

**A OUTRA FACE DE SOSÍGENES COSTA:
O “FARAÓ” BELMONTENSE**

Mariana Barbosa Batista (UEFS)
marybarbosabatista@hotmail.com

Aleilton Fonseca (UEFS)
aleilton@terra.com.br

Rosana Ribeiro Patrício (UEFS)
rosanapatri@gmail.com

Sosígenes Costa: uma dessas grandes árvores isoladas que se destacam na floresta.

(Jorge Amado)

1. O autor e o contexto histórico

Em 14 de novembro de 1901 nasce Sosígenes Marinho da Costa, na cidade de Belmonte, interior baiano, denominada de zona do cacau, banhada pelo Rio Jequitinhonha e pelo oceano atlântico. Ao concluir os estudos, passa a exercer a função de professor público em um vilarejo conhecido como Bolandeira, próximo a Belmonte. E, após, ao completar 25 anos, muda-se para Ilhéus, onde, em 1928, por concurso, exerce a função de telegrafista da Empresa de Correios e telégrafos (DCT) e secretário da Associação Comercial. A partir daí passa a desenvolver atividades como a de redator do *Diário da Tarde*. Ainda, no ano de 1928, passa a publicar poemas e crônicas no jornal *Diário da Tarde*, com a coluna diária intitulada de “Diário de Sósmacos”, que seria, segundo Aleilton Fonseca (FONSECA, 2012, p. 209), a “[...] contração anagramática de seu nome completo”.

No início do século XX, Ilhéus era o polo do comércio cacauero. Em pleno Modernismo brasileiro, a cidade estava envolta a uma atmosfera revolucionária, mas que contrastava com a estrutura ilheense tradicionalista, patriarcal e quase feudal. O jornalismo empreendido nesse momento respondia às necessidades políticas e econômicas dos coronéis que lideravam a economia do chamado fruto de ouro: o cacau. Entretanto, é apenas em 1959, já há cinco anos residindo no Rio de Janeiro, faz sua primeira e única publicação em vida: *Obra Poética* (1959), pela editora

Leitura S/A. Por esta obra, recebe o Prêmio Paula de Brito e o primeiro Prêmio Jabuti de Poesia, da Câmara Brasileira do Livro em 1960. Posteriormente, em 1978, José Paulo Paes publica a *Obra poética II* (1978), com a reunião de textos inéditos e publicações em periódicos.

Membro da Academia dos Rebeldes, de Salvador, Sosígenes Costa teve como companheiro de luta literária nomes como os de Jorge Amado, James Amado, Hélio Simões, Edison Carneiro e outros ficcionistas e poetas da região sob a égide do experiente jornalista Pinheiro Vegas. A Academia dos Rebeldes surge com suas ideias demolidoras, reagindo contra os exageros dos modernistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, cujo projeto ideológico era valorizar a cultura popular local, fundamentalmente, a cultura africana e a afro-baiana, marginalizadas no processo colonizador excludente brasileiro.

O poeta foi considerado pela crítica como “um caso à parte, uma vocação legítima, um Poeta feito” (PÓLVORA, 2001, orelha). Em 1954, aposentado, muda-se para o Rio de Janeiro. Sem deixar de exercer suas atividades como cronista e poeta, mantém sua veia criadora escrevendo, esporadicamente, também em periódicos de Salvador, do Rio de Janeiro e de São Paulo. A mudança para o Rio de Janeiro não lhe afastou dos amigos, também baianos, como James Amado e Jorge Amado. Ao contrário, continuavam a se corresponder através de cartas e telegramas.

Heitor Brasileiro Filho, em *Sosígenes Costa: Centenário, ilustre e desconhecido* (2004), apresenta o poeta que: “[...] Entretinha-se com seus ‘Sonetos pavônicos’, adornados de pedrarias, cores, aromas exóticos e, sob o manto do ‘Príncipe Azul’ (ou ‘Sósmacos’, autodenominado nefelibata e pernóstico)” (BRASILEIRO FILHO, 2004, p. 29-30), espécie de *alter ego* de Sosígenes Costa. Com este outro “eu”, o poeta dialoga, divertindo-se com a crônica de costumes povo ilheense. Elevada à condição de cidade em 1881, Ilhéus, nos anos de 1920 a 1930, ainda mantinha uma aura de capitania hereditária vislumbrada como progresso da elite do cacau.

Ainda que encontre em sua obra influências parnasianas e simbolistas, a modernidade poética se faz presente desde a primeira fase de sua lírica. Poeta de transição, sua linguagem se estabelece a partir da criação de imagens líricas da paisagem local, com traços simbolistas que se coadunam com a invenção de imagens inusitadas do mundo, fixadas através do olhar, ressaltam segundo Ítalo Calvino (1990), o aspecto da visibilidade como uma de suas características modernas.

Aleilton Fonseca (2004) destaca que “Sosígenes Costa não se restringe a *ismos*. Sua obra demanda abordagens mais amplas. Classificá-lo é temerário, senão impossível” (FONSECA, 2004, p. 101). Essa visão de Fonseca é ratificada por Hélio Pólvora ao descrever que “Sosígenes sabe que a sua poética, apesar da forma parnasiana e da extrema musicalidade simbolista, tem espírito novo, moderno e quiçá futurista” (PÓLVORA, 2004, p. 43). Portanto, podemos concluir que este não se enquadraria em um único movimento literário.

