

ISSN: 15148782

**CADERNOS DO CNLF, VOL. XVII, Nº 05**  
**ESTILÍSTICA, LÍNGUA LITERÁRIA,**  
**HISTÓRIA DA LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**



**XVII CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA**  
*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*  
Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Rio de Janeiro, 26 a 30 de agosto de 2013



**RIO DE JANEIRO, 2013**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
INSTITUTO DE LETRAS**

---

**REITOR**

*Ricardo Vieiralves de Castro*

---

**VICE-REITOR**

*Paulo Roberto Volpato Dias*

---

**SUB-REITORA DE GRADUAÇÃO**

*Lená Medeiros de Menezes*

---

**SUB-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

*Monica da Costa Pereira Lavalle Heilbron*

---

**SUB-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA**

*Regina Lúcia Monteiro Henriques*

---

**DIRETOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES**

*Glauber Almeida de Lemos*

---

**DIRETORA INSTITUTO DE LETRAS**

*Maria Alice Gonçalves Antunes*

---

**VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS**

*Tânia Mara Gastão Saliés*

---

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

Boulevard 28 de Setembro, 397/603 – Vila Isabel – 20.551-030 – Rio de Janeiro – RJ  
eventos@filologia.org.br – (21) 2569-0276 – <http://www.filologia.org.br>

---

**DIRETOR-PRESIDENTE**

*José Pereira da Silva*

---

**VICE-DIRETORA**

*José Mário Botelho*

---

**PRIMEIRA SECRETÁRIA**

*Regina Celi Alves da Silva*

---

**SEGUNDA SECRETÁRIA**

*Anne Caroline de Moraes Santos*

---

**DIRETOR DE PUBLICAÇÕES**

*Amós Coelho da Silva*

---

**VICE-DIRETOR DE PUBLICAÇÕES**

*Eduardo Tuffani Monteiro*

---

**DIRETORA CULTURAL**

*Marilene Meira da Costa*

---

**VICE-DIRETOR CULTURAL**

*Adriano de Sousa Dias*

---

**DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS**

*Antônio Elias Lima Freitas*

---

**VICE-DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS**

*Luiz Braga Benedito*

---

**DIRETORA FINANCEIRA**

*Itma Nogueira Motta*

---

**VICE-DIRETORA FINANCEIRA**

*Maria Lúcia Mexias Simon*

---

# **XVII CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA**

de 26 a 30 de agosto de 2013

---

## **COORDENAÇÃO GERAL**

*José Pereira da Silva  
José Mario Botelho  
Marilene Meira da Costa  
Adriano de Souza Dias*

---

## **COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA**

*Amós Coelho da Silva  
Regina Celi Alves da Silva  
Anne Caroline de Moraes Santos  
Antônio Elias Lima Freitas  
Eduardo Tuffani Monteiro  
Maria Lúcia Mexias Simon  
Antônio Elias Lima Freitas  
Luiz Braga Benedito*

---

## **COORDENAÇÃO DA COMISSÃO DE APOIO**

*Ilma Nogueira Motta  
Eliana da Cunha Lopes*

---

## **COMISSÃO DE APOIO ESTRATÉGICO**

*Marilene Meira da Costa  
José Mario Botelho  
Laboratório de Idiomas do Instituto de Letras (LIDIL)*

---

## **SECRETARIA GERAL**

*Sílvia Avelar Silva*

---

## SUMÁRIO

0. Apresentação – *José Pereira da Silva*..... 11
1. A outra face de *sosígenes costa*: o “faraó” belmontense – *Mariana Barbosa Batista, Aleilton Fonseca e Rosana Ribeiro Patrício* ..... 13
2. A retextualização como estratégia de leitura e produção textual no ensino fundamental – *Suellen Silva Venturim e Maria da Penha Pereira Lins*..... 31
3. Antônio Patrício leitor de Nietzsche – *Roberto Nunes Bittencourt* 48
4. Cruz e Sousa – de poeta negro a poeta universal – *Juan Marcello Capobianco* ..... 59
5. Cruz e Sousa e os poetas modernos um olhar endógeno – *Juan Marcello Capobianco* ..... 73
6. Enveredando pelos processos de formação de palavras: "A Vingança de Charles Tiburone" – *Denise Salim Santos* ..... 88
7. Intertextualidades: "Adão e Eva no Paraíso" e outros textos – *Lucia Maria Moutinho Ribeiro* ..... 99
8. Julia Lopes de Almeida: o lugar da mulher na literatura brasileira na virada entre os séculos XIX e XX – *Paula Rúbia Oliveira do Vale Alves*..... 105
9. *Na Colônia Penal*: o sofrimento-espetáculo de Franz Kafka – *Ilma da Silva Rebello* ..... 115
10. O Grito Mudo: as instâncias de uma montagem – *José Guimarães Caminha Neto* ..... 123
11. O olhar irônico de Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – *Simone de Souza Braga Guerreiro*..... 145

