu proferir tão terrível desejo? E, de novo, a minha voz se afirma, certa:

– *Estou ansiosa para que você morra, marido, para estrear este vestido preto.* (COUTO, 2009, p. 23)

A passagem citada é particularmente expressiva, pois revela a mudança no estado de espírito da personagem. Se, num primeiro momento, ela oscila entre o desejo de libertação – aberto ante a perspectiva da morte do marido – e o horror diante do que esse desejo pressupõe, a segunda parte do trecho demarca a confirmação dessa vontade, dessa vez com muito mais veemência e segurança, e por um motivo aparentemente fútil: a oportunidade de estrear o vestido. Contudo, a peça que ela resgatara do armário representa muito mais do que um traje novo, na medida em que traduz toda a plenitude jamais alcançada.

Chevalier, ao analisar o simbolismo das roupas, destaca a identificação destas com o sujeito que delas faz uso: "(...) A vestimenta não é um atributo exterior, alheio à natureza daquele que a usa; pelo contrário, expressa a sua realidade essencial e fundamental". (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 948). Nesse sentido, é emblemático o fato de a personagem, ao se descobrir bela e desejável, *amante de si*, ter o impulso de colocar o vestido recebido de presente vinte e cinco anos antes, numa tentativa de recuperar um brilho ainda não completamente destruído pelo tempo.

Em suas divagações, ela relaciona beleza e luto, numa associação que traduz a constatação de que ela só poderia deixar a beleza aflorar caso enviuvasse. Não por acaso, as imagens se sobrepõem: "O espelho devolve a minha antiquíssima vaidade de mulher, essa que nasceu antes de mim e a que eu nunca pude dar brilho. Nunca antes eu tinha sido bela. No instante confirmo: o luto me vai bem com meus olhos escuros". (COUTO, 2009, p. 23)

Em seguida, ela começa a manifestar ideias quase perversas: se antes vivia em função do marido, alijada de vontades e direitos, eternamente reprimida, agora ela assume abertamente o desejo de que ele morra. Mais do que associar a viuvez à liberdade, ela destaca os pontos positivos que o novo estado lhe traria. Curiosamente, sua primeira vaidade é a do luto, sugerindo uma valorização quase beatífica da mulher fragilizada pela morte do cônjuge. Entretanto, nesse momento em que sua vaidade acaba de aflorar, ela vê no luto apenas um elemento de valorização, subvertendo aquele que em tese seria o seu momento de maior dor – a perda do marido. Em sua transgressão, ela chega a ensaiar cenas e poses para se aproveitar dessa ocasião em que, na condição de viúva, estaria em evidência:

E experimento, em vertigem, pose e lágrima. No funeral, o choro será assim, queixo erguido para demorar a lágrima, nariz empinado para não fungar. Dessa feita, não será você, mas serei eu o centro. A sua vida me apagou. A sua morte me fará nascer. Oxalá você morra, sim, e quanto antes. (*Ibidem*, p. 23-24)

Seus devaneios são interrompidos pelo compromisso de ir ao hospital. Enquanto o espelho e o vestido metaforizam a libertação e a alegria recém-descobertas, o cesto representa toda a devoção para com o marido. Seu caminho para o hospital, contudo, é feliz, pois, pela primeira vez, ela se sente livre, na rua:

Deponho o vestido na mesa da sala, bato porta e saio rumo ao hospital. Ainda hesito perante o cesto. Nunca antes eu o vira assim, desvalido. Vitória é eu dar costas a esse inutensílio. (...) Hoje descobro a rua, feminina. A rua, pela primeira vez, minha irmã. (*Ibidem*, p. 24)

O cesto, em função de sua associação metonímica com a subserviência da personagem ao marido, atua como uma espécie de contraponto do vestido e do espelho, signos de liberdade e desejo. Curiosamente, o neologismo surge justamente quando ela se refere ao cesto. Ao classificá-lo de *inutensílio*, subvertendo o vocábulo original pelo acréscimo de um prefixo indicativo de negação, ela traduz, linguisticamente, a recusa do caráter utilitário do objeto e, por extensão, de seu papel servil junto ao marido. Além disso, o simbolismo do cesto contém elementos de uma inserção no universo feminino, como assinala Chevalier:

Símbolo, também, do corpo maternal: Moisés, Édipo etc., foram encontrados entregues à correnteza em cestos.

Cheio de lã ou de frutos, ele simboliza o gineceu e os trabalhos domésticos, bem como a fertilidade. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 226)

Assim, o cesto concentra atributos simbólicos que o aproximam do feminino em geral, seja pela associação com o ventre materno, seja pela sua utilização em tarefas normalmente destinadas à mulher. Ao recusá-lo, a personagem despreza, por extensão, as entediadas e rotineiras funções atribuídas à mulher, bem como o papel secundário a ela destinado.

Ao chegar ao hospital e receber a notícia da morte do marido, não é de choque a sua reação, uma vez que ela já havia se acostumado à ideia em seus devaneios. Seu anseio de viuvez se confirma. Entretanto, no lugar do desejado alívio, ela se surpreende com a falta de referenciais, não conseguindo imaginar uma existência longe daquele que, durante toda a vida, tinha sido o seu parâmetro, o centro em torno do qual sua vida orbitava:

Saio do hospital à espera de ser tomada por essa nova mulher que em mim se anunciava. Ao contrário de um alívio, porém, me acontece o desabar do relâmpago sem chão onde tombar. Em lugar do queixo altivo, do passo estudado, eu me desalinho em pranto. Regresso a casa, passo desgrenhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre. Sobre a minha casa de novo se tinha posto o céu, mais vivo que eu. (COUTO, 2009, p. 24)

A protagonista, que tanto ensaiara a pose com que adentraria, altiva, a nova fase em sua vida, descobre-se desorientada. Sugestivas são as referências ao *desalinho*, ao *passo desgrenhado*, reiterando a inadequação da personagem e contrastando, de forma brutal, com a elegância e a

plenitude por ela almejadas. A rua – vista por ela como *irmã* quando a caminho do hospital – agora lhe surge inóspita, *fúnebre*, recebendo-a em *solitário cortejo*, em contraste com a grande atuação por ela idealizada. Sua reação frente à morte do marido é de retorno à sua morte em vida, vivenciada desde sempre: “Sobre a minha casa de novo se tinha posto o céu, mais vivo que eu”. (*Ibidem*, p. 24)

Agora ciente do hiato entre o desejo e a capacidade de torná-lo realidade, ela regressa à zona de conforto do espaço privado, cárcere conhecido, para, imediatamente, destruir os elementos capazes de desestabilizá-la em seu confinamento doméstico – o espelho e o vestido: “Na sala, corrijo o espelho, tapando-o com lençóis, enquanto vou decependo às tiras o vestido escuro. Amanhã, tenho que me lembrar para não preparar o cesto da visita”. (*Ibidem*, p. 24)

O final da narrativa é estarrecedor: talvez por se ter habituado a viver à sombra do marido, a protagonista é incapaz de prosseguir sozinha, embora a morte dele represente o fim de sua opressão. Significativo é o uso do termo *corrijo*, numa indicação de que o correto seria que o espelho permanecesse coberto, metáfora da recusa da personagem em enxergar – e transformar – sua condição. O vestido, outro vislumbre da nova vida que a esperava, é destruído, assim como os anseios de vida e de plenitude. Note-se que ela *decepa* o vestido, numa atitude passional que reitera a rejeição a tudo aquilo que ele representa. Em suas digressões, ela destaca ainda o fato de ter que ter cuidado de não preparar o cesto para a visita, num ritual tantas vezes repetido. O cesto, metáfora-chave de sua condição submissa, é evocado como remanescente de uma atitude que, mesmo já desnecessária, ainda a acompanha. A esse respeito, são expressivos os termos utilizados para designá-lo, na medida em que traduzem o processo cíclico vivenciado pela protagonista, marcando a (de)gradação de sua trajetória: há uma situação inicial em que o referido objeto simboliza o único aspecto em que ela não se via rejeitada, sendo apresentado como *o cotidiano cesto*, sugerindo uma atitude de resignação diante de uma realidade despojada de atrativos e à qual a personagem está habituada. Num segundo momento, quando ela começa a se aperceber de sua miséria existencial e constata que o marido sequer notará a sua presença no hospital, o objeto se lhe afigura como *fatídico cesto*, retratando a dramaticidade de sua condição. No momento posterior, marcado pelo anseio de libertação, o cesto é por ela referido como *inutensílio*, traduzindo a sua recusa à vida de submissão e confinamento para, em seguida, assumir novamente a importância verificada no momento inicial

da narrativa. A clausura que vitimiza a protagonista é de ordem emocional, o que agrava a sua situação, uma vez que a aprisiona, de modo inconsciente, porém, voluntário, sendo, por isso mesmo, irrevogável.

"O Cesto", dessa forma, retrata a trajetória de opressão do feminino na sociedade patriarcal. Ainda que haja sonhos e vislumbres de mudança, há que se mudar também as mentalidades, para que a mulher consiga se enxergar e, assim, se reinventar, rumo à liberdade.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MASSI, Marina. *Vida de mulheres: cotidiano e imaginário*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

**REFLEXÕES SOBRE O DETERMINISMO
PRESENTE NO PERFIL DE CLARA DOS ANJOS.
PRINCIPAIS IDEIAS ACERCA DOS MITOS CRIADOS
SOBRE A INFERIORIDADE DO NEGRO**

Neide Amorim Ernesto (UNIGRANRIO)

ernestoneide@gmail.com

Vanessa Ribeiro Teixeira (UNIGRANRIO)

vanessarteixeira@gmail.com

RESUMO

Este artigo envereda por um viés interdisciplinar entre literatura e história, haja vista que tratamos da questão do determinismo no perfil da personagem protagonista do romance *Clara dos Anjos* do autor Lima Barreto. Traçamos um recorte histórico sobre a construção da imagem do negro, utilizando para isso, alguns livros, artigos e revistas sobre a história da África e da escravidão. Além de iluminar a problemática tratada, essa experiência nos conduziu à evidenciação de questões que foram surgindo, à medida que elaboramos o artigo.

Palavras-chave: Interdisciplinaridade. Determinismo.
Racismo. Clara dos Anjos. Lima Barreto.

1. Introdução

A partir das características da personagem Clara dos Anjos, protagonista do romance homônimo de Lima Barreto, analisaremos a origem da cultura delineada pela moral burguesa que traçou perfis de comportamento, religião, etnia e gênero, nos transformando em uma sociedade eurocêntrica e sexista, com escalonamentos de importância dentro desse nicho eivado de regras que beneficiam somente uma parcela da sociedade.

O determinismo científico, que é um dos principais vieses das teorias raciais do século XIX, tem como princípio a ideia de que o condicionamento humano está vinculado a três fatores: a raça, o meio e o contexto histórico. Sendo assim, o livre-arbítrio não é levado em consideração. Esse tipo de tese ajudou a justificar a superioridade de uma cultura sobre a outra, validando a ideia de dominação dos negros pelos brancos através da imposição cultural. Sendo assim, a religião e os hábitos de modo geral que não fossem condizentes com as da elite burguesa, simplesmente eram marginalizados por serem considerados inferiores.

Esse tipo de ideia permeava o início do século XX e ajudou a elite burguesa a se sobrepor sobre os menos favorecidos economicamente, deixando-a em uma situação confortável, à medida que a segregação desses povos, constituídos em sua maioria por negros e mestiços, viviam em um ambiente diferente dos grandes centros. Essa questão geográfica pode ser observada nos dias de hoje, fazendo-nos crer que pouca coisa mudou de lá para cá.

No entanto, apesar da maioria desconhecer a origem dessa pecha de seres inferiores dada aos negros, ao revisarmos o esboço das condições em que se formou essa visão negativa de tudo o que os relaciona, tais como religião, traços físicos, inteligência e outras mais, percebemos que a origem remonta ao século XV, época da chegada dos europeus ao continente africano, tempo das “grandes navegações”. Devemos considerar também que, mesmo não tendo encontrado os monstros que eram propagados pela igreja na Idade Média, caso se atrevessem a cruzar os mares, os navegadores se aproveitaram dessa mitificação para justificar a captura e exploração dos negros.

Se no século XV, a força e o poder de convencimento em desqualificar os africanos vinha por parte da Igreja, no século XIX, a justificativa deu-se através das teses científicas.

É importante observar que, apesar da escolha do perfil da personagem ser do sexo feminino, estaremos abordando questões que abranjem os dois sexos, pois, para falar especificamente sobre a dupla subalternidade a que está submetida, teríamos que nos ater a uma pesquisa mais específica. No entanto, esse perfil de Clara dos Anjos, traçado por Lima Barreto, nos dá a visão da inferioridade atribuída ao negro independente do sexo, já que o autor coloca muito de sua biografia em sua obra.

2. O perfil de Clara

Clara era uma natureza amorfa, pastosa, que precisava de mãos fortes que modelassem e fixassem. Seus pais não seriam capazes disso. A mãe não tinha caráter, no bom sentido, para o fazer; limitava-se a vigiá-la caninamente; o pai, devido aos seus afazeres, passava a maioria do tempo longe dela. E ela vivia toda entregue a um sonho lânguido de modinhas e descantes, entoadas por sestrosos cantores, como o

tal Cassi e outros exploradores da morbidez do violão. (BARRETO, 2012, p. 219)

Por esse perfil, observamos que a inferioridade de Clara está bem presente, sem a menor possibilidade de ser modificado, já que a sua natureza era de uma mulher fraca e suscetível a qualquer intervenção. Quando o narrador diz que ela precisava de mãos fortes que a modelassem, percebemos que ela não tinha caráter, era fraca. Não teria discernimento para resolver qualquer tipo de problema. Seria sempre dependente e facilmente enganada.

É claro que durante a leitura da obra, percebemos que esse ser inepto traçado por Lima Barreto foi influenciado por uma série de circunstâncias e não pela genética. A cultura burguesa em que ela estava inserida por exemplo, não permitia que ela conhecesse a rua, o espaço masculino. Os pais a criaram sem que fosse alertada sobre as coisas práticas da vida. Sendo assim, aquela criatura de dezessete anos, não poderia ter grande personalidade, haja vista que desconhecia o próprio mundo em que vivia.

No decorrer da trama, a partir do conhecimento da visão que alguns personagens de classe média tinham de si mesmos e dos outros, que eram os negros e pobres, o autor delinea os preconceitos inseridos por essa visão equivocada, existente até os dias de hoje, sobre a superioridade branca e consequentemente, a subalternidade dos negros e mestiços.

O ar de superioridade da personagem Salustiana e o horror diante da ideia de ter seu filho casado com uma mestiça, nos dá a dimensão do pensamento preconceituoso que havia na época e nos faz questionar o motivo de tanta ojeriza.

3. A origem dos mitos que iniciaram a inferioridade do negro em relação à nação europeia

Durante a Idade Média, vários mitos foram criados a fim de que os homens continuassem sob o jugo da religião católica. A Bíblia só era lida pelos padres, pois somente eles conheciam a língua latina. Nesta época, o teocentrismo vigorava e as pessoas acreditavam que Deus era o centro do universo e o clero, o seu representante.

As representações da África também foram baseadas em testemunhos dos geógrafos da Antiguidade, que contribuíram para uma visão equivocada sobre esta região. Eles conheciam apenas uma parte do terri-

tório. Alguns escritores fizeram registros apenas sobre o Norte da África, mas, como a tendência é a homogeneização, o que se propagou foi que todos os espaços africanos tinham as mesmas características das que foram traçadas na Idade Média.

Até fins do século do século XIII, a área africana representada pelos europeus correspondia aos territórios denominados *Berbéria*, parte do Egito e o litoral do Mar Vermelho. Com exceção de pequenas áreas da Costa Oriental, as vastas regiões intertropicais constavam nos mapas como *Terrae Incognitae*, ou então eram conhecidas como *Aethiopia*. (CLARO, 2012, p. 81)

Essas representações articularam-se, a partir do séc. XIII, a determinadas passagens de Gênesis, primeiro livro da Bíblia. Ganhou credibilidade um trecho em que um dos filhos de Noé, Cam, fora castigado por zombar de seu pai após vê-lo nu e embriagado. Como punição, Cam e seus filhos deveriam se tornar escravos dos descendentes de seus irmãos e habitariam o Egito, a Etiópia e parte da Arábia: “Cush (filho mais velho) seria ancestral dos etíopes, Mesraim dos egípcios, Phut dos trogloditas e Canaã dos demais africanos”. (CLARO, 2012, p. 81)

Segundo a cartografia do período, que passou a representar uma visão baseada nessas interpretações, as terras que eram conhecidas na época, Ásia, Europa e África estariam distribuídas em forma de “T”. Os continentes estariam associados aos herdeiros de Noé e como era de se esperar, de acordo com as ações manipuladoras da época, os descendentes de Cam, que fora amaldiçoado pelo pai passaram a habitar a África. Os descendentes dos outros filhos de Noé ficaram assim distribuídos: os descendentes de Sem passaram a habitar a Ásia e os de Jafé, a Europa.

O “T” evocava a cruz, remetendo a Cristo – epicentro da salvação. Nessas representações cartográficas, parte do continente africano era inserida na chamada “Zona tórrida”, confundindo-se com a *Terrae Incognitae* da cartografia antiga. (CLARO, 2012, p. 82)

Juntando-se a isso, a representação negativa da África traça um paralelo entre a cor negra e o mal e a descrição do calor excessivo desses lugares a uma proximidade com o inferno. Observemos que até hoje, nos ditos populares, damos uma conotação negativa à cor preta: “a coisa está preta”, “mercado negro”, “denegrir”, “inveja branca” (como se a inveja branca fosse boa pela cor) e tantos outros. O (pré)conceito é uma antiga herança: “A população etíope, em geral, era descrita com traços monstruosos e a Etiópia como o lugar das bestas infestadas de vermes. O demônio era representado como um etíope negro com cabelo carapinha”. (CLARO, 2012, p. 82)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Sendo assim, esses mitos traçados para designar os etíopes, tornaram-se uma das armas utilizadas pela igreja católica para manter a Europa sob o seu domínio. Já que o que se esperava encontrar era a personificação do demônio.

Com o advento do Renascimento, muita coisa mudou e, com o antropocentrismo, o homem já não tinha medo em enfrentar os mares e os monstros que eram propagados anteriormente. Essa aventura era financiada por reis com interesses econômicos e políticos. Ao chegarem à África no século XV, os europeus viram um território completamente diferente daquele que imaginavam. Dentre esses mitos, acreditava-se que o homem encontraria todas as características traçadas na Idade Média, baseados na representação negativa em relação ao local, ao aspecto físico e toda a associação equivocada traçada pela igreja cristã que deturpou trechos da Bíblia para inferiorizar o negro.

No entanto, surpreenderam-se ao chegar, pois encontraram um continente bem desenvolvido, com monarquias que possuíam um conselho popular que representava as diferentes camadas sociais. Entretanto, não eram tão desenvolvidos tecnologicamente, incluindo a questão de armamento de guerra, o que facilitou o domínio dos europeus: “Isto pode ser explicado pelas condições ecológicas, socioeconômicas e históricas da África daquela época, e não biologicamente, como queriam alguns falsos cientistas”. (MUNANGA, 1988, p. 8)

No final do século XV, a América também foi descoberta, e os europeus, sobretudo a partir do século XVII, precisavam de mão de obra barata para explorar essas terras valiosas. E, como vimos anteriormente, o pouco desenvolvimento armamentício facilitou o comércio dos escravos negros.

Os europeus estavam convencidos de que eram superiores aos africanos em tudo e, por isso, tinham o direito de subjugar-los, e transformá-los em coisas a seu bel-prazer. Por ignorância, tinham desprezo por tudo que não viesse do seu mundo. Dizemos isso pelo desprezo que desenvolveram pela cultura africana que se perpetua até os dias de hoje. Podemos incluir a questão religiosa que, através do maniqueísmo, transformaram os ritos africanos em “coisas do demônio” e o cristianismo na religião do bem.

Outra questão que se perpetua até agora em relação ao desprezo cultural do branco em relação ao negro, é o estereótipo de beleza. São características diferentes, não significando a superioridade de um sobre o

outro. Cabelo, feições e etc. ainda são motivos de comparação entre um e outro, exaltando a beleza europeia. Tomou-se o cuidado também em exaltar a superioridade intelectual do branco em relação ao negro sem se preocuparem com a história antiga dos negros.