É a partir dessas inúmeras influências absorvidas e por sua percepção ímpar diante da sociedade que Sosígenes Costa, através de um olhar repleto de inspiração e lirismo, nos revela a postura poética presente em sua obra. Sua poesia certas vezes vai além dos versos, apresentando-se também em prosa. O passeio pela poesia e pela prosa sosigeniana nos parece acontecer naturalmente, na medida em que o grapiúna demonstra não se prender a uma única temática. Vale salientar que nosso posicionamento não implica em delimitar a prosa sosigeniana, uma vez que esta não pode ser abordada por um único foco: sugere muito mais. Portanto, teremos como foco desse trabalho sua prosa, do qual fora feito um recorte em “O conto do faraó”, retirado da *antologia O moderno conto da região do cacau* (1978), organizada por Telmo Padilha.

No texto de apresentação intitulado *A região é o mundo*, Eduardo Portela (1979) inaugura a obra ressaltando que “esta é uma antologia muito especial. [...] apresenta-nos a palavra de uma região, sem deixar que o ponto de partida ou de referência se degenere num limite intransponível” (PORTELA, 1979, p. XI). Portela define o conto como “uma fábula mítica de Sosígenes Costa” (PORTELA, 1979, p. XI). Concluindo seu discurso de apresentação com: “[...] podemos acrescentar – num acréscimo talvez inútil, por óbvio – que a região da literatura jamais deixará de ser a linguagem. Até porque a região da linguagem é sempre mais que a linguagem da região. Ela guarda o mundo” (PORTELA, 1979, p. XII). Ainda, sobre essa peculiaridade sosigeniana, Édison Carneiro (2001, p. 62 – grifos nossos) destaca:

Aqui está, por exemplo, *Sosígenes Costa. Um poeta. Um conteur. Um cronista. Principalmente poeta. Mas, poeta ou conteur, um artista. Sempre. Bizarro. Fascinado pelo brilho [...]. Arquitetando contos, fazendo poesias, – até mesmo escrevendo cartas, – Sosígenes Costa é sempre Sosígenes Costa. Uma alma estranha de poeta bizarro e miraculoso. Um tipo de exceção. Um idealista, um estrangeiro dentro do Século prático e realizador. Um dos maiores – quem sabe se não será o maior? – poeta no Norte do Brasil.*

Assim, ressaltada a magnitude dessa escrita que é da região do cacau, além de evidenciar que não se pode delimitá-la, restringi-la. Uma vez que, esta escrita que é regional, mas que concomitantemente não deixa de ser do mundo, sendo, pois, universal.

2. *A prosa em Sosígenes Costa*

O que nos move a empreender esse estudo é buscarmos inquietar o leitor para a proposta de um olhar um tanto quanto diferente, sobre não somente pela poesia, mas também pela prosa sosigeniana. Este publicou seus versos e suas crônicas em diferentes folhas, mas principalmente no *Diário da Tarde de Ilhéus*, quando Ilhéus se difundia como polo do comércio do cacau no Brasil: berço da sociedade tradicionalista, patriarcal e quase feudal. Em pleno Modernismo brasileiro, a sociedade ilheense encontrava-se exaltada. Para tanto, o jornalismo empreendido nesse momento de efervescência, respondia às necessidades políticas e econômicas dos coronéis que lideravam a economia do fruto de ouro.

No *Diário da Tarde de Ilhéus*, fundado por Francisco Dórea, em fevereiro de 1928, publicaram nomes como os de Rubem Braga e Humberto de Campos e Sosígenes Costa, este assinava uma coluna denominada de “Notas Sociais”. Nesta, havia rotineiramente a publicação de uma crônica, ainda que minúscula, e muitas vezes escrita em versos contava com anotações advindas de fatos ligados às famílias da alta sociedade local. Assim como assinala Patrícia Pina, em *Crônica, Jornalismo e Leitura: As Armadilhas do Impresso* (2002): “como poeta, ele traz, na maioria das vezes, a métrica e a rima para o campo da narrativa e cria contos e crônicas que são verdadeiros poemas” (PINA, [2004?, on-line]). De tal modo, há a quebra das regras advindas da poesia “tradicional”, versificada, proporcionando ao autor a oportunidade para transitar pela arte seja ela poética ou não. Liberto de imposições e de exigências metodológicas, ao prosar livremente seus versos, sua criatividade permite chegar ao leitor a fim de transportá-lo para um mundo mágico e repleto de fantasia, que a partir desta, ele transforma a realidade. Segundo Umberto Eco (1994), somos compelidos a trocar a ficção pela vida, “a ler a vida como se fosse ficção e ler a ficção como se fosse a vida” (ECO, 1994, p. 124).

Cabe à poesia e ao conto resgatar o caráter simbólico, onírico e da sensibilidade humana. Para tanto, cabe resgatar também as representações do irreal do qual a existência humana se completa. Ao tratamos do

irreal estamos, dentre outras coisas, tratando do espaço físico, histórico, social e cultural onde coexistem: autor, leitor e texto com suas similaridades. Parafraseando Jorge de Sousa Araujo (2000): não se deve temer o universo das palavras, mas metamorfosear o real, refletir sobre elas e, a partir daí, construir seu destino, em um processo de invenção ou de transgressão do mundo.

Em Sosígenes Costa a visualidade dos seus escritos cria diversas possibilidades para estabelecer paralelos entre realidade e ficção. Suas temáticas vão além dos aspectos físicos e das práticas culturais: passeiam pela cultura afro, pela mitologia, pela religiosidade, além das vivências cotidianas da cultura popular. Gerana Damulakis, em *Sosígenes Costa: o poeta grego da Bahia* (1996) destaca essa relação entre o belmontense e os seres mitológicos:

Devido a constante alusão a diferentes tempos da História, ao Velho Testamento e ao Novo Testamento, à mitologia grega, toda a obra de SC nos obriga a uma releitura do passado, onde vamos encontrar as fontes do autor e as variações retrospectivas das anacronias (DAMULAKIS, 1996, p. 74).