A ignorância em relação à história antiga dos negros, as diferenças culturais, os preconceitos étnicos entre duas raças que se confrontam pela primeira vez, tudo isso mais as necessidades econômicas de exploração predispuseram o espírito do europeu a desfigurar completamente a personalidade moral do negro e suas aptidões intelectuais. (MUNANGA, 1988, p. 7)

4. Algumas ideias sobre as teorias raciais científicas do século XIX

As teorias raciais do séc. XIX deram um status científico às normas burguesas, sobrepondo-se aos dogmas religiosos que imperavam até então. Essas ideias classificavam a humanidade e justificavam as desigualdades sociais e étnicas pautadas em classificações absurdas, porém com termos sofisticados, valorizando-as.

Os teóricos tentavam explicar as diferenças entre os homens, mas sem justificativas religiosas como ocorreu anteriormente. Os intelectuais brasileiros introduziram esse pensamento no Brasil na segunda metade do séc. XIX e início do XX.

Foi uma época em que a imigração dos europeus para o Brasil fez-se intensa e a abolição da escravidão recente. No Rio de Janeiro, esses grupos ocuparam algumas áreas periféricas do estado, construindo cortiços e outras habitações humildes para sua moradia.

O Brasil já era conhecido como um país de miscigenados e alguns teóricos nos desprezavam por esse motivo. Um deles foi Arthur Gobineau, diplomata, escritor e filósofo francês. Ao ser convidado a vir ao Brasil em missão diplomática, relutou. Relatou posteriormente que a única coisa positiva que guardou da sua visita foi sua amizade com D. Pedro II. Não via com bons olhos a sociedade brasileira. Achava que o nosso país não tinha futuro. Para ele, a única solução seria a imigração de Europeus, considerados superiores. Um dos primeiros trabalhos sobre eugenia foi escrito por ele: *Ensaio sobre as desigualdades das raças humanas* (1855). Sobre suas ideias, discorre Flávio R. Giarola:

Para ele, o país era o maior exemplo de deterioração decorrente do amálgama de raças, que apaga rapidamente as melhores qualidades do homem branco, do negro e do índio, deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental. (GIAROLA, 2010, p. 7)

E continua o autor:

As teorias raciais “científicas” eram tão populares que havia verdadeiros “zoológicos humanos” em que eram expostas pessoas de outra origem, senão a europeia e por isso, consideradas exóticas e inferiores. Assim, a partir da década de 1870, passaram a exibir “pigmeus, apaches, esquimós e nativos de Samoa ou do Suriname”. (GIAROLA, 2010, p. 6)

Observamos assim que essas teses raciais, baseadas em estudos sem qualquer comprovação científica, de fato permitiram uma série de atrocidades cometidas contra os que não pertenciam à Europa Ocidental. Esses mitos que inferiorizavam os outros povos agregaram-se à sua cultura e a população europeia passou a encará-la como algo normal. É claro que sempre há alguns seres que, em um processo de reflexão, não agem de forma automática segundo as normas de sua cultura, mas estes constituem minoria.

Esses mitos absurdos embasados em teses que não tiveram nenhum tipo de comprovação científica com a finalidade de alimentar a ganância europeia, em ampliar os seus domínios e fomentar sua economia através do trabalho escravo e dilapidação das terras invadidas, nos inferiorizaram tanto, que até hoje, grande parcela da população não se assume como negra ou mestiça, haja vista, as pesquisas do IBGE quando questionam esse tema.

5. *O racismo no Brasil no início do séc. XX presente no livro Clara dos Anjos*

Não havia em Clara, a representação, já não exata, mas aproximada de sua individualidade social e concomitantemente, nenhum desejo de elevar-se, de reagir contra essa representação. A filha do carteiro, sem ser leviana, era, entretanto, de um poder reduzido de pensar, que não lhe permitia meditar um instante sobre o seu destino, observar os fatos e tirar ilações e conclusões. (BARRETO, 2012, p. 220)

Imaginar que Lima Barreto temia que sua obra tivesse características naturalistas, quando o enredo foi pensado pela primeira vez, nos faz crer que esse temor tinha razão de ser⁸⁵. Não se tratava de um mal persecutório causado pelos preconceitos sofridos pelo autor que o deixaram,

⁸⁵ Inicialmente, a história de Clara deveria se desdobrar em outras, com a sucessão de gerações. A intenção do autor era a de transformá-la em um épico, como se fosse um *Germinal negro* que é um livro francês naturalista.

ao longo do tempo, angustiado e descrente sob a alcunha de subalterno dada a ele e descrita em seus livros.

Em *Clara dos Anjos*, percebemos que anos se passaram até que fosse possível a publicação do seu livro. No entanto, o determinismo que ele tanto temia, permeou o perfil da personagem e o Naturalismo se fez presente na obra. Entretanto, apesar da falta de perspectiva de Clara dos Anjos em relação ao seu futuro, observamos que o autor explica as circunstâncias em que ela fora criada, criticando assim, a falsa moral burguesa da época em relação à subalternidade imposta aos negros, mestiços e mulheres. Trata-se aqui da dupla subalternidade: “Na sua cabeça, não entrava que a nossa vida tem muito de sério, de responsabilidade, qualquer que seja a nossa condição e o nosso sexo”. (BARRETO, 2012, p. 219)

Apesar do autor entrar como narrador onisciente, tentando alertá-la à realidade da vida, por achar que, por mais que ela tivesse sido cercada em seu direito de ir e vir, teria que reagir de alguma forma e refletir sobre a sua situação, Clara manteve-se assim, inocente e sem entender a diferença que a sociedade burguesa impingia às moças brancas e negras ou mestiças.

Na verdade, Clara só desperta para a sua real condição quando se confronta com a mãe de Cassi Jones que a destrata, sem a menor preocupação em ofendê-la, haja vista o fato de que as teorias raciais, que escalonavam as pessoas pela cor da pele e traços físicos, davam-lhe permissão para isso:

Após ouvir sobre a gravidez de Clara, D. Margarida: “com ar um tanto irônico: – Que é que a senhora quer que eu faça? (...)”

– Que se case comigo. (...)

– Que é que você diz, sua negra? (BARRETO, 2012, p. 362)

Quando lemos um livro em que estas questões estão presentes, certamente, nos questionamos se o enredo condiz com a realidade da época ou se é fruto da imaginação do autor. No entanto, quando pesquisamos a origem de tais normas que beneficiavam a elite burguesa, certamente, o assombro é maior, visto que conhecer as origens do Determinismo, com leis pautadas, no início, em dogmas religiosos e posteriormente científicos, nos faz refletir sobre as atrocidades que o ser humano pode fazer em relação ao outro, a fim de conseguir o que almeja.

Já que as regras da moral burguesa foram influenciadas pelo Determinismo com as teses de inferioridade de negros e mestiços, veremos a seguir, como elas foram reformuladas aqui no Brasil, país de miscigenados.

6. A reformulação das teses raciais no Brasil

Aqui no Brasil também houve teses sobre o pensamento racial. No entanto, não poderia ser copiada da Europa, visto que algumas doutrinas consideravam os mestiços como seres degenerados. Assim tiveram que reformular as teses europeias para justificar a subalternidade dos negros e mestiços. Na verdade, nos referimos aos mestiços que tinham traços de outra etnia que não fosse a europeia, já que, somente os imigrantes europeus eram brancos em sua composição étnica.

De acordo com Schwarcz, Darwin, ao lado de Comte (1789-1857), recebiam vários elogios dos jornais brasileiros do período e dividia a atenção dos leitores. No entanto, estas mesmas teorias que agradavam aos brasileiros, serviam para vários viajantes como instrumentos para representar o Brasil como exemplo de nação degenerada de raças mistas. (GIAROLA, 2010, p. 7)

Se essa era a visão dos europeus, a única solução encontrada foi a de adaptar essas teorias à nossa realidade. O francês Louis Couty (1854-1884) queria o fim da escravidão, não por almejar uma sociedade igualitária, mas por questões práticas. Ele pensava que os diversos males que assolavam o país eram oriundos da raça negra. Escreveu um livro apontando diversos aspectos negativos do negro, inferiorizando-o em relação ao branco.

Para Couty, a solução para o Brasil estava na imigração de europeus. O autor acreditava que se, desde a independência, o país tivesse aberto suas portas para a entrada de imigrantes italianos ou alemães, em vez de comprar africanos, e se tivesse, após 1874, continuado com brancos, talvez agora o Brasil já estivesse em pé de igualdade com a Austrália ou com os Estados Unidos. (GIAROLA, 2010, p. 7)

Gobineau via o Brasil também como uma nação de degenerados por sua mestiçagem. Ele via o Brasil como o maior exemplo de deterioração por causa da mistura de raças. Julgou-nos estagnados culturalmente e com a saúde em risco.

Um dado curioso é que o brasileiro não se enxergava como mestiço naquela época e isso se perpetua até hoje. Os malefícios causados por

essas teorias raciais entranharam-se em nossa cultura e essa repulsa por tudo o que se originou da África reflete-se até hoje.

A solução encontrada pelos intelectuais brasileiros foi a não tradução literal das teorias europeias, retirando do texto termos que soavam estranhos a nossa realidade como “infortúnios da miscigenação” e utilizando uma espécie de hierarquia natural, inferiorizando uma parcela da população.

Mas se em vez de se reproduzir entre si, a população brasileira estivesse em condições de subdividir ainda mais os elementos daninhos de sua atual constituição étnica, fortalecendo-se através de alianças de mais valor com as raças europeias, o movimento de destruição observado em suas fileiras se encerraria, dando lugar a uma ação contrária. (GOBINEAU, 1915, p. 246)

Para negar essa ideia de inferioridade dos brasileiros devido à mestiçagem, a classe intelectual brasileira forjou a seguinte conclusão: a de que a miscigenação brasileira não produzia degenerados e sim uma população branca. Justificaram essa tese, dizendo que o gene branco era mais forte que o negro e que os brasileiros tendiam a procurar pessoas mais claras para terem filhos.

As teses raciais foram criadas por pessoas renomadas com formação acadêmica respeitada, porém, não tinham nenhuma comprovação científica. Somente o fato de receberem esse nome, já foi o bastante para que eles ganhassem credibilidade por parte da burguesia.

A obra de transformação das raças entre nós ainda está mui longe de ser completa e de ter dado todos os seus resultados. Ainda existem brancos, índios e negros puros. Só nos séculos que se nos hão de seguir, a assimilação se completará. (ROMERO, 1883, p. 211)

Acreditava-se, na época, que com a imigração dos europeus, o Brasil embranqueceria e nos constituíramos em uma raça mais forte. Com o tempo, o próprio Romero questionou a própria tese.

João Batista de Lacerda (1846-1915) também considerava os mestiços inferiores aos negros em relação ao trabalho braçal, mas superiores fisicamente e moralmente. Houve outros teóricos brasileiros que tentaram adequar as teses brasileiras por conta de nossa mistura de raça tão repudiada pelos cientistas europeus: o médico baiano Nina Rodrigues (1862-1906), Oliveira Viana (1883-1951) e outros mais.

7. *Desconstruindo a ideia de subalternidade dos negros e mestiços*

As normas culturais que se fazem presentes em nossa vida conduzem nosso comportamento, pois estão demasiadamente arraigadas à nossa personalidade. Contudo, isso não nos impede de fazermos a desconstrução do que não concordamos. Para isso, é necessário o conhecimento de fatos que nos levaram a construção de conceitos que, às vezes, aceitamos sem contestar. Com tal conhecimento, já desmistificamos as questões que subjugarum um povo devido à ganância do invasor.

A discussão sobre a cultura presente em nossa sociedade nos faz refletir sobre a importância do conhecimento que permeia a construção de determinados mitos, inferiorizando diversos povos. Se a cultura advém de um fato que se evolui, nossa maneira de pensar, nossos procedimentos também podem mudar ao longo do tempo.

Se o conceito se opõe tenazmente ao determinismo é igualmente cauteloso com relação ao voluntarismo. Os seres humanos não são meros produtos de seus ambientes, mas tampouco são esses ambientes pura argila para a automodelagem arbitrária daqueles. (EAGLETON, 2013, p. 14)

8. *Considerações finais*

Tentamos expor, neste artigo, algumas ideias sobre a ação do Determinismo nas relações entre os seres humanos, evocando, desde os primórdios, os mitos criados, primeiro pela igreja cristã e, posteriormente, no século XIX, pelas teses raciais científicas, com o propósito de justificar a dominação e exploração econômica.

Para tanto, interpretamos o perfil traçado por Lima Barreto à Clara dos Anjos. Lima Barreto, ao “desenhar” Clara, referiu-se ao negro em geral, apesar das especificidades dadas a dupla subalternidade da mulher, por isso, nos sentimos à vontade em relacionarmos a Literatura ao Determinismo, de forma interdisciplinar.

Nossa intenção foi mostrar aos leitores como os mitos de inferioridade se agregam a um determinado povo, e que, para desconstruirmos essa pecha negativa de subalternos, temos que saber como tudo começou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Cláudia Castro de. O determinismo científico e cultural no comportamento humano a partir da perspectiva clássica e da teoria auto-poética. *Ensaios Filosóficos*, vol. III, p. 26, abril/2011.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin, 2012.

CLARO, Regina. *Olhar a África*. Fontes visuais para sala de aula. São Paulo: Hedra Educação; Brasília: Ministério da Educação/FNDE, 2012.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: UNESP, 2003.

GIAROLA, Flávio Raimundo. *Racismo e teorias raciais no século XIX: Principais noções e balanços historiográficos*. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=313>>. Acesso em: 28-06-2015.

GOBINEAU, Arthur. *The inequality of human races*. Londres: William Heineman. Disponível em: <<https://archive.org/details/inequalityofhuma00gobi>>. Acesso em: 28-06-2015.

ROMERO, Silvio. *Contos populares do Brasil*, vol. II. Introdução e notas de Theofilo Braga. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1883.

TERRA SONÂMBULA: ENTRE O CORPO E A HISTÓRIA

Vanessa Ribeiro Teixeira (UNIGRANRIO)

vanessarteixeira@gmail.com

Ana Carolina Cardoso (UNIGRANRIO)

RESUMO

Terra Sonâmbula (1992), primeiro romance publicado pelo escritor moçambicano Mia Couto, nos transporta para um universo singular, no qual o percurso ficcional, engendrado por uma espécie de prosa-poética, abre espaço para a reflexão sobre os descaminhos trilhados pela sociedade moçambicana pós-colonial e imersa na guerra civil. Numa caminhada que sinaliza a redescoberta trágica da terra moçambicana, Muidinga – o menino – e Tuahir – o ancião – deparam-se com uma realidade caótica, que se aproxima da ideia de pesadelo. Nesse sentido, o sonambulismo da terra será comparado ao “pesadelo da história” benjaminiano e a reescrita dessa história trágica será talhada, alegoricamente, na configuração dos corpos dos personagens espalhados pela narrativa.

Palavras-chave: Mia Couto. Ficção. Moçambique. Corpo. História.

António Emílio Leite Couto, ou Mia Couto, é um biólogo e escritor moçambicano. Nascido na província de Sofala, em 05 de julho de 1955, começou a escrever poesia na adolescência, tendo alguns dos seus poemas publicados no jornal local *Notícias da Beira*, quando completava, na altura, quatorze anos de idade. Em 1971, ao se mudar com a família para a capital do país, Maputo (antiga Lourenço Marques), começa a trabalhar em alguns jornais e revistas, atuando como editor e como diretor das publicações. Em 1983 vem a público o seu primeiro livro, *Raiz de Orvalho*, no qual são publicados vários de seus poemas.

O ano de 1992 se torna um marco para a carreira deste escritor, pois vem a público *Terra Sonâmbula*, seu primeiro romance. Tendo sido galardoado com o Prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos, em 1995, e eleito como um dos dez melhores livros africanos do século XX, por um júri formado na Feira Internacional do Livro no Zimbabué, em 2002. *Terra Sonâmbula* dá solidez a uma produção literária que decide trilhar os caminhos da ficção, seja percorrendo as vielas da narrativa curta, donde se destacam os livros *Vozes Anoitecidas* (1986), *Cada Homem é uma Raça* (1990), *Estórias Abensonhadas* (1994), *Contos do Nascer da Terra* (1997) e *O Fio das Missangas* (2003), seja caminhando longas estradas na feitura de romances, dentre os quais, além do já mencionado *Terra Sonâmbula*, se destacam *A Va-*

randa do Frangipani (1996), *Vinte e Zinco* (1999), *O Último Voo do Flamingo* (2000), *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008) e *A Confissão da Leoa* (2012), entre outros.

Mia Couto é reconhecidamente uma das principais vozes da literatura moçambicana contemporânea, destacando-se como o mais lido e mais traduzidos entre os escritores de uma geração que inclui os nomes de João Paulo Borges Coelho, Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khosa. Em *Terra Sonâmbula*, obra sobre a qual nos debruçaremos em nossa análise, percebemos que alguns elementos fundamentais para a construção de uma memória cultural endógena moçambicana, tais como os enfrentamentos coloniais, as relações entre tradição e modernidade, os encontros e desencontros entre cultura escrita e cultura oral, as inter-relações possíveis entre o mais velho e o mais novo, passeiam pelas linhas de um romance tão surpreendente quanto complexo. As palavras-chave para orientar sua leitura talvez sejam: memória, encontro, sonho e caminhada.

Quando pensamos em memória, imaginamos um exercício de “retorno” ao passado, uma forma de trazer para o presente fatos e histórias que, de alguma forma, marcaram nossa vida. No romance de Mia Couto, as memórias e “estórias” dos diversos personagens remetem, metonimicamente, a uma espécie de reconstrução da história moçambicana. Ao longo de caminhos desertos, agrestes, que parecem ter sido abandonados pela vida, encontramos os peregrinos Tuahir – o mais velho – e Muidinga – o mais novo. Lado a lado, os andarilhos redescobrem várias faces de Moçambique, refugiando-se de uma guerra (civil) que mata através das armas, mas, também, por meio do abandono da terra, que, ressentida, se nega a dar fruto, matando a população de fome.

Se, por um lado, falta o alimento, por outro, sobra fraternidade. O mais velho, literalmente, traz o mais novo à vida, já que Muidinga se via quase morto – na verdade, já estava sendo enterrado – quando foi encontrado e salvo por Tuahir. Ao longo da narrativa, percebemos que o mais velho é figura importante na vida do mais novo, dividindo com ele experiências e saberes que adquiriu durante a vida. Dentro de um determinado universo cultural africano, essa relação é de suma importância para a reatualização das tradições endógenas, visto que, como sinaliza Nsang O’Khan Kabwasa, no texto “O eterno retorno”: “a vida é uma corrente eterna que flui através dos homens em gerações sucessivas”. (KABWASA, 1982, s./p.)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

No entanto, esse relacionamento não se baseia apenas nos ensinamentos do mais velho, e sim em uma troca de conhecimentos. Enquanto Tuahir orienta Muidinga com sua sabedoria, o menino apresenta o homem ao universo da leitura e da escrita, algo estranho e surpreendente, que se revela sedutor para Tuahir:

– *Que estás a fazer, rapaz?*

– *Estou a ler.*

– *É verdade, já esquecia. Você era capaz de ler. Então leia m voz alta que é para me adormecer.*

O miúdo lê em voz alta. Seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras. Ler era coisa que ele apenas agora se recordava saber. O velho Tuahir, ignorante das letras, não lhe desperta a faculdade da leitura. (COUTO, 2007, p. 13-14)

O tempo diegético de *Terra Sonâmbula* é marcado pelo desenrolar da guerra civil que devastou o país, menos de uma década depois de conquistada a almejada independência. Apesar de nenhum combate ser narrado, a guerra está presente como uma sombra, sendo evidenciada através de um excesso de ausências: de vegetação, de alimento, de moradia, de família... É nesse momento que os personagens principais, Muidinga e Tuahir, perdidos, se encontram, buscando fugir da triste realidade de Moçambique. Durante essa fuga, os dois se deparam com uma cena que os surpreende, entre tantas outras: diversos corpos queimados dentro de um veículo; do lado de fora, a morte chegou de forma diferente, um homem tinha sido morto a tiros. Sem conseguir ver seu rosto, Muidinga e Tuahir encontram uma pasta com alguns cadernos que pareciam ser do homem morto, chamado Kindzu, e a levam consigo em busca de uma distração na viagem.

É nesse momento, quando Muidinga “descobre” que sabe ler, que as perspectivas se invertem: Muidinga ensina, Tuahir aprende. A transmissão das novas experiências, por meio de uma das principais “heranças” da colonização, a palavra escrita, vai na contramão daquilo que é comumente aceito: caberia ao mais velho, e somente ao mais velho, ensinar ao mais novo. Mia Couto, dessa forma, aponta para a possibilidade de as tradições tornarem-se “cambiantes”, assim como a história moçambicana pode ser contada a partir de vários horizontes, oficiais ou marginais.

Se, por um lado, a narrativa de Mia aponta para a valorização do texto escrito e, conseqüentemente, para o seu próprio fazer, por outro, também busca valorizar os registros da oralidade, utilizando termos cor-

rentes das línguas locais. Um dos personagens que “atravessam” o caminho de Kindzu, nomeadamente o indiano Surendra, é assim reconhecido pelos locais: “Esse gajo é um *monhé*, diziam como se não tivesse reparado. E acrescentavam: – ‘Um *monhé* não conhece amigo preto’” (COUTO, 2007, p. 24). O substantivo *monhé* identifica os indianos, porém está revestido de uma carga pejorativa. Tanto a evocação da língua local quanto a inclusão de personagens como Surendra marcam o hibridismo apresentado nas literaturas africanas.

Outro exemplo da valorização das tradições africanas na obra de Mia Couto, é a representação do antigo ritual de contar histórias em volta da fogueira, à noite. Mesmo que essa antiga tradição tenha se “atualizado”, pois é Muidinga quem aproveita a luz da fogueira para ler/contar histórias, o cerimonial não perde a importância. Rituais tradicionais da realidade moçambicana são recriados ficcionalmente no romance, de forma a reorientar as leituras possíveis da história local. Ana Mafalda Leite reconhece alguns ritos endógenos na escrita de Mia:

Pode-se, então, adiantar que uma parte significativa do material temático fabuloso de *Terra Sonâmbula* se fundamenta nas tradições dos povos do sul de Moçambique, estruturando-se, também, o romance, enquanto gênero, na intertextualização do gênero oral de entretenimento ritual diário, o conto ou variantes similares. (LEITE, 2012, p. 172)

Com o decorrer do tempo, e da leitura dos cadernos, percebemos que as histórias de Muidinga, Tuahir e Kindzu começam a se cruzar devido às “lembanças” daquilo que Kindzu viveu e a interpretação de cada leitor-personagem para essa realidade. As memórias descritas no caderno trazem o passado frio e triste de Moçambique para o presente. Essa estratégia faz com que não caia no esquecimento momentos importantes da história e que o presente não mascare o que de fato acontecia ali. Segundo Maria Perla Araújo Morais, no artigo “A invenção da verdade: Identidade, história e linguagem em *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto”, “[em] um território devastado por sucessivas guerras como Moçambique, é necessário fazer as pazes com o passado para se entender o que se é no presente. Por isso, o passado surge tão vivo na narrativa” (MORAIS, 2010, p. 195)

Nos relatos de Kindzu, somos apresentados a um sujeito deslocado da realidade em que vive, isolado e perdido no mundo de seus antepassados. Seus pais o mantinham nesse isolamento por medo de que ele se afastasse de seu mundo, que esquecesse a sua história. Kindzu, então, decide fugir para lutar contra quem fazia guerra, algo que perdurava co-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

mo um mistério, nunca se sabe quem realmente quer paz e quem faz guerra. Nesse momento, ele começa a escrever em seus cadernos tudo o que vivencia. Nessa caminhada, Kindzu vê Moçambique desolada e devastada, vê sua terra coberta de sangue e lágrimas, e então passa a ter dentro de si duas realidades, aquela que seus pais contam como história do país e a que ele vê diante de seus olhos. O jovem passa a viver em dois mundos, e sua identidade se vê dividida, em duas realidades que o perseguem. A viagem de Kindzu agora não é só em busca de independência, é também em busca de sua identidade. É aí que Muidinga se identifica com o que Kindzu escreve.

Ao longo de sua peregrinação, Kindzu encontra personagens como Farida, a misteriosa mulher, habitante de um “navio fantasma”, por quem se apaixona. A tênue fronteira entre imaginação e sonho parece perder seus contornos quando os futuros amantes se encontram. Farida é prisioneira de um navio abandonado. Kindzu não imaginaria encontrar alguém vivo nesse espaço. Por isso, quando a vê, desconfia de seus próprios sentidos. Farida, por sua vez, acredita estar mergulhada num pesadelo e, assim como a terra retratada, parece viver num angustiante estado de sonambulismo.

Outras aproximações entre Farida e a terra moçambicana podem ser destacadas. O próprio corpo da mulher é profundamente marcado, evidenciando diversos estágios de degradação, sejam eles consequências das tradições, da colonização ou da guerra. Tendo nascido gêmea, Farida sofre, desde muito cedo, com a discriminação. Na sua aldeia de nascimento, os gêmeos são vistos como amaldiçoados. Esse fato fez com que sua irmã fosse morta para esconder a verdade sobre sua origem. Sua mãe foi castigada até à morte por gerar duas crianças ao mesmo tempo. Órfã, Farida cresceu por conta própria. Após abandonar a aldeia e começar uma caminhada sem destino, foi encontrada na estrada por um casal de portugueses. A mulher, então, cuidou da menina como uma mãe. Tendo não poder cuidar de Farida por muito tempo, visto que padecia de uma grave doença, a nova mãe de Farida resolve deixá-la aos cuidados de um padre. Uma nova orfandade se anunciava.

Após certo tempo, Farida retorna à casa dos portugueses em busca da mulher que dela cuidou e não a encontra. No entanto, para a sua infelicidade, depara-se com “ex-pai-padrasto-patrão” português, que a violenta e a engravida, fazendo com que ela gerasse uma criança mulata, uma mistura de duas raças, algo também rejeitado por sua gente, além de ser fruto de uma violência. Essa realidade a faz abandonar seu filho, que,

assim como ela teve o corpo degradado, era um corpo que não podia sequer nascer. A descrição desse fato, nos faz perceber como Mía Couto retrata o encontro do colonizador com a terra moçambicana. Condicionada pela violência, a presença do invasor português deixa marcas para toda a vida:

Nos meses que ali permaneceu uma terrível certeza lhe foi chegando: ela se barrigava, um filho nela se aninhava. Esse menino viria a nascer sem a devida cor: seria um mulato. Tia Euzinha lhe tinha avisado: *não confesses a verdadeira raça dele, antes vale dizeres que ele é albino*. Nascera assim porque, durante o ventre dela, fora atravessado por um relâmpago. Era essa a crença que explicava os albinos. (COUTO, 2007, p. 79)

Anos depois, Farida já mulher, sofre com a falta de seu filho, e teme que ele possa fazer parte da guerra que acaba com sua terra.

Pensando no corpo e na história de Farida, podemos certamente compara-la à Moçambique, afinal, a mulher descrita no texto é um mistério, algo que não é definido como real, ou fruto da imaginação de Kindzu. Por muitos momentos ela parece estar sempre sonhando, delirando, e nunca descansa, sempre “dormindo acordada”, sempre sonâmbula. O corpo da terra e o corpo da mulher foram igualmente rejeitados, violentados e tatuados com as marcas da intolerância e da opressão.

Durante a narrativa, a paisagem de Moçambique se modifica a cada instante; a cada amanhecer a paisagem se transforma ao redor dos viajantes. A terra não consegue descansar, está atormentada, sonâmbula; a guerra não afeta apenas os homens, mas também o seu espaço:

À volta do machimbombo Muidinga quase já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias? De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões. (COUTO, 2007, p. 99)

Em outro momento, Tuahir revela:

– *Lhe vou confessar miúdo. Eu sei que é verdade: não somos nós que estamos a andar. É a estrada.*

– *Isso eu disse desde há muito tempo.*

– *Você disse, não. Eu é que digo.*

E Tuahir revela: de todas as vezes que ele lhe guiara pelos caminhos era só fingimento. Porque nenhuma das vezes que saíram pelos matos eles se tinham afastado por reais distâncias.

– *Sempre estávamos aqui pertinho, a reduzidos metros.*

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali, sonhambulante. (COUTO, 2007, p. 137)

Apesar da realidade triste de Moçambique, a guerra não impede a terra de ser palco de muitos sonhos e delírios dos viajantes, que procuram colorir a viagem e a paisagem com suas invenções de tempos melhores. Com o passar do tempo, todos os personagens do romance vão descobrindo onde se encaixam nessa terra sonâmbula, deixando claro se estão presos ao pesadelo, ou se, a partir dele, podem aportar no mundo dos sonhos.

Entre a realidade e a ficção, o sonho e o pesadelo, Mia Couto nos mostra que a História moçambicana corresponde a um entrecruzamento de pequenas “estórias”, que se complementam. Na verdade, cada história mostra uma característica, uma faceta diferente do amálgama que podemos reconhecer como a identidade de Moçambique.

No final no romance, Muidinga “renasce” através da escrita de Kindzu e da sua busca identitária. Assim como o menino, podemos ver a escrita como uma sobrevivente. Kindzu, morto a tiros e não queimado, pôde ter seus escritos preservados. Essa escrita é fundamental para o deslindar diegético.

Moçambique está longe de ter uma identidade simples, fácil de ser pensada. E só poderemos lhe conhecer alguma “essência” se considerarmos sua multiplicidade latente, sua condição de lugar de encontros e enfrentamentos. Dessa forma, sua história deve ser reescrita a partir da mistura de culturas e experiências, mesmo que tais misturas não se deem de forma pacífica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

KABWASA, Nsang O’Khan. O eterno retorno. *O Correio da Unesco* (Brasil), ano 10, n. 12, dez./1982.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

MORAIS, Maria Perla Araújo. A invenção da verdade: identidade, história e linguagem em *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. *Revista Travessias*, vol. 4, n. 01, 2010. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3590/2849>>

**UM ESTUDO DO ROMANCE *LUCÍOLA*,
DE JOSÉ DE ALENCAR,
A PARTIR DE ESTUDOS DE ABY WARBURG
SOBRE O RENASCIMENTO**

Bruno Bassoli Furtado (UERJ)

bassoli@hotmail.com

Carlinda Fragale Pate Nunez (UERJ)

nunez@unisys.com.br

RESUMO

Este artigo é um estudo do romance *Lucíola*, de José de Alencar, inspirado em ensaios do historiador da arte alemão Aby Warburg. O estudioso constatou que duas figuras de ninfas em obras de Botticelli retratavam mulheres reais, amantes de patronos do artista. A partir disso, ele teoriza sobre a relação entre as mudanças no estilo da arte do século XV e a natureza do relacionamento entre artista e mecenas na época. Por outro lado, estudando a obra alencariana, verificou-se uma série de coincidências entre a prostituta Lúcia, personagem do romance, e Luísa Margarida Portugal e Barros, amante de D. Pedro II. Assim, podemos perceber a existência de um contraste entre as tendências estilísticas (no recorte proposto da arte) de cada período. Enquanto no Renascimento o realismo do retrato se harmoniza com a idealização sacralizante da deusa mitológica, no texto oitocentista, em sentido oposto, os traços da mulher real confundem-se e escondem-se por trás dos traços fictícios de uma figura profana ao invés de sagrada. Finalmente se propõe associar essa inversão na forma de representar a mulher com as diferenças entre a relação artista/mecenas em cada período: amistosa no caso de Botticelli e conflituosa no caso de Alencar.

Palavras-chave: Aby Warburg. José de Alencar. Renascimento. Século XIX.

1. Introdução

Em 1893, o historiador da arte alemão Aby Warburg (2013) publicou o ensaio *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli*. Um dos aspectos mais interessantes que a leitura desse texto revela sobre o método de pesquisa de Warburg é o esforço em reconstituir, a partir de documentos, o contexto da criação artística daquele pintor, mesmo naquilo que esse contexto apresenta de mais trivial. No ensaio em questão, o estudo da obra *A Primavera* levou à conclusão de que uma das ninfas representadas corresponde provavelmente a Simonetta Vespucci, amante de Giuliano de Medici. Já em outro estudo do pesquisador, através de procedimentos similares, chega-se à conclusão de que uma figura feminina, também uma ninfa, representa Lucrezia Donati, amante de Lo-

renzo de Medici, soberano de Florença no século XV. Os Medici financiaram vários artistas da Renascença italiana, inclusive Botticelli, o que justifica a representação destas mulheres (cujo papel social certamente não foi levado em conta), nas obras de arte estudadas.

Na primeira parte deste trabalho, essas informações servirão de ponto de partida para uma comparação entre os estilos das duas figuras (de Simonetta e de Lucrezia) e para uma reflexão sobre a natureza da relação entre artista e mecenas no século XV. Na segunda parte, a proposta é a utilização do método e das conclusões da pesquisa de Warburg na abordagem do romance *Lucíola*, de José de Alencar (1991). Não se tem aqui a intenção de realizar um estudo tão profundo e completo quanto o tema exigiria, dadas as inúmeras limitações que se impõem; antes o que se pretende é simplesmente elaborar uma proposta para possíveis estudos posteriores.

No romance alencariano, uma série de referências parece vincular, de maneira codificada, personagens fictícios a pessoas reais do círculo social do autor. Para investigar essas conexões, recorreremos às cartas escritas por Alencar (1856) em 1855, publicadas originalmente no *Diário do Rio de Janeiro*, em que o romancista critica o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães.

Finalmente, a análise estilística de descrições da prostituta Lúcia, personagem de *Lucíola*, em dois momentos diferentes da trama, também de forma inspirada por estudos de Warburg, servirá para dar fundamentação às ideias apresentadas.

2. *A ninfa do Renascimento*

Em seu ensaio *O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli*, Aby Warburg observou que a figura da “Deusa da Primavera” (a mulher à direita com vestido florido jogando flores ao chão enquanto caminha, no segundo quadro) representa Simonetta Vespucci, amante de Giuliano de Medici. Este, por sua vez, era irmão de Lorenzo de Medici, soberano de Florença e patrono de Botticelli.

Na apresentação de sua descoberta, Warburg começa apontando algumas coincidências entre um poema – a *Giostra* – de Angelo Poliziano, “mestre erudito” (p. 16) do pintor, e as obras de Botticelli. No poema, Simonetta também é representada como ninfa, sendo que, nesse caso, a associação é explícita. O pesquisador aponta também que certos elemen-

tos empregados na descrição poética da ninfa remetem de maneira muito específica à representação pictórica da Deusa da Primavera botticelliana, além da semelhança fisionômica entre esta e Simonetta.

De fato, o trabalho de investigação e reconstituição de circunstâncias (muitas vezes aparentemente insignificantes) em que se deu a realização de uma obra de arte, em muitos estudos de Warburg, é um dos meios para obter dados a partir dos quais se procura formular uma teoria da história da arte. Cartas, orçamentos, testamentos e documentos de todo tipo, consultados pessoalmente pelo estudioso nos arquivos de Florença e de outras cidades, estão entre as fontes (não são as únicas) para essa pesquisa e fornecem elementos para compor uma imagem da vida privada e cotidiana, em todos os seus aspectos, da época e do local estudados.

Outro aspecto que se destaca em vários estudos do historiador é o valor dado aos detalhes. O penteado de uma personagem em uma pintura de um mestre renascentista ou enfeites de meros baús de casamento servem de ponto de partida para a teorização. Recebem atenção ornamentos de utensílios de uso pessoal ou doméstico (como tampas de caixas de especiarias), efigies de moedas, ornamentos de sarcófagos e toda sorte de trabalho artístico fora do âmbito da “grande arte”, em uma tentativa de dar conta do processo cultural e de seus princípios em toda a sua abrangência. A formulação de critérios que permitam avaliar esteticamente as manifestações artísticas não é relevante, portanto, nesse caso. Aliás, o processo mesmo de surgimento de uma arte autônoma, livre do aspecto utilitário dos objetos do cotidiano – importante para o desenvolvimento de uma noção de “belas artes”, distintas e superiores em relação a outras manifestações artísticas –, só é relevante para Warburg na medida em que marca um momento no processo cultural: momento em que o homem conquista um “espaço de pensamento reflexivo entre si mesmo e o objeto” (WARBURG, 2013, p. 567). Podemos inclusive relacionar o surgimento do sujeito moderno com esse processo de distanciamento entre sujeito e objeto, dois papéis que se definem reciprocamente e que, naturalmente, precisam que se constitua um espaço entre eles para que essa relação de reciprocidade possa estabelecer-se.

Por outro lado, o crescente realismo que marca (entre outros aspectos) a evolução da “grande arte autônoma” implica ao mesmo tempo um tipo de representação baseado na percepção imediata da realidade pelo artista. Pode-se dizer, inclusive, que a busca da representação do real com base na percepção imediata, tentando dispensar ao máximo o inter-

médio das convenções sociais em favor de uma representação mais natural das coisas como concebidas pela consciência individual do artista, é um dos fundamentos da noção de indivíduo moderno. No ensaio *A Antiga Profecia Pagã em Palavras e Imagens nos Tempos de Lutero*, em que Warburg menciona a despercebida manutenção de conexões entre lógica e magia, que comparecem na representação científico-cultural à época da Reforma, mas escapam à historiografia aferrada a cronologias, encontramos o seguinte trecho que diz respeito a essa questão:

O astrólogo da época da Reforma percorre esses dois extremos opostos – a abstração matemática e a vinculação cultural –, irreconciliáveis para o cientista natural de hoje, como pontos de inversão de um estado de alma homogêneo, primordial e de ampla oscilação. A lógica, que cria o espaço de pensamento – entre ser humano e objeto – pela designação e distinção conceituais, e a magia, que destrói esse mesmo espaço de pensamento, aglutinando o ser humano e o objeto por meio do vínculo – ideal ou prático – da superstição [...] são os elementos que, no pensamento profético da astrologia, ainda observamos [...] (p. 517)

Parece que a arte renascentista, com sua preocupação pelos detalhes na composição das figuras, a partir daquilo que é peculiar ao objeto representado, aponta para a já citada definição recíproca do sujeito e do objeto. Afinal de contas, os detalhes que distinguem o objeto representado pressupõem sujeitos igualmente complexos capazes de perceber e representar tais objetos. Com isso, é natural que o esforço em retratar fielmente a imagem do patrono e das pessoas de seu círculo marque a afirmação do estilo renascentista.

Entre a figura de Lucrezia Donati, amante de Lorenzo de Medici, representada em um *tondo* (gravura provavelmente destinada para ser colada em uma tampa de caixa de especiarias, ou seja, uma obra de arte “utilitária”) (p. 105-115), por exemplo, e a Simonetta transformada em ninfa (“grande arte autônoma”), há um grau crescente de realismo, de forma que as duas obras marcam dois estágios diferentes na formação de um estilo. Então, por essa perspectiva, o estilo realista no Renascimento italiano associa-se à desvinculação entre obra de arte e utilidade. Por outro lado, através do exame da indumentária, dos acessórios, penteados etc., dos personagens nas obras, pode-se igualmente observar esses estágios. Para isso, no mesmo ensaio em que trata do *tondo* de Lucrezia Donati, Warburg usa a distinção entre os trajes *alla francese*, pesados e estáticos, e as roupas e cabelos à antiga, leves e em movimento. Os primeiros vêm da moda contemporânea, e os segundos são modelos tirados da arte antiga. O despojamento da indumentária da ninfa, com roupas e acessórios simples, de maneira a trazer para o primeiro plano as formas naturais

de um corpo mais exposto e mais livre para se movimentar, é coerente com a visão de um mundo renovado pela volta, em outra época e contexto, de certas formas antigas.

Cabe agora investigar como as condições socioeconômicas da Florença do Quattrocento podem ter influenciado essas mudanças na arte e na cultura. Certamente muitas das características que distinguem a sociedade mercantilista andam lado a lado com o caráter prático do comerciante, com seu modo de perceber o mundo baseado na experiência particular de uma realidade dinâmica e variada, com a qual tem que interagir incessantemente, modificando-a e sendo modificado por ela, e nessa interação “construindo” a si mesmo e ao mundo a sua volta. Então, se por um lado o pragmatismo da vida comercial encontra sua forma artística no realismo de representações que se aproximam mais da realidade imediata e concreta – os traços fisionômicos de Simonetta e Lucrezia, por exemplo –, por outro lado se relaciona com o gosto pela representação do movimento e da transformação. É da Antiguidade Clássica que o artista renascentista extrai os modelos para representar o movimento: a figura mitológica da ninfa – em que foram transfiguradas Simonetta e Lucrezia –, com os cabelos e roupas esvoaçantes, é exemplar nesse sentido.