Aleilton Fonseca ratifica a postura de Damulakis ao descrever que Sosígenes Costa projeta seu olhar “sobre coisas, paisagens, ações, ritos, situações” (FONSECA, 2012, p. 10). Sosígenes Costa, ainda, segundo Fonseca (2012): “[...] transmuta, alegoriza, ressignifica, plasmando em linguagem lírica aquilo que visualiza – no real e na imaginação – e traduz em imagens especiais concebidas por seu poder verbal de sugestão” (FONSECA, 2012, p. 10-11). Sua visibilidade, portanto, caracteriza seus escritos acrescentando-lhes novos significados e os torna atuais. Assim como acontece com os mitos: Costa os revela afim de ressignificá-los.

Segundo Adolfo Crippa (1975, 1975, p. 13):

A compreensão da cultura não pode estar desligada das origens. Revivendo o grande tempo dos inícios, os mitos não só propõem, mas preservam a identidade dos estilos culturais. [...] os mitos fecundam a realidade dos acontecimentos históricos.

É esse processo de fecundação da história pelo imaginário mítico que marca o conto aqui estudado; e esta, parece ser a chave para compreendê-lo. Sosígenes Costa, natural de Belmonte, no extremo sul baiano, ao escrever o “O conto do faraó”, busca recontar a história do cacau e de sua civilização, e o faz mesclando a cultura local com mitos pertencentes à cultura clássica ocidental.

3. *Decifrando os mitos*

Por mito, entendem-se as narrativas transmitidas de geração para geração e que explicam os principais acontecimentos da vida por meio sobrenatural. Mais do que isso, são histórias que, em conjunto, explicam e justificam a existência humana. Tratam de temas universais que angustiam a humanidade desde os primeiros tempos. Antes de existirem ciência, religião, filosofia e literatura, a mitologia, sozinha, exercia todas essas funções. O pesquisador J. F. Bierlein em *Mitos Paralelos* (2003) descreve que o mito:

Também é a tentativa de explicar por que as coisas acontecem, a esfera da religião e da filosofia. [...] É a forma mais antiga de literatura, frequentemente uma literatura oral. O mito dizia aos povos antigos quem eles eram e qual era a maneira correta de viver. O mito era, e é ainda, a base da moralidade, dos governos e da identidade nacional (BIERLEIN, 2003, p. 19).

Os deuses eram para a mentalidade egípcia, manifestações populares de um princípio supremo. Contudo, os mitos não se resumem a rituais religiosos apenas. Hoje, construímos novas mitologias, apoiadas em arquétipos. Everaldo Rocha, em *O Que É Mito* (1999), afirma que “[...] o mito carrega consigo [...] uma mensagem cifrada. O mito esconde alguma coisa” (ROCHA, 1999, p. 9). Portanto, buscaremos neste trabalho desvendar o que o belmontense Sosígenes Costa pensou ao alegorizar, através do mito, a sociedade vigente de sua época: toda a Ilhéus de suas lembranças e vivências está presente neste conto através de símbolos e arquétipos.

O substantivo próprio que denomina o autor é de origem grega: Sosígenes Costa, astrônomo que viveu no século I a.C. Provavelmente nascido em Alexandria, nomeado por César. Sosígenes auxiliou na reforma do calendário romano no ano de 46 a.C., transformando-o em Juliano. Isto, baseando-se no calendário egípcio, que deixava de ter 445 dias para ser composto pelos atuais 365, além dos anos bissextos. A partir da inspiração advinda dessa figura histórica que, no dia 14 de novembro de 1901, fora batizado na cidade de Belmonte: Sosígenes Marinho da Costa. Vale ressaltar, pois que além de poeta se enveredou, também, pela arte do conto e é, a partir, dessa nova vertente que iremos aprofundar nossa pesquisa.

O passado do belmontense remete a uma viagem regressiva na qual reflete a sua prosa. Influência essa tão expressiva a ponto de confrontar a sua infância e sua pátria, provocando uma fusão onírica na criação de “um Éden individual e coletivo a um só tempo” (PAES, 1979, p.

18-19). Sosígenes Costa sente-se perdido nesse mundo em que vive e, portanto, se encontra em uma época que talvez não seja a sua, pois,

Fascinado pelas civilizações maravilhosas do antigo Egito, da Grécia antiga, das estranhas belezas das mortas cidades dos Incas e dos Astecas, ele, quando volta das suas excursões pelo passado, vai pontilhando, com prodigalidade de milionário de belezas, os seus versos de imagens exóticas, cheias de um bizarrismo pagão. A sua arte é toda palhetada de ouro e toda incensada de perfumes esquisitos (DIAS, 2001, p. 70-1).

Sosígenes Costa traça uma linha tênue entre o lirismo e as civilizações antigas, além de uma preferência pelos temas bíblicos, o que amplia seu universo ficcional. No conto estudado, o intitulado de “O conto do faraó” remete ao Egito Antigo. Este título era dado ao rei, cuja soberania lhe oferecia poder sobre a vida política, religiosa, econômica e militar do seu povo. Os egípcios acreditavam ser este o filho direto de *Osíris*, deus dos mortos, portanto, este intermediava as relações entre o céu e a terra.

O conto se inicia com a aparição do Faraó, “Tut-Ank-Amen”, para a mulher do caçador:

Um dia a *mulher do caçador de búfalos* viu o *Faraó* passar no carro de ouro, com uma grinalda de lírios em volta das espáduas, e ficou loucamente apaixonada por *Tut-Ank-Amen*, o Faraó. E o Faraó no carro de ouro puxado por nobres cavalos era belo como um ramo de *lótus* e jovem como o filho do gamo real. Pelo que ela excogitou meio de apanhá-lo para si (COSTA, 1978, p. 3 – grifos nossos).

Por ser o Faraó é o rei do Antigo Egito, possuidor de poderes absolutos sobre seu povo provoca admiração aos seus súditos, assim como desperta o interesse da mulher do “caçador de búfalos”. Esta, ainda que casada, “encantou-se” ou teria se deslumbrado, com o poder e a riqueza do faraó menino: “Tut-Ank-Men”. Desejava “apanhá-lo para si” (COSTA, 1978, p. 3). No grifo, podemos, ainda, perceber que o nome do Faraó está grafado estrategicamente com feição “abrasileirada”. Esta, talvez, uma manobra empreendida pelo autor ao grafar dessa forma para assinalar que este não se trata de um simples Faraó, mas sim o criado por ele: o faraó belmontense. Uma faceta criada para que este pudesse sentir-se mais próximo ao povo. Ainda que estes desempenhassem diferentes funções, pois ao povo cabia apenas “venerar”, aceitar comandos, e ao faraó, cabia delegar funções aproveitar o reinado a ele designado.

Tutancâmon, Tutankhamon, Tutankamon, ou seria Tut-ankh-Amon? Dentre as várias formas de grafar o substantivo, este, foi o título designado ao faraó da 18ª dinastia, quase que desconhecido, cujo nome

teria sido riscado das listas reais. Morreu tendo completado apenas 19 anos de idade, em 1.324 a.C. Há a hipótese deste ter sido assassinado, pois foi o último faraó da dinastia. Após sua morte foi substituído pelo sacerdote Ay, e depois pelo chefe militar Horemheb.

Vale salientar, ainda, neste grifo, que à flor de *lótus* aqui enfatizada faz-se uma relação à iconografia egípcia como a primeiríssima a surgir; depois disso o demiurgo e o Sol brotam de seu coração aberto. Esta, segundo Pierre Brunel, no *Dicionário de mitos literários* (1988) é “[...] a primeira que desabrocha sobre as águas geralmente estagnadas e turvas com uma perfeição tão sensual e soberana que é fácil imaginá-la como a primeira aparição da vida sobre a insensibilidade neutra das águas primordiais” (BRUNEL, 1988, p. 624).

A *flor de lótus* é, antes de tudo, o símbolo do sexo, a vulva arquetípica, portanto, configura aqui na sensualidade transmitida pela mulher ao Faraó, a fim de seduzi-lo. A partir daí, esta não poupa esforços para encantá-lo e persuadi-lo. Para alcançar seus objetivos, usa como estratégia sua beleza física e inteligência, que é revelada, pelo autor, através das divindades alegóricas que ao longo do conto tentam alertar o Faraó para as armadilhas trazidas por ela.

4. *As divindades alegóricas e seus mistérios*

No contexto do conto são apresentadas algumas das figuras alegóricas que dão sentido e que, paulatinamente, revelam as reais intenções do escritor: tornar evidente as “armadilhas” do texto. As divindades alegóricas são assim designadas porque, diferentemente das demais divindades do Olimpo, *Telúricas* ou *Subterrâneas*, estas não possuem “vontade própria” como as demais, respondendo a comandos sem hesitar. Portanto, não possuem personalidade definida.

No conto estudado, são divindades alegóricas: a *Sabedoria*, a *Justiça* e a *Verdade*. Grafadas com letra maiúscula, deixam de ser classificadas como substantivos comuns para tornar-se substantivos próprios, dando ideia de um ser e não de “coisa”:

Levantou-se do trono de cristal, caminhou para a mulher, que sorria, maravilhada, e estava linda como a lua. E ele gostou da mulher e sua inteligência ficou fascinadíssima. E ia beijar a mulher nos cabelos cheios de tranças quando o *vigilante da pirâmide* funerária veio mostrando os *olhos do crocodilo* e lhe disse: Paraí, meu sol e meu deus! Acaba de chegar, por causa do crocodilo,

a *Sabedoria* do país de Hamul e pede uma audiência ao Faraó (COSTA, 1978, p. 3 – grifos nossos).

O Faraó, encantado com as feições da mulher, vê-se fascinado frente a sua beleza e destreza. Nesse excerto, compreendemos que o rei perde os sentidos e a cautela perante a mulher. Por esse motivo, é chamado à consciência pelo *vigilante da pirâmide* (o guardião da urna funerária), que lhe mostra os “olhos do crocodilo”. O guardião percebe as falsas intenções da mulher, mas o Faraó está cego diante tamanha plenitude. Vale salientar que, na mitologia, o *crocodilo* é o portador do mundo: divindade noturna e lunar, o senhor das águas, cuja “[...] voracidade é a mesma da noite devorando diariamente o Sol” (BRUNEL, 1988, p. 306). Há também a expressão “lágrimas de crocodilo” que remete ao fingimento, falsidade: assim como o desejo da mulher pelo Faraó. Nem mesmo a presença da *Sabedoria* conseguiu diminuir o encantamento do rei menino. Este, “[...] mandou a *Sabedoria* para o país de Hamul” (COSTA, 1978, p. 3). Hamul aqui caracterizado pela misericórdia. Portanto, o Faraó devolve a *Sabedoria*, mas temendo uma punição, tenta assegurar-se da clemência divina.