Todavia, o que mais importa para este trabalho é como tudo isso se vincula à natureza da relação entre comitente e artista no Renascimento italiano. Tanto um papel quanto outro passa a ser definido com base na nova concepção de indivíduo, em constante “negociação” com o mundo externo, ou seja, agindo sobre o exterior na tentativa de realização de sua vontade individual e, ao mesmo tempo, tornando-se consciente das limitações que as condições materiais do mundo físico impõem a essa vontade. Assim, a relação entre comitente e artista funciona na interação harmoniosa entre forças de inibição e estímulo, tendo a obra de arte o papel de intermediário nessa correspondência. O equilíbrio característico do estilo renascentista, por esse ponto de vista, traduziria a harmonia entre essas duas tendências, que são as mesmas que regem (em equilíbrio) a dinâmica da sociedade mercantil de Florença no século XV como um todo.

No final desse processo está a figura da mulher na arte renascentista, resultado da combinação de duas tendências análogas às que abordamos: por um lado o realismo do retrato e por outro o idealismo da mitologia. Nas obras de arte aqui discutidas, as imagens reais de Simonetta e Lucrezia, construídas com base na experiência concreta, “entram em acordo” com a imagem ideal da ninfa, transposta da cultura antiga para a renascentista. A conclusão a que chegamos é que esse acordo reflete o

acordo entre artista e comitente, e que a relação harmoniosa entre estes pode ser lida no caráter elevado (mas ao mesmo tempo realista) que assumem as amadas dos patronos quando representadas pelo trabalho do artista.

3. *A prostituta da literatura oitocentista*

No romance *Lucíola*, de José de Alencar (1991), publicado em 1862, o narrador-personagem Paulo conta, através de cartas, sua história de amor com a cortesã Lúcia. A destinatária fictícia dessas cartas, uma senhora da alta sociedade identificada pelas iniciais G. M., resolve então dar a forma de livro a elas, e é esse texto “editado” por G. M. que chega às mãos do leitor. Em uma nota (datada de 1861), que precede o texto propriamente dito do romance (ou seja, as cartas) a destinatária manifesta-se brevemente e, dirigindo-se a Paulo, informa-o sobre o título que decidiu dar ao livro – “*Lucíola*” – e sobre o motivo dessa transformação do nome original da personagem Lúcia: “*Lucíola* é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma?” (p. 9).

O ano em que começa a história do amor de Paulo (1855 – e termina no ano seguinte) é o mesmo ano em se desenrolou a polêmica em torno do poema *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães – poema épico, sobre uma guerra entre índios e portugueses, com pretensão a ser uma espécie de poema fundador da nacionalidade brasileira, no espírito de afirmação de uma identidade cultural que animava o Segundo Reinado. A polêmica é desencadeada por críticas feitas por José de Alencar (1856) ao poema, escritas em forma de cartas (assim como o romance) endereçadas ao editor (assim como as cartas de *Lucíola* são endereçadas a sua futura editora) do jornal *O Diário do Rio de Janeiro* (cujo editor era na verdade o próprio José de Alencar, embora o destinatário seja identificado somente como “meu amigo” nas cartas). Além disso, elas eram assinadas com o pseudônimo “Ig” (o que remete às iniciais G. M. da editora fictícia que assina a nota introdutória das cartas de Paulo), o que alimentou a curiosidade do público em torno das mesmas e contribuiu para o seu sucesso, aproveitado mais tarde pelo autor para se tornar conhecido no mercado, quando se identificou pouco tempo depois – seu primeiro romance, *Cinco Minutos*, foi publicado no ano seguinte à polêmica. Como esclarece Alencar no prefácio da edição em forma de livro,

publicada em 1856, de suas cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*, “Ig” refere-se à personagem “Iguassu”, a amada do herói na epopeia de Gonçalves de Magalhães.

Tudo isso sugere que as letras G. M. refiram-se a Gonçalves de Magalhães, de modo que se estabelece um vínculo mais ou menos direto entre o romance e uma circunstância externa, ligada ao autor empírico. Vale acrescentar que as cartas sobre *A Confederação dos Tamoios* frequentemente dão a impressão de servir de pretexto para a formulação de uma poética – por sua vez, a poética de Horácio (citada, aliás, na “poética” de Alencar) de maneira semelhante toma a forma de epístola. Leia-se o seguinte trecho, por exemplo: “Perdão, meu bom amigo; esquecia-lhe que escrevo uma carta, na qual é impossível dar lugar a todos os nomes de poetas que têm [sic] direito a uma palavra ao menos”. (p. 39)

Gonçalves de Magalhães tinha o apoio de Dom Pedro II, numa relação de patrocínio talvez não tão distante daquela entre os Medici e Botticelli, no século XV. O poeta, que se dedicou sete anos exclusivamente à composição de sua obra (segundo Ig) colaborava com o rei no projeto de construção da identidade brasileira, enquanto Alencar se empenhava em um projeto independente e particular no mesmo sentido, como está implícito nas cartas da discussão.

Dando mais um passo à frente, chegamos a uma personagem que, apesar do grande poder que deteve ao longo do Segundo Império, não é muito conhecida hoje em dia: Luísa Margarida Portugal e Barros, a condessa de Barral. A correspondência trocada por décadas entre ela e o imperador comprova que ela não só foi amante de D. Pedro II como também o maior amor da vida do monarca (DEL PRIORE, 2008). Quanto ao poder de Luísa, lê-se em uma biografia escrita por Mary Del Priore: “Era invejada e considerada poderosa. Cartas lhe chegavam da Bahia em busca de favores e proteção” (p. 157). Luísa era aia das princesas Isabel e Leopoldina e, por determinação do imperador, tinha mais autoridade sobre a educação das meninas do que a própria mãe, D. Teresa Cristina. A fama de Luísa vinha de sua experiência como aia de Francisca, irmã de D. Pedro II, que, quando se casou com um nobre europeu e se mudou para a França, viu-se na difícil posição de ter que se adaptar às rígidas normas da etiqueta do século XIX e dominar o complexo jogo social de uma sociedade extremamente fechada e codificada. A condessa foi chamada para ajudá-la nessa adaptação e aparentemente conquistou Francisca. Anos depois, em 1855, quando Luísa e o marido estavam na Bahia, empobrecidos – em parte por causa de uma epidemia de cólera que devastou

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

uma porção significativa do país – ela recebeu uma carta do influente mordomo-mor da Casa Imperial, Paulo da Silva, convidando-a para assumir a tarefa de educar as princesas. Finalmente, em 1856, após negociações, ela se mudou para a corte e iniciou seu trabalho.

A prostituta Lúcia, personagem do romance *Lucíola*, narra, no final do livro, o que seria sua história “verdadeira” para o narrador-personagem Paulo Silva: quando era adolescente, teria sido obrigada a se prostituir por causa de uma epidemia (o que remete à epidemia de cólera enfrentada por Luísa e a proposta para ser preceptora) que atingiu sua família. Um capitalista chamado Couto foi quem a teria iniciado, e o igualmente rico Dr. Sá, outro personagem, torna-se mais tarde um cliente assíduo (Dr. Salustiano Souto foi um médico baiano que, segundo os boatos que sempre cercaram a vida de Luísa Margarida, seria o verdadeiro pai do seu filho, Dominique) etc. São inúmeras as correspondências entre Lúcia e Luísa. Uma das mais interessantes está nos nomes: além da óbvia semelhança entre “Lúcia” e “Luísa”, há também uma coincidência entre os nomes “Margarida” e “Maria da Glória” (que seria o verdadeiro nome da cortesã, segundo sua narração “autobiográfica” no final do livro). Todas as letras do primeiro encontram-se no segundo, com exceção do “O” e do “L”. Se acrescentarmos as letras “O” e “L” ao nome Lúcia, obtemos o terceiro nome da personagem: Lucíola. Dessa forma, assim como no caso de Gonçalves de Magalhães e as letras G. M., parece correta a referência da personagem literária Lúcia/Lucíola/Maria da Glória à personagem histórica Luísa Margarida.

Podemos aqui aproximar Alencar e Botticelli, dentro das questões abordadas neste trabalho. O artista do Renascimento parecia trilhar um caminho rumo a uma representação ao mesmo tempo realista e elevada. Já Alencar, no século XIX, por um lado confunde os traços da mulher real que representa (em outras palavras, o leitor tem que “decodificar” Luísa Margarida, ao passo que o reconhecimento de Simonetta é, em sentido oposto, feito o mais claramente possível); por outro, ao invés da elevação comunicada pela transfiguração da mulher em deusa da natureza, em ninfa, o escritor oitocentista, por assim dizer, “profana a musa”, representando-a como prostituta de luxo.

Devemos ter em mente que José de Alencar não era patrocinado por D. Pedro II (da maneira como Botticelli era patrocinado pelos Medici), o que significa que tinha que vender sua arte (talvez aqui esteja outra relação com a prostituição) para o mercado. Contudo, a prática do mecenato era ainda viva, e a abordagem irônica através de que Alencar explo-

ra a relação entre o imperador e Gonçalves de Magalhães, em benefício da própria carreira, não só em *Lucíola* mas ao longo de todo o seu trabalho, indica como algumas antigas questões da atividade artística continuavam vivas no século XIX. Mas com o desenvolvimento do sistema capitalista, o que era inicialmente equilibrado e harmonioso passa a ser tenso e conflituoso.

Para exemplificar essa ideia, podemos recorrer às lembranças que Paulo tem de Lúcia e que são descritas no romance. A primeira vez em que o então rapaz vê a cortesã, recém-chegado ao Rio de Janeiro, ainda imaturo e inexperiente no jogo das aparências e identidades da vida social da corte, a mulher é descrita desse modo:

Uma encantadora menina, sentada ao lado de uma senhora idosa, se recostava preguiçosamente sobre o macio estofa, e deixava pender pela cobertura derreada do carro a mão que brincava com um leque de penas escarlates. [...]

No momento em que passava o carro diante de nós, vendo o perfil suave e delicado que iluminava a aurora de um sorriso apenas no lábio mimoso, e a fronte límpida que à sombra dos cabelos negros brilhava de viço e juventude, não me pude conter de admiração. (ALENCAR, 1856, p. 15)

Agora vejamos a maneira como ela é descrita na segunda vez em que o narrador a vê (episódio que, no entanto, é narrado antes do episódio do carro e do leque no romance):

[...] descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas sobre o céu azul e estrelado. Admirei-lhe o talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro do vento, como os tênues vapores da alvorada. (*Ibidem*, p. 13)

Os elementos da primeira descrição, que evocam juventude e alegria, são vivos e naturais: fronte, lábio, mão, cabelo. Mesmo os elementos “mortos” estão de alguma maneira associados a movimento e vida: o carro e o leque. O carro, aliás, “passava” (ou seja, movimentava-se), e a menina “brincava” com o leque (ou seja, movimentava-o), que era de “penas” (associadas às asas dos pássaros e ao voo); sem contar que o leque é um acessório usado para produzir vento. Já os elementos da segunda descrição são marcados pela melancolia (aliás, é interessante notar o paralelo dessa descrição com a gravura *Melancolia I*, de Dürer, da maneira como Warburg a aborda (p. 560)) e pelo rigor estático: a moça, por exemplo, está parada, numa atitude contemplativa. O vestido, que oculta o corpo e constribe os seus movimentos, contrapõe-se ao leque, peque-

no e leve acessório controlado com as mãos. Além disso, o vestido é cinza e possui “orlas de veludo castanho”, em contraste com as “penas es-carlates” do leque.

A comparação entre as duas descrições, portanto, fundamenta o que vem sendo exposto e faz uma ponte com o que se disse sobre a função do acessório e da indumentária na arte renascentista, isto é, do uso diferenciado de elementos acessórios dinâmicos ou estáticos nessa arte em consonância com o momento de transição em que se constituiu o Renascimento. No século XIX, após a Revolução Industrial, é natural que esses acessórios tenham sido ressignificados, assim como foram ressignificadas as formas antigas no processo de revitalização da Antiguidade promovido na Florença mercantilista. É possível que a figura feminina tenha passado por algo semelhante.

Em determinado ponto da narrativa, Lúcia contesta a defesa de Paulo quanto ao fato de ele não se lembrar da roupa que ela vestia quando se viram da primeira vez, o que para ela sugere que esse primeiro encontro fora irrelevante para Paulo. A defesa do rapaz havia sido: “– É um defeito meu. Não reparo na *toilette* das moças bonitas pela mesma razão por que não se repara na moldura de um belo quadro” (ALENCAR, 1991, p. 22). Ao que a mulher responde: “– Que desculpa!... E eu por que reparei no seu traje, na cor de sua sobrecasaca, em tudo; até na sua bengala? Não é esta; a outra era mais bonita; tinha o castão de marfim” (ibidem). Esse diálogo pode ser bastante elucidativo quanto a como o significado dos trajes e acessórios é reelaborado na representação artística do século XIX.

4. Conclusão

Vimos que vários estudos de Aby Warburg se distinguem, entre outros aspectos, pela pesquisa das circunstâncias que cercam os personagens envolvidos nas obras de arte, em uma tentativa de reinseri-las no contexto prático em que foram concebidas, ou seja, na sua vida cotidiana. Pouco a pouco, entretanto, esses detalhes da vida banal e cotidiana podem ser reinseridos, por sua vez, em um contexto histórico-cultural mais amplo e universal. Assim, a identificação de Simonetta Vespucci, amante de um patrono de Botticelli, e de Lucrezia Donati, amante de outro patrono de Botticelli, representadas como ninfas – isto é, de forma elevada – no quadro *A Primavera* e em um *tondo*, respectivamente, permite o estabelecimento de relações entre as transformações estilísticas na arte re-

nascentista e as mudanças no ambiente socioeconômico da Florença do século XV.

Procuramos, neste trabalho, aproveitar o método de pesquisa e os resultados desses estudos de Warburg em um contexto completamente diferente (com a consciência de que as condições limitadas deste estudo impedem que se aborde o tema em toda sua complexidade, apesar de pelo menos contarmos com a possibilidade de que inspire outros estudos afins). Como objeto de estudo, foi escolhida uma obra literária do século XIX brasileiro: *Lucíola*, romance de José de Alencar publicado em 1862. A partir daí, pudemos encontrar prováveis relações entre a obra e a vida do autor e o cotidiano da corte. Há fortes indícios que apontam para a existência de uma correspondência entre a personagem Lúcia, do romance, e Luísa Margarida Portugal e Barros, preceptora das princesas Isabel e Leopoldina, e amante de D. Pedro II. Pôde-se constatar também que as iniciais G. M., com as quais a autora da nota introdutória ao romance a assina, refere-se provavelmente ao poeta Gonçalves de Magalhães, que foi patrocinado pelo imperador, ao contrário de Alencar. Essas informações serviram de base a uma comparação entre as representações da mulher e as condições econômicas da atividade artística no século XV italiano e no século XIX brasileiro. A conclusão é que, nas obras comparadas, houve uma inversão no modo de representação feminina, sugerindo a possibilidade de uma generalização: enquanto a arte do Renascimento florentino caminharia rumo a um realismo crescente em paralelo com uma idealização sacralizante da mulher, a literatura oitocentista brasileira (no recorte aqui focalizado, pelo menos) ocultaria novamente os traços que identificam a musa, ao mesmo tempo em que preservaria o seu traço profano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*. Rio de Janeiro: Empresa Typographica Nacional do Diário, 1856. Disponível em:

<<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00175800#page/5/mode/1up>>. Acesso em: 20-03-2015.

_____. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1991.

DAVID, O. R. *O inimigo invisível: a epidemia do cólera na Bahia em 1855-56*. 1993. Tese (Mestrado em História). – Faculdade de Filosofia e

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Ciências Humanas/Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <http://www.ffch.ufba.br/IMG/pdf/1994DAVID_Onildo_Reis.pdf>. Acesso em: 20-03-2015.

DEL PRIORE, Mary. *Condessa de Barral: a paixão do imperador*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. A grande paixão de dom Pedro II. *gazetadopovo.com.br*. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/a-grande-paixao-de-dom-pedro-ii-bdjqclcfwshbhmhjjomscwp4jy>>. Acesso em: 4-07-2015.

EXPOSIÇÃO revela personagem da corte brasileira: condessa de Barral. *faperj.br*. Disponível em: <<http://www.faperj.br/?id=2801.2.0>>. Acesso em: 4-07-2015.

HORÁCIO. *Poética*. In: A poética clássica. Trad.: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 53-68.

SIMÕES, Ricardo Japiassu. A correspondência da Condessa de Barral. *interpoética.com*. Disponível em: <http://www.interpoetica.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=387&catid=64>. Acesso em: 4-07-2015.

WARBURG, A. O nascimento de Vênus e a primavera de Sandro Botticelli (1893): uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 3-87.

_____. Sobre as imprese amorose nas gravuras florentinas mais antigas (1905). In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 105-120.

_____. A arte do retrato e a burguesia florentina. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 121-168.

_____. A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero (1920). In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 515-621.

UM OLHAR ESTRUTURALISTA NO POEMA “RETROVISOR”, DE JOSÉ CÂNDIDO PÓVOA

Andréia Nascimento Carmo (UFT)
andreianascimentocarmo@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo apresenta o papel de alguns elementos que compõem a estrutura de um poema, mais especificamente do poema “Retrovisor” de José Cândido Póvoa, poeta e cronista tocantinense. Nesta abordagem temos alguns conceitos básicos tais como o de literatura, características de uma obra literária, linguagem literária, poesia, poema e também o conceito de estruturalismo, os quais são imprescindíveis para o entendimento desta análise sucinta, a qual visa utilizar-se de um método estruturalista para uma apreciação mais detalhada de um poema. Após refletir sobre os conceitos articulados anteriormente, teremos finalmente a análise do poema supracitado de acordo com os aspectos ótico, fônico, linguístico e semântico, que são os níveis de base no estruturalismo para se estudar o texto poético.

Palavras-chave: Literatura tocantinense. Análise. Poesia.

1. Introdução

Pretende-se com o trabalho a seguir, analisar o poema "Retrovisor" de José Cândido Póvoa, publicado no ano de 2004 no livro *Poemas Azuis*.

Com o fim de realizar a bom termo esse estudo, utilizaremos como base o estruturalismo, que é um método de análise que nos permite estudar o texto por partes. E a partir daí, inserir outros conceitos necessários a esta análise.

Proponho aqui uma reflexão a respeito de nossas concepções de literatura, linguagem literária, poesia e poema e principalmente a apreciação de um poema com a utilização de um método por vezes criticado por mudanças paradigmáticas, mas que ainda está arraigado em nossa prática.

Falo novamente do estruturalismo “metodologia científica aplicável ao estudo do texto literário (...) a partir de todos os elementos que o constituem e que estão relacionados entre si por um sistema único de significação, a que se chama *estrutura*”. (HEUSH et al., 1967, p. 58)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

A finalidade da atividade estruturalista é de reorganizar um objeto e expor nesta reorganização as normas de funcionamento deste objeto. O objeto aqui reorganizado é um texto.

É através do texto que podemos compreender o mundo. São muitas leituras que formam nossa capacidade de percepção. Esta análise é uma forma de leitura organizada do poema em questão. Para a qual também precisamos de conhecimento empírico, pois fatos que compunham nossa história nos ensinam a compreender o mundo com um determinado olhar e até fazer parte da memória do outro.

2. *Alguns conceitos*

Antes de começar a análise do poema supracitado, vamos refletir sobre alguns conceitos básicos. O primeiro é o conceito de estruturalismo, veja a definição dada pelo *Dicionário Aurélio Online*:

- 1- Teoria linguística que considera a língua como um conjunto estruturado, onde as analogias definem os termos.
- 2- Tendência comum a várias ciências humanas (psicologia, etnologia, etc.)

Com a primeira definição apreende-se que o método de análise estruturalista é um sistema em que os elementos constituintes dependem um do outro, porém, que possuem ordenação e características próprias.

O estruturalismo explora as estruturas de um texto separadamente, contudo, essa forma de analisar aborda a língua e seus elementos formados por relações e funções entre si, considerando partes de um todo com o objetivo de reconstituir um objeto de estudo.