Em seguida, desce do céu a Justiça: “[...] Parai, Touro do Sol! Acaba de chegar, por causa da serpente, a *Justiça* que desceu das cataratas: pelo que se digne vossa santidade de pedir a coroa real *Atef*” (COSTA, 1978, p. 4 – grifos nossos). A justiça com sua “[...] expressão ao mesmo tempo de tristeza e de dignidade” (COMMELIN, 1997, p. 295) retorna ao céu, “pisando pelo caminho de junco” (COSTA, 1978, p. 4) e segue desolada.

Segundo a *Bíblia Sagrada*, a corda que puxa a barca do inferno transforma-se em serpente. Esta, ainda, pode ser relacionada ao degredo de Eva quando “[...] foi expulso o grande Dragão, a antiga serpente, o chamado *Diabo* ou *Satanás*, sedutor de toda terra habitada” (BRUNEL, 1988, p. 825). Esta mesma perspectiva é observada em: “[...] Vem, querido de Amon, e beija-me nos seios entre o lápis-azúli e o crescente, porque meu marido só voltará depois que o Sol atravessar a região das trevas e nascer o Sol Harmaquis” (COSTA, 1978, p. 4). A Justiça, ao descer por causa da *serpente*, com seu ar enigmático e traiçoeiro provoca nos homens a libido e o desejo incontrollável de promover o pecado.

O guardião, ao referir-se a “coroa real de *Atef*”, nos remonta a *Osíris*, o deus da ressurreição, do amor familiar e da geração da vida, que trazia consigo uma coroa de penas brancas, das quais representavam a Verdade, a Justiça, a Moralidade e o Equilíbrio: tudo o que o Faraó teria

perdido após conhecer aquela mulher. Com a advertência, “[...] Tut-Ank-Amen estremeceu” (COSTA, 1978, p. 4), mas encantado com aquela formosura, manda que a Justiça vá embora. “[...] E a mulher quis um bem doudo ao Faraó e a sua beleza nos seios começou a fascinar a poderosa inteligência dele” (COSTA, 1978, p. 4).

Ao longo da narrativa, a mulher mostra-se ao Faraó que contempla a beleza dos seus olhos, depois dos seus seios e, por fim, a beleza de sua cintura. E assim prossegue o ciclo de sedução:

E Tut-Ank-Amen, o grande, o elevado, o sideral, não resistiu e ia beijá-la entre o lápis-lazúli e o crescente quando o vigilante veio mostrando o bico do *gavião* e lhe disse:

– Parai, touro de Hermonthes! Acaba de chegar, por causa do *gavião*, a *Verdade*, que se sentou nas escadas e pede uma audiência ao touro vencedor (COSTA, 1978, p. 4 – grifos nossos).

Assim como fez com as outras divindades, o Faraó mandou que a Verdade “descesse suas escadas” (COSTA, 1978, p. 4) e mandou-a embora. A figura do *gavião* surge como alegoria direta à bela mulher, posto que, seja o símbolo da usura e ambição. No Antigo Egito, representa a ave de Hórus, esta que também aparece na *persona* do Faraó. O rei acua-do exige que sua guardiã volte ao Olimpo: não desejava fitá-la, pois esta carregava consigo o olhar justiceiro diante do mundo terreno.

Retomando ao início da narrativa, o autor ao descrever as vestes da mulher e sua peregrinação em direção ao palácio, ressalta que isso ocorre após o

[...] *terceiro mês da inundação*, o caçador de búfalos viajou para o lago. Então ela se vestiu de linho amarelo, pôs colírio dentro dos olhos e antimônio no canto dos olhos. Logo armou um divino penteado de tranças sobre o qual deram um jarro de perfume. E assim nobremente vestida foi ao palácio real. E o Faraó, forte na justiça, e na verdade, estava diante do grifo que olha o tronco de cristal quando deu com aquela beleza extraordinária (COSTA, 1978, p. 3 – grifo nosso).

Heródoto, de acordo com a mitologia, atribuía ao rio Nilo o presente recebido pelo Egito. Não seria incoerente, portanto, afirmar que o rio Jequitinhonha se tornou uma dádiva para o povoado de Belmonte. Pois, foi a partir das margens desse rio que se desenvolveu a vila e, posteriormente, toda a cidade e a cultura cacauera da região. Fluxo este que funcionava como meio de comunicação, mas também como o lugar de acumulação de riquezas: seja pela exploração de minérios (no alto do Jequitinhonha), seja pela lavoura de cacau no município de Belmonte.

Em toda a narrativa, Sosígenes Costa recorre as águas do rio e ao uso de mitologias para relacionar as águas do Nilo com as do Jequitinhonha. No conto, há ainda, a referência a *ibis*: ave sagrada que anunciava as enchentes do Nilo. Segundo a lenda, ela é que anunciava a devastação iminente. As águas do Nilo quando voltavam ao nível normal, deixavam, sob o solo, minerais que o tornava fértil. Entretanto, em Belmonte, ocorria o oposto: degradação e miséria. As sucessivas enchentes causavam frustração e prejuízos à população belmontense, já que não havia infraestrutura, apenas o descaso dos que governavam. Belmonte, por servir como mero ponto de escoamento de mercadorias, não se fazia importante para que os coronéis investissem na canalização de suas águas.