Com base em Orlando Pires (1985) o estruturalismo focaliza-se na desmontagem e montagem de um objeto, sujeito à separação de seus componentes e construção de um modelo respectivamente, onde o objetivo é expor claramente as funções deste objeto. Segundo o autor:

O chamado método estrutural consiste, essencialmente, na desmontagem e montagem de um objeto. *Desmontar* significa separar os componentes móveis; *montar* consistirá em construir um *modelo* – um simulacro do objeto considerado – onde se tornem explícitas as regras de seu funcionamento (as suas *funções*). A montagem cria um novo objeto, propício à compreensão do primeiro; representa uma nova ordenação das partes, em paradigma. Surge desse modo, o *objeto paradigmático*, o qual, sendo comparado com outros de

sua classe, mostrará relações de afinidades ou de diversidades. (PIRES, 1985, p. 45)

Pires (1985) aponta que após a “montagem”, este objeto será um novo objeto, adequado ao entendimento do primeiro, representando uma nova ordem de suas partes em paradigma, que mostrará afinidades ou diversidades em comparação com outro objeto de sua classe. De acordo com o autor, a crítica estruturalista procura descrever as relações entre os componentes de um texto literário seguindo a análise da literariedade.

Baseado em Saussure, Marcos Antônio Costa (2008) afirma que o estruturalismo compreende que a língua constitui uma organização, quando formada por elementos coesos inter-relacionados que funcionam a partir de um conjunto de regras. Para o autor:

Saussure, o precursor do estruturalismo, enfatizou a ideia de que a língua é um sistema, ou seja, um conjunto de unidades que obedecem a certos princípios de relacionamento, constituindo um todo coerente. A geração seguinte coube observar apenas detalhadamente como o sistema se estrutura: daí o termo “estruturalismo” para designar a nova tendência de se analisar as línguas. (COSTA, 2008, p. 3)

O objeto do estruturalismo é “o conjunto das relações interdependentes de fenômenos determinados”. (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 145). Esses fenômenos estão sujeitos entre si. O método estruturalista “consiste em ordená-los entre segundo uma perspectiva unificante” em busca das totalidades. (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 146)

Falemos agora sobre a literatura. De acordo com Antônio Cândido:

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estas a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CÂNDIDO, 2006, p. 84)

A literatura está viva em nós e em nossas relações com o outro. Os textos são inacabados e somente se completam com a percepção do leitor que deve buscar no próprio texto, elementos que comprovem sua leitura.

Para Cosson (2006) a literatura “é a incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade. No exercício da literatu-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

ra podemos ser outros, podemos viver como os outros (...) e ainda assim, sermos nós mesmos". (COSSON, 2006, p. 16)

Segundo Figueiredo (1941) a literatura é uma forma de conhecimento que o homem usa para relacionar-se com o universo. Segundo o teórico:

A literatura seria, assim, uma forma de conhecimento, ou melhor, de compreensão aplicada ao homem e às suas relações com o universo, à sua assimilação desse universo, uma forma de conhecer que não tem mais método que a intuição, nem mais meio para se traduzir que a ficção imitativa, a reprodução laboriosa, quase impossível da paisagem interior que nos compõe o nosso caleidoscópio. (FIGUEIREDO, 1941, p. 211)

Como podemos observar na citação acima, literatura é a forma que o homem tem de compreender as suas relações com o universo, é entender o trabalho reprodutivo da sua paisagem interior.

Para Terry Eagleton (1994) não há uma definição objetiva para a literatura. Diz o autor que:

A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido. Há certos tipos de escritos - poemas, peças de teatro, romances, que de forma claramente evidente pretendem ser "não pragmáticas" nesse sentido, mas isso não nos garante que serão realmente lidos dessa maneira. (EAGLETON, 1994, p. 9)

A literatura é constituída de valores variáveis. O autor faz uma obra literária sem a intenção de que ela realmente a seja, e mesmo que ele saiba desse valor nem sempre quem a lê tem a mesma consciência disso.

Com base em Nelly Novaes Coelho (1986) a literatura é arte. De acordo com a autora:

A literatura é arte. É um ato criador que, por meio da palavra, cria um universo autônomo, realista ou fantástico, onde os seres, coisas, fatos, tempo e espaço, mesmo que se assemelhem aos que podemos reconhecer no mundo concreto que nos cerca, ali transformados em linguagem, assumem uma dimensão diferente: pertencem ao universo da ficção. (COELHO, 1986, p. 30-31)

As manifestações artísticas são múltiplas e aceitar a literatura como tal, dificulta o trabalho de conceituá-la. De todo modo a arte literária não deve ser reduzida a uma forma banal de entretenimento. De acordo com Massaud Moisés (2003):

Quando é entretenimento, é-o superiormente, visto que o jogo e a arte nunca se dissociam. Entretanto, mais do que recreação de alto nível, a literatu-

ra constitui uma forma de conhecer o mundo e os homens: dotada duma séria “missão”, colabora para o desvendamento daquilo que o homem, conscientemente ou não, persegue durante toda a existência. E, portanto, se a vida de cada um corresponde a um esforço persistente de conhecimento, superação e libertação, à Literatura cabe um lugar de relevo, enquanto ficção expressa por palavras de sentido multívoco. (MOISÉS, 2003, p. 44)

A literatura é conhecimento, ficção, entretenimento, é um mundo paralelo, a literatura é arte, a arte que se faz com palavras.

Logo, vamos falar um pouco sobre as características de uma obra literária. Para Antônio Soares Amora (1992), uma obra literária é uma forma concreta que expressa um conteúdo abstrato. Veja a colocação do autor:

Uma obra literária se apresenta a nós, em princípio, como uma realidade concreta, que lemos, que ouvimos (quando expressa a viva voz) e a que assistimos (quando representada); mas se bem pensarmos, essa realidade concreta é apenas uma forma da obra, isto é, sua expressão, porque seu conteúdo ou aquilo que ela expressa, é uma realidade abstrata, que existiu no espírito do autor (ou está existindo, no caso do improvisador) e passará a existir no espírito dos seus leitores, auditores ou expectadores. (AMORA, 1992, p. 57)

A estrutura expressiva das obras literárias pode apresentar variações: “Quando analisamos a estrutura expressiva das obras literárias, percebemos que ela pode apresentar-se muito variada. Por exemplo: Ela pode ser escrita ou falada; pode ser prosa ou verso; e pode representar diferentes níveis de expressão, como o popular erudito” (AMORA, 1992, p. 66).

De acordo com o autor “uma das características da obra literária é o tipo de conhecimento da realidade que ela transmite: conhecimento intuitivo e individual”. (AMORA, 1992, p. 51), isto é, é o tipo de conhecimento que temos, que está dentro de nós, nossos sentimentos, ideias, imaginação e o que está em volta, como o comportamento das pessoas, por exemplo.

A obra literária se distingue da não-literária tanto pelo seu conteúdo quanto pela sua forma. Na literatura, a forma é o que nós chamamos de linguagem, que surge mais rica e variada.

A linguagem falada e escrita é, assim, não apenas o processo usado, normalmente, por nós, para nos comunicarmos com os nossos semelhantes, mas também a forma ou ‘material’ que os escritores trabalham para conseguir expressar, da melhor maneira, o que conscientizam de seus estudos criativos. (AMORA, 1992, p. 65-66).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Para o autor a linguagem é a concretização de uma obra. É como se ela fosse algo que preenchesse a obra tornando-a mais completa.

A linguagem literária, segundo Terra e Nicola (2005), é usada para dar novos significados a uma palavra. De acordo com os autores:

O artista literário trabalha a palavra procurando construir sentidos, produzindo novos significados, indo além do seu significado básico (a palavra em estado de dicionário), ao mesmo tempo em que seleciona e combina as palavras para obter o máximo de efeito sonoro, em busca do ritmo poético. (TERRA & NICOLA, 2005, p. 346).

É por meio da linguagem literária que se dá o sentido mais amplo ao que se escreve e também para pôr-se ritmo nas poesias. O artista literário é quem procura fazer construções que reforcem a expressividade do seu trabalho que tem como matéria prima a palavra “tosca” esperando para ser lapidada:

O artista da palavra procura fazer associações de imagens inusitadas, explora determinadas construções com a intenção deliberada de reforçar a expressividade tornando o texto mais criativo e original, mesmo que para isso tenha de se “desviar” dos padrões da gramática normativa. (TERRA & NICOLA, 2005, p. 346).

Para apresentar a criatividade em suas obras os autores “fogem” da norma culta estabelecida pela língua-padrão, o que não pode ser considerado um erro, pois os artistas estão apenas constituindo um desvio estilístico.

A linguagem literária é conotativa, possui significação proposta pelo contexto dado pela denotação. “A linguagem literária desenvolve-se como uma constelação de signos carregada duma enorme taxa de subjetividade”. (MOISÉS, 2003, p. 35)

A seguir falemos um pouco sobre poesia e poema. Vejamos a definição do termo “poesia” retirado da gramática do professor Domingos Paschoal Cegalla: “Poesia é a linguagem subjetiva, carregada de emoção e sentimento, com ritmo melódico constante, bela e indefinível como o mundo interior do poeta visa a um efeito estético”. (CEGALLA, 2008, p. 640).

A poesia é “a imitação de uma ação”, o poeta “imita uma ação do possível”. (MOISÉS, 2001, p. 125)

Para o professor de teoria literária Hênio Tavares (1996), a poesia “é a linguagem de conteúdo lírico ou emotivo, escrita em verso (o que geralmente ocorre) ou em prosa”. (TAVARES, 1996, p. 162)

Segundo Antônio Soares Amora (1991), poesia é o estado emotivo do poeta, e esse estado é o que compõe o poema:

Se bem se use com frequência a palavra poesia com sentido de forma versificada ou com sentido de poema em Teoria da Literatura deve-se evitar tal uso da palavra, pois poesia é o conteúdo do poema; nesse caso o poema resulta em ser a expressão ou a forma da poesia. (...). Os poetas procuram expressar-se com todo um sistema de artifícios poemáticos; e procedem assim porque sabem que esses artifícios exercem sobre a sensibilidade e a compreensão dos leitores ou auditores, determinados efeitos propícios à recreação por parte desses leitores ou auditores, da ‘poesia’ ou do estado poético que dominou os mesmos poetas. (...).

Quando resolvemos ler os poetas devemos saber como reproduzir os artifícios poemáticos, inerentes, desde sempre, à expressão poética, pois ler um poema é, guardadas as naturais diferenças, como ler música: esta só se ler quem sabe. E se bem não se trate aqui de ensinar a ler todo e qualquer poema, muito menos de ensinar a construir poemas, (ensino próprio dos tratados de versificação), em todo caso sempre cabe lembrar que há artifícios poemáticos que se tornaram tradicionais e, portanto, convencionais; e há outros que são antitradicionais, o que significa peculiares a uma determinada tendência poética, se não a um único poeta. (AMORA, 1991, p. 74-77)

A poesia é a essência, o sentimento, é a arte de se organizar estes sentimentos em forma de poema com ou sem rima. Poesia é saber tocar à sensibilidade dos espectadores, e por isso precisamos saber conhecer a expressão poética para ler e compreender o sentido de um poema.

De acordo com Antônio Cândido (1996), “(...) a poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre. (...) pode ser feita em verso muita coisa que não é poesia”. (CÂNDIDO, 1996, p. 13-14)

Enquanto ao poema, esse constitui a forma, é um dos veículos da poesia.

“(...) considera-se poema toda composição literária de índole poética, um organismo verbal que contém, suscita ou segrega poesia”. (PAZ, 1956, p. 14)

“O vocábulo ‘poema’ tem sido empregado histórica e universalmente para designar o texto em que o fenômeno poético se realiza” (MOISÉS, 2001, p. 129), tanto que ao se referir ao poema, pensamos em poesia e vice-versa. Para Moisés (2001), isso gera uma mecanização de conceitos, uma tendência para a formação de uma aliança entre a categoria abstrata (poesia) e a formal (poema). De acordo com o autor:

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

A prática milenar desse ato reiterado cotidianamente por centenas de escritores, revela que, ao plasmar o seu 'conteúdo anímico' no papel, não raro os poetas ultrapassam as barreiras conhecidas. E alargam as dimensões do que se convencionou chamar de *poema*, ou instilam a poesia em fôrmas literárias costumeiramente usadas para exprimir diversa concepção da realidade. (MOLÉS, 2001, p. 129)

João Gaspar Simões (1931), diz que o poema é algo que implica a verdadeira insinuação do poeta. Segundo ele: "Um poema é na verdade um momento, o instante material, em que o poeta toma contato com a sua verdadeira natureza". Enquanto a poesia é o estado lírico do poeta, o poema é o que transmite esse estado. (SIMÕES, 1931, p. 45-46)

A poesia está ligada ao abstrato, enquanto o poema é uma de suas formas concretas.

3. *Análise do poema "Retrovisor", de José Cândido Póvoa*

Agora que refletimos sobre alguns conceitos básicos, comecemos a análise do poema "Retrovisor", do autor tocantinense José Cândido Póvoa. Primeiramente, temos o poema em questão:

RETROVISOR

Velocidade...

Olhar e mente
Asfalto e suas faixas devoram,
Proibidas ou não.

No retrovisor constato
Que o passado
É o presente e o futuro
Num rápido e esquecido retrato.

Com base no estruturalismo os níveis ou aspectos a serem analisados no texto poético são: ótico, fônico, linguístico e semântico. O primeiro que analisaremos é o aspecto ótico, ou seja, o que se percebe pela visão. No aspecto ótico analisamos a disposição do texto no papel, tamanho da fonte, aspectos gráficos.

Analisando o texto "Retrovisor" percebe-se que ele é composto por três estrofes (agrupamento das linhas poéticas em blocos), portanto classificado como terceto. A primeira estrofe é composta por um verso, a segunda estrofe é composta por três versos e a terceira por quatro versos. A estrutura observada possui versos curtos, livres e sobrepostos em uma

ordem linear, que suscita a ideia de rapidez, avidez e velocidade. Além disso, o título em caixa alta e a direita, indica que a rapidez do objeto do poema (veículo automotivo) é tão grande que já está quase saindo da página. Também as reticências que seguem a palavra que compõem a primeira estrofe comprovam a ideia de movimento, deslocamento.

Em relação ao nível fônico, analisaremos o que se percebe pela audição durante a leitura do mesmo. Primeiramente vamos considerar a silabação. De acordo com Domício Proença Filho (1998) a contagem das sílabas métricas obedece a certas regras:

- a) Só se conta até a última sílaba tônica da linha poética;
- b) Quando se dá o encontro de duas vogais entre duas palavras (vogal final + vogal inicial) de acordo com a necessidade do metro usado pode ocorrer duas soluções: dá-se a *elisão* – as vogais se fundem constituindo uma única sílaba sonora, ou dá-se o *hiato* – as duas vogais se repelem e permanecem independentes;
- c) Quando se dá o encontro de duas ou mais vogais no interior da palavra, de acordo com a necessidade do metro, pode haver duas soluções: dá-se a *sinérese* – fusão das vogais numa só sílaba sonora, ou dá-se a *diérese* – repulsão das vogais tornando-se independentes. (PROENÇA FILHO, 1998, p. 55)

Ainda temos os versos livres, aqueles que articulam-se livremente entre si, sem esquemas para formação de blocos poéticos, são aqueles versos que não possuem nenhuma restrição métrica.

No texto estudado encontramos um verso trissílabo (6) dois versos tetrassílabos (1,2) versos hexassílabos (4,7) um verso heptassílabo (5) dois versos eneassílabos (3, 8). O poema é portanto, flexível, isto é, não apresenta rigidez métrica, há inclusive a presença de versos livres.

RETROVISOR

Ve/ lo/ ci/ da/ de...

O/ lhar e/ men/ te

As/ fal/ to e/ su/ as/ fai/ xas/ de/ vo/ ram,

Pro/ i/ bi/ das/ ou/ não/.

No/ re/ tro/ vi/ sor/ cons/ ta/ to

Que o/ pas/ sa/ do

É o/ pre/ sem/ te e o/ fu/ tu/ ro

Num/ rá/ pi/ do e es/ que/ ci/ do/ re/ tra/ to.

Além da métrica outro item importante no nível fônico é a rima, entendida por Proença Filho (1998) como o principal elemento na criação da musicalidade inseparável à linguagem poética. De acordo com o autor,

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

as rimas têm como função mais elementar, assinalar o término dos versos e estruturá-los em estrofes e estas em poema. Quando encontramos semelhança fônica no final do verso temos a *rima externa* (é a mais comum), e quando encontramos esta semelhança no interior do verso temos a *rima interna*. Se a rima surge do relacionamento de palavras de categorias morfológicas diferentes ela é chamada de *rima rica*, já se o relacionamento das palavras é da mesma categoria morfológica, esta é uma *rima pobre*. A rima ainda pode ser: emparelhada (forma alternada duas a duas), intercalada (forma que intercala uma unidade rítmica em outra), cruzada (forma alternada uma a uma), encadeada (relaciona um fonema do fim do verso com outro no interior do verso) e a rima misturada (não obedece nenhum esquema regular).

No caso do texto em análise, temos rimas misturadas, versos sem rima, há um único verso com rima externa, perfeita e rica. As rimas são: A, ABC e ABCA.

Ao pronunciar o poema percebemos o corte fonético que há pela trajetória que corta o ar quando estamos viajando em um carro, por exemplo. Aliteração (fonemas constituídos de sons semelhantes) de S e C no verso que forma a primeira estrofe e no último verso da terceira estrofe.

Já no nível linguístico vamos analisar a linguagem. Aqui podemos perceber os tipos de frases, pontuação e vocabulário. No poema que estamos analisando as frases são simples, com vocabulário de fácil entendimento. A pontuação é habitual, os espaços em branco assinalam as pausas da leitura, assim como os sinais de pontuação, mostrando uma característica da verdadeira linguagem poética. A não continuação de algumas frases (verso 1 da segunda estrofe), (versos 1,2,3 da terceira estrofe) mostra que a pontuação não coincide com os finais de verso, comprovando que o poema é contemporâneo, há uma inadequação entre as pausas métrica e semântica.

No nível semântico vemos os sentidos das palavras, o tema e os demais elementos do poema.

Para Domício Proença Filho (1998) um dos recursos estilísticos mais importantes do poema é a transfiguração da realidade em figura ou imagem. Neste poema temos dois campos:

REAL	IMAGINÁRIO
Retrovisor	Olhar e mente
Velocidade	Devoram
Asfalto	Passado
Faixas	Presente
Rápido	Futuro

Neste poema o autor nos transmite a ideia de uma dupla viagem: a real e a imaginária, ambas são marcadas por rapidez, isso é provável no nível ótico, as reticências que seguem a palavra que compõem a primeira estrofe, mostra isso claramente. Ao ler o poema os versos curtos também comprovam isso. A primeira viagem mostra alguém numa condução, em uma estrada de asfalto, sinalizada (faixas) onde o retrovisor permite a observação do percurso já vencido. Na segunda viagem o “condutor” viaja por seu passado e relembra algo que já passou em sua vida, fazendo-se entender do hoje e do amanhã.

4. Considerações finais

Finalmente este trabalho constitui uma proposta de apreciação com o *poema* a partir da reflexão dos elementos que compõem sua estrutura dentro de alguns aspectos linguísticos.

Pensar uma análise estruturalista é refletir a estrutura de um objeto separando suas partes para reconstruir este mesmo objeto mostrando as regras de funcionamento do todo composto por cada uma dessas partes.

Pode-se perceber que é necessário um embasamento prévio para que no mínimo possamos ler um poema e interpretá-lo. Toda análise exige seus critérios e estes devem ser obedecidos, cientes disso, podemos trabalhar também com outros textos, de autores diversos. O que me faz lembrar Propp em sua *Morfologia do Conto Maravilhoso*.

Fica aqui uma pequena demonstração de uma forma de examinar o texto literário – poema – pois precisamos que em nossos estudos literários, mobilizemos o leitor a sensibilizar-se com o discurso do outro que se faz dele no momento em que “degusta” o texto em seus menores detalhes. Mesmo que para isso precise entender as partes para abraçar o todo, pois a literatura “é a incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade. (COSSON, 2006, p. 16)

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORA, Antônio Soares. *Introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Terceira Leitura, FFLCH/USP, 1993.
- CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima gramática da língua portuguesa*. 48. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 2008.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e linguagem: a obra literária e a expressão linguística*. Fortaleza: Quiron, 1986.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.
- COSTA, Marcos Antônio. Estruturalismo. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo Toscano. (Org.). *Manual de linguística*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 2-7.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário do Aurélio*. Disponível em: <www.dicionariodoaurelio.com>. Acesso em: 20-08-2015.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *Aristarchos*. São Paulo: Antunes, 1941.
- HEUSH et al. Abjeção. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários (EDTL)*, s.v. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>.
- MAIA, João Domingues. *Português série novo ensino médio*. São Paulo: Ática, 2002.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2001. [16. ed., 2003].
- PAZ, Octavio. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1998.
- SIMÕES, João Gaspar. *O mistério da poesia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 11. ed. Villa Rica: São Paulo, 1996.

TERRA, Ernani; NICOLA, José de. *Português de olho no mundo do trabalho*. São Paulo: Scipione, 2005.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *O primeiro estruturalismo: método de pesquisa para as ciências da gestão*. *Revista de Administração Contemporânea*, vol. 10, núm. 2, abr./jun. 2006. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração. Rio de Janeiro, Brasil.

UMA APRECIÇÃO CRÍTICA:
LUÍS DA SILVA E O MENINO GRACILIANO

Marcelli Claudinni Teixeira Cardoso (UERJ)

marcelliclaudinni@hotmail.com

Marcelo Alves (UERJ)

br.marceloalves@gmail.com

RESUMO

Graciliano Ramos consegue conciliar os projetos estético e ideológico em seu romance – peculiaridade que o distingue de outros romancistas de 30. O escritor também se enquadra num rol de autores – dos anos 30 e 70 do século XX – que se conscientizam sobre o fazer literário durante a narrativa. Ao estudar o romance *Angústia* (1936) e a autobiografia *Infância* (1945), ambos do escritor alagoano, percebemos semelhanças que permitem um cotejo entre as obras. Há vários pontos em comum entre a infância do protagonista Luís da Silva, de *Angústia*, e a do menino de *Infância*. Além disso, nota-se que muitos dos personagens do romance aparecerão mais tarde na autobiografia do autor. No entanto, *Angústia* não é um romance autobiográfico. Apesar de sugerir um certo número de operadores de identificação entre a vida do protagonista Luís da Silva e a do autor, há mais índices de ficcionalidade na obra, os quais nos possibilitam estudá-la como uma obra de ficção que possui alguns traços autobiográficos. Os mesmos paratextos que permitem reconhecer a provável identidade dinâmica entre autor e personagem também autorizam a compreensão e a identificação dos numerosos índices de ficcionalidade que fazem de Luís da Silva – ainda que a mais completa “projeção pessoal” de Graciliano Ramos no plano da arte – um personagem ficcional. Tendo como suporte os escritos de Philippe Gasparini, Antonio Candido, Silviano Santiago, Wander Melo Miranda, João Luiz Lafeté, Otto Maria Carpeaux e Flora Süssekind, o presente trabalho pretende apresentar algumas abordagens críticas do romance *Angústia* de maneira a destacar suas peculiaridades em face dos romances de 30 e também verificar as estratégias de ficcionalização, no romance *Angústia*, dos personagens que aparecerão mais tarde na autobiografia de Graciliano Ramos, *Infância*.

Palavras-chave: Índices de ficcionalidade. Fragmentação. Infância. Graciliano Ramos.

1. Introdução

O presente trabalho dá prosseguimento à primeira etapa do projeto de pesquisa “Entre a ficção e a autobiografia: encenações do *eu* nas escritas híbridas”, no âmbito da iniciação científica em literatura brasileira, em que foram estudadas as obras *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade; *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego; e *O Amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos. Nesta segunda etapa, continuamos a nos aprofundar em autores da literatura

brasileira que fizeram uso da hibridização entre o autobiográfico e o ficcional em suas obras. Concentramo-nos no romance *Angústia* (1936), do escritor alagoano Graciliano Ramos, narrado em primeira pessoa e dividido em segmentos sem título e sem numeração. Estudos de Philippe Gasparini (2004), Antonio Candido (1992), Silviano Santiago (2012), Wander Melo Miranda (1992), João Luiz Lafetá (2000), Otto Maria Carpeaux (1969) e Flora Süssekind (1984) auxiliaram-nos à tarefa aqui empreendida. Utilizamos, ainda, como paratexto, a autobiografia de Graciliano Ramos, *Infância* (1945).

Philippe Gasparini salienta que o romance autobiográfico é caracterizado pela ambiguidade, pois “possibilita uma dupla recepção, ao mesmo tempo ficcional e autobiográfica” (GASPARINI, 2004, p. 14), visto que o protagonista do romance ora é identificável ao autor, ora se afasta dele. De acordo com Gasparini, o autor pode sugerir essa identificação entre o personagem e ele mesmo por meio de operadores de identificação, tais como a “semelhança onomástica, a idade, o meio sociocultural, a profissão, as aspirações, entre outros” (*Idem*, p. 14). Essa ambivalência em torno da identidade do protagonista permite uma leitura autobiográfica em alguns momentos, e romanesca em outros.

Angústia não é um romance autobiográfico. Não obstante a narrativa sugerir certo número de operadores de identificação entre a vida do protagonista Luís da Silva e a do autor, há mais índices de ficcionalidade na obra, que nos possibilitam estudá-la como uma obra de ficção que possui alguns traços autobiográficos. Observamos, contudo, que o romance apresenta maior hibridização nos segmentos iniciais, que tratam da infância do protagonista.

2. *Angústia: abordagens críticas*

Nas nossas leituras críticas sobre o romance de 30 no Brasil, verificamos que há, naquele período, um esforço para estabelecer um projeto ideológico (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções) que se sobrepõe ao projeto estético (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) dos modernistas de 20, embora esses dois pares, tanto nos anos 20, quanto nos anos 30 estivessem de alguma forma conjugados (LAFETÁ, 2000). Entretanto, Graciliano Ramos mostra sua maestria ao conciliar os dois projetos nos seus escritos, pois, ao mesmo tempo em que denuncia a realidade daquilo que se propõe a descrever, também não hesita

em exercitar novas técnicas e linguagens, experimentando estrutural e tematicamente.

No estudo empreendido, nos anos 1980, por Flora Süssekind, Graciliano Ramos também ocupa um lugar à parte entre os romancistas de 30. De acordo com a estudiosa no livro *Tal Brasil, qual romance* (1984), a estética naturalista do fim do século XIX repete-se, com algumas peculiaridades, nos anos 30 e 70 do século XX. No século XIX, o naturalismo foi impregnado das ciências biológicas; em contrapartida, emerge, nos anos 30, o predomínio das ciências sociais influenciando a escrita. Já nos anos 70 percebe-se que a estética naturalista deixa-se levar pelas ciências comunicacionais. Enquanto que no naturalismo do século XIX e em suas posteriores repetições, o autor tenta estabelecer o texto como uma projeção do real, apagando as marcas do processo textual, alguns autores, nas três manifestações do naturalismo, possuem a consciência de que o fenômeno literário não pode resumir-se a mero documento. Graciliano Ramos, na sua obra em geral e, portanto, também no romance *Angústia*, enquadra-se neste rol de autores que se conscientizam sobre o fazer literário.

Semelhante a *Caetés* (1933) e a *São Bernardo* (1934) – *Angústia* é escrito em primeira pessoa. Para alguns críticos, trata-se do livro mais pessoal do escritor alagoano, em função da matéria autobiográfica nele apresentada. O texto estabelece-se como um monólogo interior do protagonista Luís da Silva. O personagem-narrador propõe-se a escrever um livro e, ao longo da narrativa, ficamos sabendo que ele faz uma retrospectiva dos acontecimentos de sua vida antes do cometimento, há trinta dias, de um crime: o assassinato de Julião Tavares. Nesse sentido, observamos que Luís da Silva re-experencia aquilo que vivera, além de que é por meio da escrita que o protagonista faz a confissão seu crime, passando por um processo catártico de autopunição.

Do ponto de vista da linguagem, *Angústia* é um romance excessivo, contém partes gordurosas, fugindo um pouco de tudo aquilo que Graciliano Ramos fizera até então (CANDIDO, 1992, p. 33). Luís da Silva é um homem que mora sozinho, cuja vida se resume a escrever artigos para jornais e ir ao trabalho na repartição pública. Com problemas financeiros, ajudado por sua empregada Vitória, vê sua vida ganhar sabor ao conhecer e se relacionar com sua vizinha, Marina. Entretanto, seu relacionamento com a moça com vistas a casamento se rompe e ela acaba substituindo o protagonista pelo bem-sucedido e sociável Julião Tavares. Esses detalhes – que constituem relevantes “índices de ficcionalidade” do romance – fa-

zem de Luís um dramático por natureza, frustrado por assimilação, e suas cargas existenciais remetem-no a um ser violento, cruel, amargurado e, sobretudo, negativo. A relação amorosa/sexual desse narrador-protagonista com Marina torna-se uma dinamite, o estopim, cujos estilhaços veremos afetar as conversas com os amigos, os afazeres cotidianos (o jornalismo e a repartição pública), desembocando no assassinato de seu suposto arquirrival, Julião Tavares, mais um elemento na constelação de índices de ficcionalidade do romance.

Luís é avesso à vida. Daí, Candido afirmar que a filosofia de *Angústia* pressupõe, além do nojo, a inércia, amarela e invicta (CANDIDO, 1992, p. 33). Ao mesmo tempo, porém, em que Luís é avesso à vida, subsistem as vidas das outras personagens como projeção da sua: Seu Ramalho, D. Adélia, Vitória, Seu Ivo, Moisés, Julião Tavares e Marina levam o narrador à frustração, à inércia e ao desespero, possibilitando, ao mesmo tempo, que Luís explique as ações que cometera. A contaminação entre Luís da Silva e as demais personagens ancora as reflexões de Luís e é o mote para o transbordamento de seus juízos de valor sobre as coisas do mundo. Otto Maria Carpeaux, no texto intitulado “Visão de Graciliano Ramos”, comenta que as chaves da obra do romancista são “(...) as personagens projetadas do protagonista; tudo vem ao encontro da personagem, inclusive a arma do crime”. (CARPEAUX, 1969, p. 21)

Em meio às suas ideias obsessivas, Luís rememora situações, personagens e ambientes de sua infância e adolescência. Como algumas dessas situações parecem ter sido “vivas” por Graciliano Ramos, Antonio Candido sugere que *Angústia* poderia ser lido como uma “autobiografia potencial de um eu-recôndito” (CANDIDO, 1992, p. 42). Mas Candido completa:

(...) no processo criador tais premissas [autobiográficas] receberam destino próprio e deram resultado novo – o personagem –, no qual só pela análise baseada nos dois livros autobiográficos podemos discernir as virtualidades do autor. (CANDIDO, 1992, p. 42)

Estudando o romance *Angústia*, Silviano Santiago desenvolve a ideia de que o romance apresenta um duplo processo de rememoração, que consiste no que chamaremos de *macronarrativa* – a ação que se desenvolve desde o primeiro encontro que o narrador tem com Marina até o assassinato de Julião Tavares – e *micronarrativas*, que são interligadas pelo fio autobiográfico, contribuindo para tecer a teia narrativa, urdindo-a. O estudo de Silviano Santiago nos elucidava quanto à composição estrutural do romance, pois compreendemos, ao longo de nossa leitura, que se

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

formam pequenos eixos temáticos, aparentemente desconexos entre si, que contribuem, entretanto, para uma maior unidade do relato. Sobre esse processo, Silviano diz: “(...) o trançado entre a grande narrativa e as micronarrativas têm a originalidade acentuada pela forma inusitada como ocorrem os encaixes”. (SANTIAGO, 2012, p. 290)

As micronarrativas se destacam, sobretudo, pelo teor simbólico, contribuindo para que Luís justifique seu comportamento na macronarrativa – tanto a seus próprios olhos quanto aos do leitor. Quando se trata, por exemplo, do tema da morte (que, aliás, é uma das primeiras discussões do protagonista e que encerrará as ações do plano da consciência com o assassinato de Julião Tavares), o narrador se lembra da morte do avô Trajano Pereira e do pai, Camilo Pereira. Ou, quando se trata de Marina, do modo como Luís a conheceu e do desejo que ela despertou nele, o narrador insere no texto a relação que tivera com Berta, uma prostituta alemã. Insere também as histórias que envolvem sinha Germana, personagem submissa, fazendo par oposto com Marina. Veja-se, por exemplo, o segmento em que o narrador descreve a primeira impressão de Marina: “O vulto que se mexia não era a senhora idosa: era uma sujeitinha vermelhaça, de olhos azuis e cabelos tão amarelos que pareciam oxigenados. (...) // a mulher dos cabelos de fogo. Tinha as unhas pintadas”. (RAMOS, 2003, p. 30).

Em seguida, o narrador descreve Berta: “Berta, uma alemãzinha bonita que antigamente conheci, também tinha as unhas pintadas e pontiagudas. (...) A primeira mulher de jeito com quem me atraquei”. (RAMOS, 2003, p. 34)

Assim, cada elemento cotidiano condiciona a lembrança de episódios e personagens da infância e da adolescência de Luís da Silva. *A priori* caótico, em virtude de uma presença apenas sutil do fio temporal, a estrutura do romance foge aos padrões: a narrativa constitui-se de quarenta partes, todas sem título, demarcadas por sinais gráficos, contribuindo assim para a atmosfera de fragmentação e inconsciência na qual se apresenta o protagonista. Valemo-nos das palavras de Santiago para validar nossas chaves de leitura sobre a obra: “A fragmentação no tecido narrativo não é apenas consequência do modo narrativo, é também produto de uma visão retorcida/distorcida de mundo, de que o modo é mera consequência”. (SANTIAGO, 2012, p. 295)

Em *Corpos escritos*, Wander Melo Miranda salienta que

a cronologia e a linearidade são desfeitas em favor da subversão formal, que desarticula e fragmenta irremediavelmente o livro em processo de realização, o que o torna mais distante da "simplicidade e clareza", postuladas por Graciliano para o texto literário. (MIRANDA, 2009, p. 50)

Ao longo de nossas investigações, entendemos que, numa análise profunda das reflexões do narrador de *Angústia*, há como estabelecer agrupamentos (blocos de segmentos) que ancoram tematicamente os posicionamentos do protagonista em relação ao mundo que o cerca. É interessante perceber que, do primeiro até o vigésimo segundo segmento do romance, existe a perturbação gradativa desse narrador e, neste momento, o mote para as suas reflexões é, em certa medida, o universo feminino, tal qual a mente masculina do narrador quer entender. Entram em cena, nesse intervalo, Marina, objeto de desejo desse narrador; Vitória, a criada da casa de Luís da Silva; D. Mercedes, admiração de Marina, além de outras vizinhas e outras mulheres (parentes ou não) que compõem, retrospectivamente, as experiências de Luís. Há de se destacar também que os juízos de valor sobre o ofício da escrita, a concepção de literatura, a linguagem considerada como embuste, a questão financeira do matrimônio e discussões de ordem político-ideológica sugerem, pelo teor autobiográfico, que Graciliano Ramos pautou-se em experiências próprias, estabelecendo pontos de contato entre o seu personagem e ele mesmo, o escritor empírico. No dizer de Antonio Candido, "Para Graciliano, a experiência é condição de escrita" (CANDIDO, 1992, p. 58). O vigésimo terceiro segmento é o momento em que o narrador admite lapsos e alterações em suas recordações, em virtude do desejo de obter Marina. Nesse momento, Luís distancia-se de si mesmo e compreende que há algumas ações que não são explicáveis.

Há, nas minhas recordações, estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas como se fossem de outra pessoa. Penso nelas com indiferença. Certos atos aparecem inexplicáveis. (RAMOS, 2003, p. 102)

Aqui, o clímax do romance inicia-se, pois ainda que se utilize das recordações para tentar justificar os sucessivos acontecimentos, efetivamente o processo descritivo do narrador começa a embaçar as cenas e as situações, estratégia narrativa que se prolonga até o final do romance.

O crime e a culpa se intensificam a partir dos segmentos 32 e 33, simultaneamente à recorrência e à nitidez das lembranças da infância relacionadas a crimes e à morte. Naqueles dois segmentos, figuras como Chico Cobra, Fabrício, Seu Evaristo e Amaro Vaqueiro somam-se às reflexões sobre o chefe de polícia, a opinião pública, o guarda-civil. Neste

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

momento, Luís lança mão de uma metáfora que simbolizará e sintetizará o papel do protagonista na narrativa, porque é o momento em que ele se reconhece como um criminoso e se perturba pelo crime, representado metonimicamente pelas mãos:

Lavo as mãos uma infinidade de vezes por dia. Lavo as canetas antes de escrever. (...) Preciso muita água e sabão (...). Não tinha medo da cadeia. Se me dessem água para lavar as mãos, acomodar-me-ia lá. (...) Se me dessem água para lavar as mãos, estaria tudo muito bem. (RAMOS, 2003, p. 151)

Além disso, assim como Amaro laçava bois, Luís pôde “laçar” Julião. Que Luís possuía clareza quanto a essas “justificativas” introduzidas pelas lembranças, não podemos afirmar, mas de alguma forma a evocação dessas personagens ajuda Luís a entender não apenas o crime cometido, mas também as mudanças diacrônicas nos comportamentos das mulheres e o no regimento da vida literária, social, política e ideológica.

Julião e Luís animalizam-se ao longo da narrativa. Antes de se esconder como as reses de Trajano, Julião é “sacrificado” em prol do senso de justiça do narrador. O segmento 38, em que Luís da Silva relembra a cena do crime, contém as lembranças que condicionam o porquê da punição aplicada por Luís:

(...) *Os cangaceiros* eram amigos de Trajano, sinha Germana esquipava no caminho iluminado pelo sol cru. Nenhum ódio. Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva tinha umas reses que definhavam e entendia-se perfeitamente com os emissários de Cabo Preto // (...) Se me achasse diante de Julião Tavares, à luz do dia, talvez o ódio não fosse tão grande. (...) Afastar-me-ia precipitadamente, como um bicho inferior. Agora tudo mudava. Julião Tavares era uma sombra, sem olhos, sem boca, sem roupa, sombra que se dissipava na poeira de água. A minha raiva crescia, raiva de *cangaceiro* emboscado (...) (RAMOS, 2003, p.183, grifos nossos).

Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso – e estava ali, amunhecando (...). Ao ser alcançado pela corda, tivera um arranco de *bicho brabo*. (*Ibid*, 186, grifos nossos)

Como afirma Miranda: “Luís da Silva busca interpretar-se, e como toda a interpretação é interminável, ele está condenado a diferir, dispersar-se em afirmações que não se mantêm sob a exigência de uma clarificação explicativa duradoura”. (MIRANDA, 2009, p. 53)

No final do romance, o narrador torna-se um “bicho inferior”, condição que renegava a todo o momento na narrativa, o que o torna contraditório por dispersar-se e se esquecer, no fim, de quem era.

Ao longo dessa escrita, o tom fragmentário de Luís da Silva, em virtude da alta dinamicidade na junção entre as micronarrativas e a macronarrativa, implica a pouquíssima distinção dos momentos em que Luís se encontra nos espaços relativos à infância e à idade adulta. Em outras palavras: por conta da intensa transição entre as recordações e a narrativa na fase adulta, a ação, conjugada com o(s) local(is) em que ela é executada, é quase imperceptível. Por exemplo, no segmento 26, o narrador descreve o encontro de Marina com Julião Tavares no teatro. Luís está em casa, esperando Vitória dormir para recolher o dinheiro que a empregada enterra no quintal. O narrador precisa dele para seguir o casal até o teatro. Em sua espera, ele imagina o que estariam fazendo Marina e Julião, o que conversam, seus comportamentos, o que pensam e o que ocorre em volta deles, como se o próprio Luís da Silva estivesse presente no teatro. No plano da expressão, entretanto, não há nitidez quando o narrador transita entre essas cenas. Enquanto macronarrativa, é a realidade objetiva; enquanto especulações, são deformações da crispada visão subjetiva do narrador; enquanto micronarrativa, é um referencial à experiência passada.