Há, ainda nesse trecho apresentado, a ironia. Sarcasmo esse usado por Sosígenes Costa para descrever o Faraó como: forte na “justiça e na verdade”. Isto por que este manda que se vá: a Sabedoria, a Justiça e a Verdade. Todo o conto é descrito de forma linear, mas esta monotonia é interrompida com trechos em que as personagens dialogam. Esta quebra é feita como um recurso estilístico, a fim de chamar a atenção do leitor para que sejam reveladas as facetas da Verdade: aquilo que os olhos do “vigilante da pirâmide” percebiam, mas que a mulher desejava mascarar. Recurso usado para correlacionar as possibilidades apresentadas ao rei, como se o guardião fosse, de fato, a consciência do Faraó:

[...] E ela lhe disse: Vem, ó imagem de Osíris, e enlaça-me a cintura com teus braços, porque meu marido gosta mais dos búfalos do que do amor.

E o Faraó vacilou na sua inteligência e ia enlaçá-la na cintura, quando o vigilante real veio mostrando o chifre do búfalo e lhe disse:

– Parai Touro invencível! Acaba de chegar o marido da mulher que está aqui porque o *crocodilo*, a *serpente* e o *gavião* foram correndo chamá-lo ao lago (COSTA, 1978, p. 4-grifos nossos).

O Faraó, mais uma vez, “vacilou na sua inteligência” e, por pouco, não se entrega aos desejos carnisais. O ato não se concretiza, graças à interrupção do guardião que revela a seu superior a eminência da chegada do marido da mulher, pois teria recebido informações da possibilidade dessa volta pelo *crocodilo*, pela *serpente* e pelo *gavião*. O crocodilo que domina a morte e o renascimento, a serpente com seus enigmas e ar pecaminoso e, por fim, o gavião: aquele que torna visível a usura humana. Ao perceber o prenúncio da chegada do caçador de búfalos, a mulher “[...] botou as mãos no penteado e não abanava o Faraó tremendo muito: – Horus de ouro, esconde-me do caçador de búfalos, porque estou com medo dos olhos do crocodilo, da cobra e do gavião” (COSTA, 1978, p.

5). Esta, pela primeira vez, sente-se acuada e recua, temendo a fúria do crocodilo, da cobra, do gavião e, essencialmente, o julgamento do seu marido. O “[...] *Faraó teve pena da sua fraqueza*, e a escondeu dentro da vitela de ouro” (COSTA, 1978, p. 5 – grifos nossos), para protegê-la da fúria do seu cônjuge.

A analogia com a “vitela de ouro” seria, talvez, a imagem do faraó que é jovem como o novilho, além de abastado. Prossegue e manda que adentre o caçador: “[...] E ele entrou e não viu a sua mulher ali e odiou ferozmente o crocodilo, a serpente e o gavião, e ficou querendo um bem doudo ao Faraó” (COSTA, 1978, p. 5). Não seria irônico o caçador odiar aqueles que desejavam lhe alertar acerca da verdade e desejar um bem àquele que tanto lhe mentiu? Esta, pois, a ironia, é a marca deste conto: diferentes faces que se revelam através das entrelinhas e do sarcasmo so-sigenianos.

O desfecho se dá, no entanto, na última linha do conto, quando “[...] o Faraó não consentiu que ele *tirasse as sandálias* e fê-lo governador da Etiópia” (COSTA, 1978, p. 5 – grifos nossos). A expressão grifada nos remete a insatisfação do Faraó com a presença do caçador, já que este impediria seus planos de possuir a mulher. Com efeito, não deixou que descansasse os pés, e para que não permanecesse naquele lugar, o enviou para outra nação e “fê-lo governador da Etiópia”. Dessa forma o Faraó livra-se do sujeito e pôde permanecer com a esposa do caçador de búfalos. Este andarilho que acostumado a percorrer o mundo em busca de tesouros, prevendo o prestígio que cairia sobre si ao se tornar governador, aceita a honraria e deixa livre a sua esposa. Uma vez que jamais fizera questão de sua companhia, assim como já havia mencionado sua conjugue ao revelar que ele gostava mais dos búfalos do que do amor. A aventura e o dinheiro eram pra ele mais importantes que o sentimento, provando assim que ambos tinham pensamentos semelhantes. O autor possibilita ao leitor a ter sentimentos dúbios, posto que não cabe mais julgar a atitude da mulher em relação ao faraó.

Política e religião estão ligadas intimamente na cultura egípcia. O povo acreditava que o Egito seria uma terra sagrada. Havia naquele sistema político-religioso a benção dos deuses. Segundo Barry J. Kemp (2010), em entrevista a revista *Super Interessante*, “[...] para os egípcios, a sociedade ideal era um reflexo de uma ordem divina” (CHAMPBELL, 2010, p. 31). Em Ilhéus, no entanto, nem mesmo a ordem divina conseguiria reverter à opressão dos coronéis. Até porque o próprio clero coadunava com os mandos e desmandos destes donos de terras: uma vez que

eles sustentavam a Igreja e sua opulência. Assim como o povo, o Faraó não percebe, ou finge não perceber, o jogo de interesse existente: no conto, a dissimulação da mulher; em Ilhéus, a soberba e opulência da sociedade. Assim como descreve Patrícia Kátia da Costa Pina (2004?, on-line):

Contra esse poder Sosígenes Costa lutou mansamente, transgredindo com inteligência e criatividade as normas que lhe eram impostas. Seu maior texto crítico, no entanto, não foi publicado na época em que foi escrito, não conseguiu espaço para isso: *Iararana* só veio à luz por conta da paixão e da persistência de José Paulo Paes, muitos anos depois. Mas as crônicas saíam sempre, ocupando um pequeno espaço recortado na página 4, do *Diário*. Elas reliam as próprias “notícias” que acompanhavam, desenhando no imaginário dos leitores os contornos de uma elite fútil, consumista.