Vinte mil-réis, vinte mil-réis. Lembrava-me dos leilões em que se cavava dinheiro para um santo, diante da igreja da vila. – "Vinte mil-réis me dão por esta prenda". O olho de vidro de padre Inácio, imóvel na órbita escura, tinha uma dureza sinistra. (RAMOS, 2003, p. 116)

São, evidentemente, as três faces do fato, no dizer de Antonio Candido, sustentadas, respectivamente, em “presente, imaginário e passado”. (CANDIDO, 1992, p. 80)

Neste ponto, também nos elucida Miranda. Apresentando uma passagem imprescindível do romance, o estudioso diz-nos que

Vida e escrita, realidade e imaginação confundem-se numa continuidade indiferenciada – ‘Difícilmente poderia distinguir a realidade da ficção’ – que se reflete na impossibilidade de demarcação clara e precisa das fronteiras temporais. (MIRANDA, 2009, p. 51)

3. *Infância e Angústia, um cotejo*

Outro ponto a ser destacado e que pretende arrematar nossa apreciação crítica é o estabelecimento de algumas semelhanças entre *Angústia* e *Infância*. Há vários elementos comuns entre a infância do protagonista Luís da Silva, de *Angústia*, e a do menino de *Infância*. Além disso, nota-se que muitos dos personagens do romance aparecerão mais tarde na

autobiografia do autor, conservando os seus nomes, o perfil delineado em *Angústia* e o contexto que os define. Além de compartilhar personagens e situações experimentadas na meninice pelo protagonista de *Angústia*, a autobiografia *Infância* reproduz, para caracterizar tais personagens e situações, trechos semelhantes aos de *Angústia*, à maneira do que ocorre na obra memorialística *Meus Verdes Anos* (1956), de José Lins do Rego – em cotejo com o romance *Menino de Engenho* (1932); e com a autobiografia *Um Homem sem Profissão: Sob as Ordens de Mamãe* (1954), de Oswald de Andrade – em cotejo com o romance *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924).

Recorrendo a *Ficção e Confissão: Ensaios sobre Graciliano Ramos* (1992), confirmamos que a “meninice” de Luís da Silva “é, pouco mais ou menos, a narrada em *Infância*”, “reduzida a elementos da etapa anterior aos dez anos, quando morou na fazenda, à sombra do avô materno (aqui, paterno), e na vila de Buíque” (CANDIDO, 1992, p. 41). O mesmo estudioso ressalta que “Muitas das pessoas aparecidas na primeira parte de *Infância* já eram nossos conhecidos de *Angústia*”. (*Idem, Ibidem*, p. 50)

Desse modo, ao fazer uma espécie de estudo comparativo entre essas duas obras de Graciliano Ramos, pretendemos não só apontar os personagens que aparecem em ambas, mas a maneira como surgem e são caracterizados, assim como seu papel na trama e ambientes, temas e situações trabalhados por Graciliano Ramos tanto na infância de Luís da Silva como na do menino em *Infância*. A forma, portanto, como o autor reelabora e ficcionaliza suas memórias na parte relativa à infância do personagem Luís, em *Angústia*.

Em um primeiro momento, é importante entender como a infância de Luís da Silva surge na narrativa, pois o protagonista não decide simplesmente iniciar o relato com passagens de sua infância, mas elas são entrelaçadas à narrativa. Silviano Santiago, em posfácio ao romance *Angústia*, explica que essa obra “se organiza por um duplo processo de rememoração”. O primeiro processo está presente no “desenrolar da ação dominante” e abrange “ano e meio da vida rotineira e transtornada de Luís em Maceió” (SANTIAGO, 2003, p. 287). O segundo processo é “produto da memória do personagem”; sendo assim,

Sob a forma de fragmentos, Luís passa em revista e a limpo os trinta e poucos anos de vida que antecedem o momento do encontro decisivo com Marina. Personagens e fatos levantados pela memória do narrador/personagem aparecem soltos e pululantes no corpo do romance. (*Ibidem*, p. 288).

É nesses fragmentos tecidos no relato que conhecemos um pouco da infância do narrador.

Antonio Candido, ao tratar do tempo presentificado no romance, destaca sua triplicidade: "pois cada fato apresenta pelo menos três faces: a sua realidade objetiva, sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva". (CANDIDO, 1992, p. 80)

Assim, no segundo segmento do romance, depois de referir-se à sua "realidade objetiva", Luís da Silva relembra o seu passado – vivido quinze anos atrás – na capital Maceió e a sua infância no interior do estado de Alagoas. Ou seja, ao fim do expediente de trabalho na repartição ("realidade objetiva"), o narrador toma um bonde, e, no caminho, ao observar a cidade, começa a recordar-se de quando vivia na pensão de d. Aurora, da antiga rotina e do colega Dagoberto (passado menos remoto do que o da infância). Seu pensamento transita entre o tempo presente e o passado, marcados, por exemplo, pelos fragmentos:

À medida que o carro se afasta do centro sinto que me vou desanuviando. Tenho a sensação de que viajo para muito longe e não voltarei nunca"; "Há quinze anos era diferente"; "O bonde chega ao fim da linha, volta"; "Retorno à cidade"; "A pensão, o meu quarto abafado, o focinho de d.Aurora e a cesta de ossos de Dagoberto somem-se. (RAMOS, 2003, p. 8-9)

Da mesma maneira, as recordações do protagonista relativas à sua infância tomam forma ou se desvanecem nessa transição temporal percebida em seus pensamentos, como nas seguintes passagens do segundo segmento:

"Afasto-me outra vez da realidade, ... a recordação da cidade grande desapareceu completamente. O bonde roda para o oeste, dirige-se ao interior. Tenho a impressão de que ele me vai levar ao meu município sertanejo"; "Volto a ser criança..."; "Quando o carro para, essas sombras antigas desaparecem de supetão" (RAMOS, 2003, p. 8-9).

Também no segmento 3:

"Penso em mestre Domingos, em meu pai. Não sei por que mexi com eles, tão remotos..."; "Os defuntos antigos me importunam"; "Ponho-me a vagabundear em pensamento pela vila distante". (RAMOS, 2003, p. 12).

Ainda ilustrando a afirmação de Candido transcrita anteriormente, vale ressaltar que, após trazer à superfície do relato as recordações da infância, o narrador retorna ao presente, deformando-o por meio de uma "crispada visão subjetiva":

Se Marina tivesse a ideia de se banhar ali àquela hora da tarde, eu não lhe veria o corpo. Talvez visse apenas uma sombra, como acontece no cinema

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

quando se apresentam as mulheres nuas. Este pensamento esquisito – Marina despida, arripiada, coberta de carocinhos – bole comigo durante alguns minutos. (RAMOS, 2003, p. 12)

Os cinco primeiros segmentos da narrativa são bem significativos quando nos referimos à infância do protagonista. Porém, ao longo do romance, a meninice de Luís é revisitada. Por meio de suas memórias, Luís volta a seu “município sertanejo”, e temos a oportunidade de conhecer notáveis personagens de sua infância e acontecimentos que marcaram o narrador. Assim, aprendemos brevemente sobre personagens como: seu avô paterno “Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva”; seu pai “Camilo Pereira da Silva”; o padre Inácio; Amaro vaqueiro; a cachorra Moqueca; Quitéria, a cozinheira; sua avó sinha Germana; Mestre Domingos, ex-escravo de seu avô; Teotoninho Sabiá; o professor Antônio Justino; o velho Acrísio; seu Evaristo; as “três mulheres velhas” da casa com roseiras; seu vizinho Joaquim Sabiá; Rosenda Lavadeira; cabo José da Luz; o barbeiro André Laerte; o negociante Filipe Benigno; Seu Batista; D. Conceição, “mulher de Teotoninho Sabiá”; Carcará; o doutor juiz de direito; D. Maria e Teresa, filhas de D. Conceição; José Baía; Sinha Terta; entre outros.

Quanto às principais situações vivenciadas por Luís da Silva enquanto criança, e descritas nos primeiros segmentos, temos, entre outras: a velhice e morte do avô paterno; a mudança da fazenda para a vila; as brincadeiras no pátio da fazenda, quando chovia; o sofrimento do menino ao aprender a nadar com seu pai no poço da Pedra; a escola; o episódio da morte de seu pai e lembranças relacionadas a ele; e o momento em que o protagonista deixa a vila. Outro episódio recorrente no romance é quando uma cobra se enrosca no pescoço de seu avô paterno, o velho Trajano, ainda na fazenda, fato importante para as ações futuras de Luís.

Merece nossa atenção a forma como o menino Luís da Silva é delineado pelo narrador já adulto, ou seja, sua reconstituição enquanto criança. Quase sempre ele está sozinho, isolado, e carrega uma espécie de sentimento de inferioridade em relação aos outros. Santiago nos esclarece que “a caracterização do personagem Luís da Silva se dá pela figura dominante da incompatibilidade”, portanto, “a solidão é o estado natural do narrador/personagem, isso porque a aproximação do outro corrompe” (SANTIAGO, 2003, p. 295); Candido também aponta “o isolamento imposto pelo pai, a solidão na qual se desenvolveram os sonhos e os germes da inadaptação” (CANDIDO, 1992, p. 36). Tais sentimentos de incompatibilidade, solidão e inadaptação resultantes da atitude do pai do

narrador podem ser observados nas seguintes passagens: “Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só”. (RAMOS, 2003, p. 11)

Mas meu pai estava na esquina, conversando com Teotoninho Sabiá, e não consentia que me aproximasse das crianças, certamente receando que me corrompesse. Sempre brinquei só. Por isso cresci assim besta e mofino. (RAMOS, 2003, p. 112);

Um menino grande e besta, muito diferente dos que brincavam junto à barca de terra e varas. Na escola de mestre Antônio Justino sentava-me afastado dos outros, naturalmente para não me corromper. (RAMOS, 2003, p. 113).

Com base em nossos estudos, observamos que Luís da Silva, ao se transferir do campo para a capital, “perdeu o alicerce patriarcal e, na capital, constrói... réplicas empobrecidas da nobre pirâmide familiar rural” (SANTIAGO, 2003, p.289). Desse modo, “vizinhos, profissionais boêmios e colegas de repartição” têm papel importante “no mundo urbano do filho de fazendeiro, desenraizado na grande cidade”. Contudo, as “raízes sentimentais de Luís” estão plantadas no campo do Brasil “da República Velha (1889-1930)” (*Ibid.*, p. 289). Conhecemos as raízes do protagonista, sua memória rural, por meio das micronarrativas autobiográficas que se encaixam na grande narrativa. Silviano Santiago nos revela que “a lembrança dos acontecimentos recentes na capital é alicerçada e, ao mesmo tempo, quebrada e explicada pela lembrança de acontecimentos e de figuras humanas do antigo mundo sertanejo, dominado pelos coronéis” (*Ibid.*, p. 290). Portanto, consideramos a validade de apresentar alguns personagens e cenas mais frequentes da memória rural de Luís da Silva, que são retomados ao longo do romance, pois servem como alicerce para os acontecimentos de seu passado recente e para suas reflexões no momento da escrita. Entre aqueles personagens, podemos ressaltar a constante presença de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, avô paterno de Luís; da avó sinha Germana; de padre Inácio; de José Baía; e de Seu Evaristo.

O personagem José Baía é citado com frequência no romance, sempre caracterizado como bom e sorridente. Percebemos que está presente principalmente nos últimos segmentos da narrativa, quando Luís da Silva já está muito próximo de enforcar Julião Tavares. Observamos a possibilidade de que José Baía seja uma espécie de modelo para o crime que Luís comete. Nestes segmentos, José Baía é responsável por matar quem Trajano ordena; contudo, Luís diz que o amigo estava apenas prestando um serviço. Tais características são ilustradas nos seguintes trechos: “José Baía falava baixo e ria sempre” (RAMOS, 2003, p. 26); “No

copiar da fazenda José Baía explicava-me as virtudes da oração da cabra preta”. (RAMOS, 2003, p. 82)

Se o velho quisesse extinguir um proprietário vizinho, chamaria José Baía, o camarada risonho que me vinha contar histórias de onças no copiar, ajustaria a empreitada por meias-palavras, dar-lhe-ia uma cédula. (RAMOS, 2003, p. 137)

José Baía vinha contar-me histórias no copiar, cantava mostrando os dentes tortos muito brancos. Era bom e ria sempre. Dava-me explicações a respeito de visagens, mencionava as orações mais fortes. [...] Ninguém falava alto a José Baía, ninguém lhe mostrava cara feia. [...] Estava ali forçado pela necessidade. No dia seguinte faria com a faca de ponta novo risco na coronha do clavinote e contaria no alpendre histórias de onças. [...] Nenhum remorso. Fora a necessidade. Nenhum pensamento. O patrão, que dera a ordem, devia ter lá as suas razões. (*Ibid.*, p. 183).

Da mesma forma que a ideia de enforcar Julião Tavares é reforçada no pensamento de Luís pelo episódio em que seu avô é enforcado por uma cascavel, também observamos o exemplo de José Baía, que, para Luís da Silva, continuava sendo uma boa pessoa, apesar de cometer assassinatos; e ainda podemos ressaltar o personagem Seu Evaristo como influência para o crime cometido pelo narrador contra Julião Tavares. Segundo Luís da Silva, seu Evaristo já tinha vivido em boas condições, mas envelheceu e passava necessidades com a esposa. Recebeu caridade, pediu esmolas, e acabou enforcando-se. O personagem aparece em várias passagens e sua história é contada com mais detalhes no segmento 32 de *Angústia*. Tais personagens, de certa maneira, ajudam Luís a justificar seu crime, pois são exemplos de poder e coragem no mundo dos coronéis. Observemos algumas passagens em que seu Evaristo está presente: “Vejo a sinistra figura de seu Evaristo enforcado e os homens que iam para a cadeia amarrados de cordas” (RAMOS, 2003, p. 14); “Pensei em seu Evaristo e na cobra enrolada no pescoço do velho Trajano” (*Ibid.*, p. 74); “Seu Evaristo balançava, pendurado num galho de carrapateira” (*Ibid.*, p. 82)

Horas depois encontraram seu Evaristo enforcado num galho de carrapateira. Fui vê-lo, mas não tive coragem de me aproximar: fiquei de longe, olhando o corpo que balançava, os pés tocando o chão, como se estivessem preparando um salto. [...] A corda que o sustinha, apenas visível de longe, fininha como aquela que ali estava em cima da mesa. (RAMOS, 2003, p.147)

Quanto aos personagens que inicialmente aparecem em *Angústia* nas recordações da infância de Luís, e, mais tarde, são descritos em *Infância*, temos: Amaro vaqueiro, José Baía, padre Inácio, Antônio Justino, José da Luz, Rosenda lavadeira, Teotoninho Sabiá, Joaquim Sabiá,

D. Conceição, o doutor juiz de direito, Seu Batista, André Laerte, Carcará, Seu Acrísio. Alguns desses personagens são apenas citados ou descritos de maneira mais breve em *Angústia*; no entanto, mantêm suas características e são mais desenvolvidos em *Infância*. Outros, na autobiografia de Graciliano Ramos, até mesmo recebem um capítulo especialmente destinado a descrevê-los.

Em *Angústia*, José Baía é descrito como um homem sorridente, mas a característica de capanga do avô do narrador é ressaltada, sendo José Baía responsável por assassinar quem o fazendeiro ordena. Em *Infância*, o personagem é, acima de tudo, amigo do menino, com ele compartilhando brincadeiras, histórias e aventuras. É o que podemos perceber nas lembranças abaixo:

Mais vivo que todos, avulta um rapagão apumado e forte, de olhos claros, risonho. [...] Chamava-se José Baía e tornou-se meu amigo, com barulho, exclamações, onomatopeias e gargalhadas sonoras. (RAMOS, 1995, p. 9)

Em geral eu usava camisa, saltava e corria como um bichinho, trepava nas pernas de José Baía, que nascera de sete meses e fora criado sem mamar. José Baía era ótimo... Se José Baía estivesse ali, explicar-me-ia o papa-lagartas. [...] Bom que José Baía estivesse comigo, papagueando na sua língua fácil e capenga, livrando-me de sustos. (*Ibid.*, p. 41-2)

Cabo José da Luz é citado brevemente em várias passagens de *Angústia*. Contudo, em *Infância*, recebe um capítulo inteiramente para ele. Em *Angústia*, José da Luz auxilia o menino perdido na sua chegada à vila, situação diferente da que é representada em *Infância*. Na autobiografia de Graciliano Ramos, José da Luz se mostra muito mais próximo do menino, um amigo. O narrador só faz elogios ao soldado, pois, ao contrário dos outros adultos, ele deu atenção ao menino e diminuiu o isolamento em que este vivia. Nas duas obras, também observamos os mesmos trechos da cantiga de José da Luz. Tais pontos estão ilustrados nos recortes abaixo:

Cabo José da Luz, à porta do quartel, espalha tristezas: / *Assentei praça. Na polícia eu vivo / Por ser amigo da distinta farda...* (RAMOS, 2003, p. 19)

Não havia meio de apresentá-lo sério e firme, capaz de inspirar medo. [...] José da Luz diferia muito dos policiais comuns, desleixados, amarrotados, provocadores de barulho nas feiras e em pontas de ruas, entre caboclos e meretrizes [...] Amável, jeitoso [...] E cantava, fanhoso e mole: / *Assentei praça. Na polícia eu vivo / Por ser amigo da distinta farda / Agora é tarde. Me recorde e penso. / Trabalho imenso, não se lucra nada.* (RAMOS, 1995, p. 87-8)

Lembrava-me da minha chegada à vila. As ruas me causavam grande espanto: nunca havia imaginado que as ruas fossem tão compridas e tão largas.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

[...] Mais tarde cabo José da Luz me encontrou perdido e levou-me para casa (RAMOS, 2003, p. 113)

No corpo da guarda o destacamento local bocejava, preguiçava nas tarimbas, e José da Luz, cafuzo pachola e risonho, cantava. (RAMOS, 1995, p. 46)

Deu-se então o caso extraordinário. O soldado pregou os cotovelos no balcão e pôs-se a conversar comigo, natural, como os viventes mesquinhos, Amaro, José Baía, os moradores da fazenda. [...] Vieram outras conversas – e tornamo-nos amigos. [...] Esse mestiço pachola teve influência grande e benéfica na minha vida. Desanuviou-me, atenuou aquela pusilanimidade, avizinhou-me da espécie humana. Ótimo professor. (*Ibid.*, p. 92-3)

O fragmento acima deixa evidente que o capítulo dedicado a José da Luz, em *Infância*, também destaca o relevante e benéfico papel desempenhado pelo soldado na formação e na socialização do menino – e do homem Graciliano Ramos.

Em *Infância*, há cenas muito semelhantes àquelas que compõem *Angústia*. Um exemplo é a festa ao redor de uma fogueira, momento em que o menino se pergunta o que é um “papa-lagartas”. Em *Angústia*, Luís da Silva identifica os personagens presentes na festa ao redor da fogueira; há vários vizinhos reunidos, e seu pai ri de Carcará. Na autobiografia *Infância*, o narrador identifica seu pai, e destaca que ele não responderia às interrogações do menino.

As meninas de Teotoninho Sabiá cantavam, à porta da nossa casa estalava uma grande fogueira que meu pai alimentava com tábuas de caixões e aduelas, Rosenda fazia adivinhações consultando uma bacia de água, na sala de seu Batista as moças brincavam de sortes, busca-pés estouravam na Rua da Cruz e no Cavalão-Morto. Debaixo de um mamoeiro de folhas torradas, Carcará assava milho verde na fogueira e largava risadas enormes. Meu pai dizia: — ‘Hi! parece um papa-lagartas.’ Eu não sabia que espécie de bicho era o papalagartas nem porque meu pai se lembrava dele ouvindo as gargalhadas de Carcará. (RAMOS, 2003, p. 181)

Era uma noite fria. Vozes misturavam-se na calçada, andava gente em redor de uma fogueira grande, no pátio. Estalavam brasas, labaredas cresciam, iluminavam pedaços de figuras, esmoreciam, e da sombra fumacenta vinham risadas longas. Meu pai, invisível, comentava:

— Parece um papa-lagartas.

Que seria papa-lagartas? Se meu pai não me esfriasse a curiosidade repetindo uma frase suja a respeito dos perguntadores, resolver-me-ia interrogá-lo. (RAMOS, 1995, p. 41).

Outra imagem muito recorrente nas obras são as roseiras. Inicialmente, em *Angústia*, Luís da Silva relembra a época de escola com mestre Antônio Justino. Nesse trecho, aprendemos que havia uma casa em

frente à escola, com um quintal cheio de roseiras, onde moravam três mulheres velhas. Luís compara as mulheres a formigas, que trabalham sem parar, cuidando das rosas. A lembrança das rosas faz o narrador voltar ao presente, explicando que também há roseiras no quintal de sua vizinha em Maceió, quintal em que conhece Marina.