Assim como nas palavras da pesquisadora Pina (2004?), o conto estudado é uma sátira a sociedade burguesa. Revela uma crítica a essa sociedade ilheense, a sua política e ao jogo de interesses dessa elite cacauera fútil e deslumbrada com o dinheiro abundante. Ricardo Piglia (1994) ao falar do conto, revela que neste, o mais importante nunca se conta: “o conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 1994, p. 82). É dessa forma que Sosígenes Costa apresenta sua narrativa: revelando verdades sem contar explicitamente o que esta quer dizer: “[...] Primeiramente ele observa, depois absorve, enfim cria uma ponte entre a contemplação do que foi visto e a sensação que se criou através da observação” (DAMULAKIS, 1996, p. 12), assinala Damulakis.

A saída encontrada por Sosígenes Costa foi através dessa narrativa, afrontar a classe dominante e sua estrutura. As elites do cacau formaram-se culturalmente mesclando saberes eruditos e populares. Assim como destaca Pina (2004?, on-line):

[...] ocorre na crônica sosigeniana: pelas referências clássicas, pela estrutura métrica de um parnasianismo fora de tempo e de lugar, pelo vocabulário raro, a autoridade de Sósmacos constituiu-se e tentou minar, disfarçadamente, a autoridade dos coronéis que se infiltravam em todos os cantos e recantos da sociedade sul-baiana. Essa construção discursiva desenha um dos perfis de leitor a ser alcançado pela publicação: os intelectuais, os políticos, isso, no Rio de Janeiro de Machado de Assis; no caso baiano, os intelectuais também, mas principalmente as novas gerações nascidas do cacau, os filhos e filhas dos coronéis.

Entendemos, que uma das mais interessantes táticas de transgressão das regras empreendidas por Sosígenes Costa, foi se utilizar dessas técnicas antigas de composição poética para organizar discursivamente suas crônicas. Com isso, ele falava à elite na forma por ela desejada, com conteúdos provocadores que poderiam ser percebidos apenas pelos leitores mais ardilosos.

Em Sosígenes Costa, a visualidade dos seus versos amplia as possibilidades e estabelece um paralelo entre os aspectos reais e fictícios em sua obra. Pensar essa relação é perceber essa linha tênue entre ambos, afim de não se deixar seduzir pelas “emboscadas” do texto. Ou melhor, é tentar descobrir os mecanismos adequados para entrar, segundo Umberto Eco (1994) no bosque (texto), como quem conhece os perigos, mas detém um mínimo de estratégias para recuar diante de atalhos perigosos. Assim, se torna mais fácil captar o que de real há na ficção e o que de ficção há no real.

Em muitos aspectos nossa relação com o mundo é simbólica. Como coloca Mircea Eliade (1994, p. 125 – grifo do autor): “[...] o Mundo ‘fala’ ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos”. O mito, portanto, é dinâmico e para analisá-lo é preciso decifrá-lo e, é através do uso social que o mito ganha significados.

Vale ressaltar que o conto sosigeniano fora escrito numa época decisiva para a constituição do gênero: misturando o clássico e o moderno. Enfatizando o olhar irônico e transgressor do belmontense. Portanto, o mito na verdade não é uma simples metáfora ou alegoria, mas uma forma de pensamento do espírito humano, uma expressão de uma experiência intensamente vivida, com sua realidade *sui generis*, isto é, com uma realidade que é própria ao seu ser, manifestada por uma união da vida e do pensamento. Assim, este conceito de mito desmente o pensamento racionalista do mesmo como alegoria, ou seja, como mera representação. Portanto, citando Joseph Campbell (1904-1987): “Mitologias são histórias sobre sabedoria de vida” (CHAMPBELL, 2010, p. 9) e é a partir destas experiências que Sosígenes Costa revela as distintas nuances da sua obra.

5. Considerações finais

Com suas características peculiares, Sosígenes Costa, antes reconhecido apenas por sua lírica, nesta pesquisa, revela-se também como contista. Sua obra, plural, mas pouco difundida, ainda é um desafio para a crítica. E foi a partir dessa inquietação que este estudo foi permeado: uma tentativa de desvendar os mistérios desta figura enigmática de características singulares.

A obra sosigeniana revela a intemporalidade das coisas divinas, mitológicas e históricas que se comunicam harmonicamente. Sosígenes Costa faz das figuras lendárias e seus elementos mitológicos a tessitura para sua narrativa, criando uma atmosfera favorável para o reconhecimento da sua escrita. Especialmente no conto estudado, “O conto do farol”, as referências à cultura clássica impõem um distanciamento do receptor. Portanto, esta é uma estratégia estilística do autor, a fim de provocar um equilíbrio, ainda que aparente entre o autor e o leitor. Acrescentemos a isto, o teor irônico e perspicaz do conto, a partir de seus mitos reinventados e ressignificados conduzem a uma visão ampla, mas ímpar na sua obra. Sosígenes Costa “[...] cria um jogo rítmico para enfatizar a conotação imagética, ou e, ainda, exprime seu traço lúdico” (DAMULAKIS, 2004, p. 52), assinala Damulakis (2004).

As figuras mitológicas e lendárias utilizadas por Sosígenes Costa são produções simbólicas da realidade sul baiana e se relacionam com o espaço em que a cultura cacauera nasceu, cresceu e prosperou. Sua saga está repleta de lendas, bichos e seres mitológicos, elementos advindos da memória e dos conhecimentos adquiridos ao longo da existência desse multifacetado belmontense. Nela, encontram-se presentes a dominação, a imposição cultural e, por fim, conflitos resultantes da posse de terra e do expansionismo do chamado “fruto de ouro”: o cacau.

Retomando a ideia de Ricardo Piglia (1994), do qual afirmava que se deve contar uma história como se tivesse contando outra. Como se o escritor estivesse narrando uma história visível, disfarçando, escondendo uma narrativa secreta. É a partir da mesma concepção que Sosígenes Costa apresenta sua esplendorosa narrativa. Descontente com a sociedade elitista e patriarcal vigente é através do conto aqui estudado, que o belmontense consegue contemplar seus anseios mais íntimos: criticar e ironizar a elite ilheense ainda que implicitamente. Assim, toda a obra sosigeniana nos remete a uma releitura do passado, das quais poderemos identificar suas fontes e as relações trazidas através das anacronias en-

contradas no seu texto. Esta resignificação dá a sua escrita o poder de tornar-se atemporal e, conseqüentemente, a partir das suas temáticas advindas do inventário popular, atualiza os mitos com questionamentos atuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Caderno de exercícios: algumas reflexões sobre o ato de ler*. Ilhéus: Letra Impressa, 2000.

BARREIRA, Wagner Gutierrez. Histórias contadas em todos os cantos do planeta. *Revista Superinteressante*. Brasil, jul. 2010, Edição especial. p. 6-9.

BIERLEIN, J. F. *Mitos paralelos*. Trad.: Pedro Ribeiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRASILEIRO FILHO, Heitor. Sosígenes Costa: Centenário, ilustre e desconhecido. In: MATTOS, Cyro de; FONSECA, Aleilton. *O triunfo de Sosígenes Costa*. Ilhéus: Editus, 2004. p. 25-35.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad.: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CHAMPBELL, Joseph. In: BARREIRA, Wagner Gutierrez. Histórias contadas em todos os cantos do planeta. *Revista Superinteressante*. Brasil, jul. 2010, Edição especial. p. 9.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1.

COSTA, Sosígenes. *Obra Poética*. São Paulo: Pacce/Cultrix, 1978.

_____. *O moderno conto da região do cacau*. Organizado por Telmo Padilha. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1978, p. 3-5.

_____. *Crônicas & poemas recolhidos*. Pesquisa, introduções, notas e bibliografias de Gilfrancisco. Salvador: Fundação Cultural de Ilhéus, 2001.

COSTA, Dias da. Um Poeta. In: COSTA, Sosígenes. *Crônicas & poemas recolhidos*. Pesquisa, introduções, notas e bibliografia de Gilfrancisco Santos. Salvador: Fundação Cultural de Ilhéus, 2001, p. 69-71.

CRIPPA, Adolfo. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.

DABEZIES, André. Mitos primitivos a mitos literários. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad.: Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 730-735.

DAMULAKIS, Gerana. *Sosígenes Costa: o poeta grego da Bahia*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 1996.

_____. O centenário do Castelão de Mitos. In: MATTOS, Cyro de; FONSECA, Aleilton. *O triunfo de Sosígenes Costa*. Estudos, depoimentos e antologia. Ilhéus: Editus/UEFS, 2004, p. 51-67.

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

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FONSECA, Aleilton. *Melhores poemas de Sosígenes Costa*. São Paulo: Global, 2012.

_____; MATTOS, Cyro de. *O triunfo de Sosígenes Costa*. Ilhéus: Editus, 2004.

_____; RIBEIRO, Carlos. *Iararana. Revista de arte, crítica e literatura*. Edição comemorativa Centenário de Sosígenes Costa. Salvador, nº 7, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do séc. XX*. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HIRSCHERGER, Johannes. *História da filosofia na antiguidade*. 2. ed. Trad.: CORREIA, Alexandre. São Paulo: Herder, 1969.

MATTOS, Florisvaldo de. *Travessia de oásis: a sensualidade na poesia de Sosígenes Costa*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia/EGBA, 2004.

OPPERMANN, Álvaro. Uma pequena ajuda dos deuses no caminho para o outro mundo. *Revista Super Interessante*, Edição Especial, n. 280, jul. 2010.

PAES, José Paulo. Iararana ou modernismo visto do quintal: um roteiro de leitura. In: COSTA, Sosígenes. *Iararana*. São Paulo: Cultrix, 1979. p. 3-19.

_____. Crítica da poesia de Sosígenes Costa. São Paulo: Cultrix, 1977.

PIGLIA, Ricardo. O laboratório do escritor. In: _____. *O laboratório do escritor: ficção e política na literatura argentina*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 81-94.

PINA, Patrícia Kátia da Costa. *Crônica, jornalismo e leitura: as armadilhas do impresso*. Universidade Estadual de Santa Cruz; Ilhéus, [2004?]. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem07pdf/sm07ss11_06.pdf

PÓLVORA, Hélio. Sosígenes Costa e o modernismo literário: uma crônica de escaramuças, ironias e afagos. In: MATTOS, Cyro de; FONSECA, Aleilton. *O triunfo de Sosígenes Costa*. Ilhéus: Editus/UEFS, 2004. p. 39-48.

_____. A arte de Sosígenes escapa a definições. *Iararana: revista de arte, crítica e literatura*. Ano II, n. 7. Salvador: Governo da Bahia, nov. 2001 a fev.2002.

PORTELA, Eduard. A região é o mundo. In: PADILHA, Telmo Fontes. *O moderno conto da região do cacau*. Rio de Janeiro: Antares, 1978. p. XI-XII.

ROCHA, Everaldo. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.