A escola era triste. Mas, durante as lições, em pé, de braços cruzados, escutando as emboanças de mestre Antônio Justino, eu via, *no outro lado da rua, uma casa que tinha sempre a porta escancarada mostrando a sala, o corredor e o quintal cheio de roseiras. Moravam ali três mulheres velhas que pareciam formigas. Havia rosas em todo o canto. Os trastes cobriam-se de grandes manchas vermelhas. Enquanto uma das formigas, de mangas arregaçadas, remexia a terra do jardim, podava, regava, as outras andavam atarefadas, carregando braçadas de rosas.*

Daqui também se veem algumas *roseiras maltratadas no quintal da casa vizinha*. Foi entre essas plantas que, no começo do ano passado, avistei Marina pela primeira vez, suada, os cabelos pegando fogo. (RAMOS, 2003, p. 14, grifos nossos)

Ao estudarmos a autobiografia de Graciliano Ramos, constatamos que o menino, ao chegar à vila de Buíque, se depara com uma casa cheia de roseiras no quintal, onde moram duas ou três senhoras:

No outro lado da rua um longo corredor expunha um quintal cheio de roseiras. Deixei a farda, os galões, as paredes luminosas, fiquei muito tempo olhando as flores. [...] Duas ou três velhas surgiram na casa das roseiras. (I, “Chegada à vila”, p. 43-4)

4. Conclusão

Após o cotejo entre as duas obras, é possível supor que Graciliano utiliza dados autobiográficos e experiências vividas por ele para compor suas obras ficcionais. Se as experiências relatadas em *Infância* foram de fato vividas pelo escritor quando menino, podemos afirmar que o autor, em *Angústia*, realiza formidavelmente a hibridização entre o autobiográfico e o ficcional. Ainda que não se possa afirmar a veracidade e autenticidade das cenas representadas em *Infância*, o fato é que, na obra autobiográfica, o escritor insere personagens, ambientes, experiências, situações – e até mesmo imagens e construções textuais – que compõem a urdidura de um de seus romances mais relevantes. A hibridização entre o ficcional e o autobiográfico se mantém, portanto.

É interessante notar que Graciliano Ramos, assim como outros escritores modernistas, começa pela ficção; e, mais tarde, elabora sua auto-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

biografia. Antonio Candido ressalta esse ponto em sua obra *Ficção e Confissão*, e afirma, ao tratar de *Infância*:

De tal modo que a veracidade deste livro só encontra testemunho garantido nos outros de Graciliano Ramos, ou, para ser mais preciso, em *Angústia*. A ficção, neste caso, explica a vida do autor, ao contrário do que se dá geralmente. (CANDIDO, 1992, p. 50).

Em *Angústia*, ressaltamos que a semelhança onomástica não existe: o autor empírico é Graciliano Ramos; o narrador/protagonista é Luís da Silva. Entretanto, percebemos que essas duas entidades se dedicam, cada uma com suas peculiaridades, ao ofício da escrita. Além disso, Gasparini afirma que as possibilidades de avaliação, pelo leitor, sobre o que seria operador de identificação e índice de ficcionalidade, em um romance, vão para além do próprio romance, permitindo-nos, portanto, verificar a validade desse substrato por meio dos paratextos, isto é, de outros textos *de* e *sobre* Graciliano Ramos. É por este motivo que nos pautamos, entre outros paratextos, na autobiografia *Infância* e na entrevista do escritor Graciliano Ramos dada a Homero Senna, pois são recursos para a obtenção de uma enciclopédia pessoal (conhecimento de mundo) que possibilita reconhecer uma provável identidade dinâmica entre personagem e autor. Os paratextos também nos possibilitaram a compreensão e a identificação dos numerosos índices de ficcionalidade que fazem de Luís da Silva – ainda que a mais completa “projeção pessoal” de Graciliano Ramos no plano da arte (CANDIDO, 1992, p. 48) – um personagem ficcional. E, ainda nas palavras de Candido, “o personagem mais dramático da moderna ficção brasileira”. (*Ibid.*, p. 34)

Como o próprio Antonio Candido comenta, "O problema de Graciliano Ramos, como de muitos romancistas, é que *seus livros são espécies de proposições de uma vida possível. O menino de Infância é um embrião de Luís da Silva*, de João Valério e do próprio Fabiano" (CANDIDO, 1992, p. 52, grifos nossos), de tal forma que “penetrando na vida do narrador menino, parece-nos que há nela o estofamento em que se talham personagens como Luís da Silva”. Os dois personagens, tanto o ficcional (Luís da Silva em *Angústia*), quanto o “autobiográfico” (o menino de *Infância*), têm uma infância semelhante: o sentimento de solidão, de abandono e de incompreensão está em ambos os personagens (independente de todas as experiências relatadas em *Infância* terem sido verdadeiramente vividas pelo escritor). Portanto, o menino de *Infância* poderia se desdobrar em um futuro Luís da Silva.

Depois de estabelecer o cotejo entre *Angústia* e *Infância*, observamos que Graciliano Ramos tece de forma admirável a hibridização entre o ficcional e o autobiográfico em seu romance *Angústia*. Antonio Candido sintetiza muito bem nossas considerações finais:

Assim, parece que *Angústia* contém muito de Graciliano Ramos, tanto no plano consciente (pormenores biográficos) quanto no inconsciente (tendências profundas, frustrações), representando a sua projeção pessoal até aí mais completa no plano da arte. Ele não é Luís da Silva, está claro; mas Luís da Silva é um pouco o resultado do muito que, nele, foi pisado e reprimido. (CANDIDO, 1992, p. 43)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Martins, 1969.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autoficcion*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- LAFETÁ, João Luiz. 1930: *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2009.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.
- _____. *Infância*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

**VERBO:
A MATÉRIA BRUTA DE ROMÉRIO RÔMULO**

Camillo Cavalcanti (UESB)
camillo.cavalcanti@gmail.com



**RÔMULO, Romério. *Matéria bruta*.
São Paulo: Altana, 2006.**

RESUMO

Este trabalho introdutório refletirá sobre a obra poética de Romério Rômulo, à espera de desdobramentos. Na metodologia prevalece a análise hermenêutica, que interpreta o amálgama retórico, embora se reconheça a necessidade de uma abordagem mais ampla. O autor apresenta obra bastante consciente do uso verbal, o que demanda figuras discursivas como vestígios da força poética a romper a linearidade denotativa. Eleva o trabalho com a palavra a níveis de *metalinguagem* em que, no proveito da memória literária, se expõe o vigor da metáfora e da metonímia rumo a valores semânticos que guardam a discussão sobre o lugar do poeta, em meio à multivocidade lírica.

Palavras-chave: Romério Rômulo. Estilo. Metáfora. Metonímia.

A sistematização da literatura contemporânea ainda aguarda a estruturação de cânones, de modo que está bem longe de um desfecho. Muito impressiona como a história literária, ao tratar desse período (nem tão contemporâneo assim), muda de um método específico para a simples bibliografia comentada. A tarefa será mais bem executada se houver um esforço coletivo da crítica nacional para sair dessa situação problemática.

De minha parte, posso desenvolver um trabalho paciente, de longa duração, para, além de propor um cânone adequado aos aspectos da literatura contemporânea, reconhecer estilos e proceder alguns estudos críticos. Um deles trata de Romério Rômulo.

Com *Bené para Flauta e Murilo* (1990), Romério Rômulo interrompe o ciclo sacrificante do literário que caracteriza o repertório literário do fim-de-século XX. Porém é *Matéria Bruta* (2006) que apresenta sua maturidade poética.

O vigor poético enuncia uma batalha mística, encravada, profunda e silenciosamente na concretude. A imanência combativa desliza pela *metalinguagem* (além da linguagem) ao pensar criticamente o sistema literário de sua época, no qual a obra se inscreve, e devolvendo o pensamento pelo refletir a habitação e o não lugar, a vigência e o extravio, no bojo de uma obra simultaneamente presente no tempo e ausente do lugar-comum: “poesia concreta” (p. 19) de um “poeta dos atrasos” (p. 21).

Por outro lado, o valor semântico subterraneamente contradiz o enunciado pela enunciação de um sentido superlativo: a poesia concreta é matéria bruta, aderente ou não ao Concretismo. Neste paradoxo de dizer e contradizer, a transitividade entre *topos* e *utopos* sustém a estrutura poemática. Essa ideia desce da abstração e reverbera na tensão entre passado e futuro, colapsada no signo da morte:

se falo pela morte, ela morreu (p. 21).

O sertão, lugar do passado, se transubstancia em cerrado, lugar do futuro, pensados a partir do presente, instaurado na declinação verbal reclamada pelo sujeito.

Matéria Bruta também é o alimento. Na linguagem, ele é sagrado para “a vida de carne” (p. 23), segundo a metáfora do próprio poema. Nutrido pela “quirera de aço”, elevada à categoria de poema, o poeta ascende à *metalinguagem*, consagrando seu grito ao povo. O grito, veículo do poema, nutre o corpo do povo:

as palavras avançam
sobre o corpo do povo.

O alimento do povo se *dobra* no alimento do poeta.

O *eu-lírico* assume o discurso como personificação da *linguagem*, morada do homem:

a chuva que me habita não é chuva (p. 24),
meu cerrado do olho vasta gado (p. 26).

A metáfora poetizante intensifica a *metalinguagem* (além do habitar), convertendo o mundo poético em mundo verbal:

temporal derrubou mais de duzentas palavras (p. 25).

Na plurissignificação, *Matéria Bruta* adquire novo sentido: a memória e os sítios familiares. No amálgama entre lembranças e lugares, o sujeito indaga: “quanto sou pedra e argila?” (p. 26). Narcísico, ele valori-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

za o ser que o preside, projetado “belo, rumoroso, azul e noite” (p. 27). O sobrenome confessado anteriormente é também parte do inefável: “o choque do cavalo” (p. 27), semanticamente controverso entre luz e tremor, desvelado e desconhecido. Na reiteração de *topoi* nada comuns, a obra se autorreflete, pelo sobrenome do sujeito (cavalo), pela sua constituição (pedra e pó), pela interface com a cidade e o povo.

Adiante, outra reiteração:

dizer o mais que sono
sem a palavra livre revelada.

O embate entre mistério e revelação permanece. A *mimesis* se encarrega de fundi-los no espaço poético, representados na carne e na pedra – também imagens reiteradas – e no “instante da manhã chamado vento”, bem assim na rasura (p. 29). Encontrar o sentido, significar é a tarefa primordial do ser: “aquilatar é tudo, face o tempo”, contra a tendência alheia e geral de

lamúria que no lábio sempre espera
pelo espaço de só ser lamúria (p. 29).

No âmbito ético, a voz lírica se põe acima das ideologias. Seu único compromisso é com o povo, destinando sua lira à gesta de todos. Nessa unidade inclusiva, as segregações ideológicas são abstraídas, pelo tratamento igualitário que recebe a diversidade humana: “tantos inácios” e “tantas joaquinas” no fundo “casados como dia e noite”, além de “crioulos” e “mais outros sangues” pertencem, todos, à mesma genealogia (p. 30).

O discurso poético continua a enredar paradoxos na *dobra* dos contrários, inclusive pela dimensão de *metalinguagem*:

há um relato de voz naquela voz,
tão retorcida voz, toda ela espanto.
O corpo que é voz tem um esgar
que deixa de ser corpo e é só voz.

(RÔMULO, 2006, p. 31)

No enunciado sobre o próprio fazer poético, a diferença entre corpo e voz se dissolve na expressividade. À maneira da metáfora entre alimento e verbo, corpo e voz numa confusão eucarística representam o espanto e o esgar cujo mistério iguala linguagem e espaço. A sinédoque escalona a relação de alimento e verbo com corpo e voz, na qual o todo e a parte são também confusos. A nutrição é combustível para a combustão verbal, mas a combustão verbal é o motivo para comer e viver:

o homem ser só grito, sem mais homem. (p. 31)

A passagem entre sertão e cerrado, projeção do passado ao futuro deixa de ser apenas pressentida ou intuída, para realmente explícita: “acaso sou poesia ou sou manhã?” (p. 32) “um passo de caminho, uma afoiteza” (p. 33), transpassada para a *metalinguagem*, pela correlação entre passado e relato, tempo e história, memória e discurso: “ancestral perverso desta fuga” e “uívos relatados” (p. 33).

A autorreferencialidade da obra se entrevê na incansável e criativa reiteração das principais imagens que garantem o único sistema sígnico (o texto, o livro). A concepção unidimensional do tempo comparece outra vez: “de mais um sol antecipado noite” (p. 34). Os “inácios” reaparecem.

O sertão metafísico de Guimarães Rosa atinge níveis estratosféricos no cerrado de Romério Rômulo. Os elementos de paisagem, caracteristicamente rurais, se dissipam em imagens surrealistas que os fraturam em abstrações ou imaginações, pelo pensar poetante: “tudo é ausência de cerrado” onde “luzes e bois, fundidos, se rebatem”. A fusão entre luz e boi representa o amálgama entre abstrato e concreto, voz e corpo, linguagem e mundo.

A revolução da palavra desde a denotação para a conotação enriquece o sentido numa aventura semiológica que tensiona espaço poético e foro íntimo, mundo e fabulação, objetividade e subjetividade, alteando do enunciado para a enunciação, da linguagem para a *metalinguagem*. Trata-se de uma plurissignificação que abre a estrutura literária, à medida que o âmbito ficcional se instaura na ambiguidade sígnica, entre significante e significado. Soerguida de camadas sonoras com significados além dos limites sintáticos, a língua poética defendida pelos formalistas russos abre a palavra à busca do sentido. O ritmo poético então difere da pronúncia pela produção de sentidos à espera do encaixe adequado. Na poética de Romério Rômulo, há palavras que oscilam de sentido enquanto se procuram classe e função na estrutura poemática:

se falo pela morte (a favor ou através?) (p. 21);

são tão seres (posição adjetival) (p. 24);

sentimentos desuívos (neologismo: em posição adjetival e antônimo de uivo) (p. 25);

desavos (o que será?) (p. 25);

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

meu cerrado do olho
vasta gados (verbo com uso esdrúxulo, causando também eufonia) (p. 26);

fico solto das noites (*topos* desconstruído: preposição que liga o sentido à deserção, e não à inserção) (p. 26);

chapéu é forma de dizer sobrâncias do conhecido (neologismo) (p. 26);

saber-se é mortal, posto que é chama (ruptura sintática, com alusão a Vinícius de Moraes) (p. 27);

a veia do cartão, tão meu delírio (em posição adjetival) (p. 27);

a pedra e o pó me fazem madrugada (semântica artificial, alotropia) (p. 27);

se alma de montanha, decrescer (período telegráfico) (p. 28);

armar-se de nuances agrídoces
mais que ficar, dirá: arrefecer (personificação forçada);

o tumulto do corpo pode ausências (desconformidade forma/conteúdo) (p. 29);

outros mais dizer irão (ambiguidade: outros mais irão dizer ou outros irão dizer mais?) (p. 29);

sumoreja (neologismo) (p. 30);

outros que tantos, tais são desencontros (economia linguística);

relato de voz naquela voz (amplificação) (p. 31);

intensos tão meandros (inversão sintática) (p. 31);

num itálico do grito (sinestesia) (p. 31);

o homem ser só grito, sem mais homem (economia linguística) (p. 31);

tonitroamentos (palavra rara) (p. 33);

a face-toda-água (substantivo “face” com neologismo adjetival) (p. 34);

uns valos de bois (palavra rara) (p. 36).

Após revestimento poético da individualidade, o sujeito lírico, identificado e singularizado pelo domínio da gesta – palavra a serviço popular – expõe sua experiência amorosa. A identidade subjetiva é resumida:

carrego no braço os meus rebanhos,
o cabresto de toda adjacência,
a sobra mais latente de uma língua

te dou de mim o que couber tua mão (p. 37).

À frente, a musa é anunciada, pelo desejo erótico:

uma beleza, esta que me encaminha (p. 45);

afinal

mulher e noite são desejos sabidos (p. 47).

Durante a espera,

astros delgados assobiam os orvalhos

enquanto

jazem donzelas na calada da noite (p. 47).

O sujeito desconstrói a imagem tradicional dos anjos:

quando feitos aurora,
anjos de devassidão encarnam o mais puro dos sons.

outros, anjos da noite, são essência de fel (p. 49).

No apelo libidinoso, imagens veladamente sexuais povoam versos
como

marcas de dedo em sua nuca podre
fazem banana e tempo serem unos.
o mel lhes come a face, repentina
face que encandeia luz (p. 50);

solidão tesa
apressa a mão em distúrbios (p. 50);

e de ti, estado, farei objeto de mim.

qualquer cão passado saberá deste ato (p. 53)

que trôpega ação reduz meu corpo,
a minha mão circense, o desafio da pedra? (p. 55);

uma poesia láctea, cafezal de tramas (p. 55);

olhado o espasmo, meu relincho dorme (p. 62).

Visto que a matéria bruta é convergência plurissignificativa que
reúne a dimensão física (espaço poético), a amada também integra o su-
persigno:

dizer te amo,
bruta matéria,
se a resposta tem dentes de desgaste. (p. 52).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

O amante procura a futura amada, que aceite a relação e traga o sentimento feminino:

quando virás trazer a gota do teu olho? (p. 52).

Assim como o narrador intruso, outra voz poética – conselheira e crítica – toma o discurso, orientando e consolando o sujeito:

caríssimo poeta, te desejo
o afago da manhã (p. 54);

não acredite na suavidade dos poetas (p. 59).

Na longa solidão, o sujeito se serve da prostituição: “putas ferem a noite com um olhar de luz” (p. 61); e embora as critique declara:

há que tocar o novelo, feri-lo e resguardar
seus montes (p. 61)

e

íntima, sua luz refrega substância (p. 61).

Mergulhado em bile negra, o sujeito – melancólico pela solidão – desanima, se autoflagela e reconhece seus males:

se alguém morder a imagem do meu corpo
a pele, a carne, o osso e outras mazelas
irá dizer o quanto sou medonho (p. 63).

Após confessar percorrer “arredondada paisagem do inferno” (p. 33), claudica frente à luz:

se instante fosse luz, quase somente
estado se faria, e eu, entrevado
de voz, escaparia pelas frestas (p. 63).

Aqui, o nome da amada é revelado:

argumento para patrícia (p. 63).

Já em delírio intimista, o sujeito se perde em divagações, indagações e confissões. Retorna, pois, ao inventário íntimo, o que fortalece o foro íntimo. Reelabora sua relação com a escuridão: “abstive-me das trevas e mesmo as retive como memória” (p. 70); confirma a genealogia rural e o laço com o povo:

filho de terras, dono de gados (p. 70);
e meu corpo, pura raiz,
fala a linguagem das ruas (p. 70).

Nessa passagem do desejo ao devaneio, a revolução da palavra continua:

lusco-fusco de cansaço na noite (palavra rara, sinestesia) (p. 38);
belzebus tardios lufando prumus (eufonia) (p. 38);
quando, noite passada, farei sono
ser mais que soturnez? (tempo unidimensional) (p. 39);
vida assim, se retalhada em noite
te cabe do vazio a só morada
de um tempo que é manhã sobrevivida (congestão) (p. 48);
seus hálitos evadem, sujidão
de manhã verde (anacoluto) (p. 49);
o óbvio do pelo (semântica artificial)
saber o útil, fala, consoante (anacoluto) (p. 55);
desmontar o verbo infiel (autorreflexão da forma, índice meta-
linguístico) (p. 56);
que tantos, aves últimas do corpo
voam umas migalhas de espaço? (anacoluto, pleonismo estilísti-
co: voar pelo espaço) (p. 56);
matizes cimitarram quadro (neologismo) (p. 60);
os calos detrimtam meu estrato (neologismo) (p. 62);
o mundo é mundo (p. 63);
e o contíguo dos lábios (semântica artificial) (p. 65);
eu tenho tanta idade
que me falta alguma (oximoro) (p. 68);
que me safira e empresa os olhos (neologismo) (p. 71);
quando mixirras abraçaram cachorros (semântica artificial) (p.
73);
o tamanho é tamanho (tautologia, p. 73).

A estrutura poética que, por trás do tema, revela sentidos outros, se repete ao longo de todo o livro. A densidade da obra está justamente na abertura da metáfora para a alegoria, de um sentido já literário e metafórico, para o gregário e alegórico.

Na junção entre linguagem e *metalinguagem*, a poética de Romério Rômulo faz coabitar erotismo e metafísica, na construção de mundo em que o amor é apenas um dos elementos constitutivos da vida, experiência semiológica. O nexos entre fatos enredando uma história pode

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

ser uma expectativa do leitor em encontrar sentido, mas a poesia, em toda a sua magnitude, às vezes desmonta a diegese para falar mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RÔMULO, Romero. *Matéria bruta*. São Paulo: Altana, 2006.