12. Protótipos x estereótipos na literatura infantojuvenil: a representação da mulher negra em *A Cor da Ternura*, de Geni Guimarães e em *E Agora?* de Odete Mott – Joildes Santos de Sousa, Elane de Jesus Santos, Edeilson de Jesus Santos e Débora Chaves..... 155
13. Raça em debate, a partir do olhar de Mario de Andrade e Bernardo Honwana – Michele Mileipp Pereira da Cruz, Maria Geralda de Miranda e Rosenilda Roberto dos Santos ..... 162
14. Sacolinha: uma voz a transpor os limites da margem – Raymundo José da Silva ..... 174
15. Saramago e Pepetela: uma comparação da metaficção historiográfica nas narrativas de romances pós modernos e contemporâneos de língua portuguesa – Roberta Andréa dos Santos Colombo ..... 183
16. Solano Trindade x Cartola: uma questão de identidade – Gláucia Regina Santos Cunha ..... 191
17. Tragédia e violência: a natureza como testemunha ocular em “O Cavaquinho” e *Memórias de Lázaro* – Gleide Conceição de Jesus..... 208
18. Vidas desperdiçadas: um estudo comparativo dos perfis de Carolina Maria de Jesus e Estamira Gomes de Souza – Idemburgo Pereira Frazão Félix e Laurides Lescano Antunes de Aquino ..... 222
19. *A Carteira do Meu Tio*: a inovação romanesca na literatura macedoniana – Vanessa Monteiro da Silva ..... 235
20. A importância dos substantivos na iconicidade da poesia De Salgado Maranhão – Aira Suzana Ribeiro Martins ..... 246
21. A influência do capital na construção de *Senhora*, de José de Alencar – Isis Maia de Almeida, José Severino da Silva e Idemburgo Pereira Frazão Félix ..... 256
22. A interface literatura e jornalismo: as crônicas de João do Rio e o retrato do Brasil no período da virada do século XIX para o XX – Angélica Lino S. Moriconi ..... 269

23. A paráfrase discursiva que atravessa as estéticas de Castro Alves, de Solano Trindade e do grafite contemporâneo – *Marcos Antônio Cruz de Araújo* ..... 278
24. A representação da mulher na poesia trovadoresca – *Tatiana Alves Soares Caldas* ..... 297
25. A representação de personagens femininas em *Aos Meus Amigos e Queridos Amigos* de Maria Adelaide Amaral – *Eliana Sales Vieira Neves* ..... 311
26. *Alberto Mussa e A Cosmogonia dos Degradados* – *Joyce Silva Braga* ..... 325
27. Análise dos gibis da Turma da Mônica a partir do personagem Luca: a gênese de uma nova identidade – *Vanessa Nogueira Maia de Sousa e Daniele Ribeiro Fortuna* ..... 361
28. As expressões “tudo de bom” vs “tudo” no funcionamento da linguagem – *Carmelita Minélio da Silva Amorim, Lays de Oliveira Joel Lopes, Lúcia Helena Peyroton da Rocha, Mônica dos Santos Souza e Poliana Claudiano Calazans* ..... 378
29. As vítimas algozes: o medo como arma abolicionista – *Vanessa Monteiro da Silva* ..... 395
30. Avessos da *Belle Époque*: os revoltosos da vacina deportados para a Amazônia – *Luciana Marino do Nascimento* ..... 407
31. *Bonitinha mas Ordinária (1981)*: comentários ao filme inspirado na obra de Nelson Rodrigues – *Camillo Cavalcanti* ..... 422
32. Cantos e des-encantos: a lírica de Cacaso em diálogo com composições de Chico Buarque – *Raquel da Silva Santos e Idemburgo Pereira Frazão Félix* ..... 429
33. Coleção Manuel Segalá: livros de poemas ilustrados – *Armando Gens* ..... 439

34. Configurações do grotesco no universo rural em contos de João Guimarães Rosa e de Miguel Torga – *Floriano Esteves da Silva Neto e Francisco Ferreira de Lima* ..... 449
35. Construção da imagem de relato de viagem em *Robinson Crusoe* – *Bianca Dorothéa Batista e Luciana Villas-Bôas* ..... 466
36. Crônicas de paixão, humildade e morte – *Mônica Gomes da Silva* ..... 479
37. Diadorim: luz e sombra, sol e lua – o háptico acaricia o sertão – *Alessandra Moura Bizoni* ..... 489
38. Enveredando por questões de gênero em contos de Perrault: interfaces do feminino e do masculino na desconstrução de paradigmas – *Regina Michelli* ..... 497
39. Esta ilusão é empolgante: a força poética da paisagem sertaneja – *Gabriel Jorge Barbosa dos Santos* ..... 517
40. Gil Vicente: para sempre lembrado – *Fabiana de Paula Lessa Oliveira* ..... 524
41. História e memória coletiva: o canto harmonioso e triste de Patativa do Assaré em versos de cordel – *José Severino da Silva, Idemburgo Pereira Frazão Félix e Jacqueline de Cássia Pinheiro Lima* ..... 537
42. Homem de palavra: Joel Rufino e a história como estratégia ficcional – *Idemburgo Frazão* ..... 550
43. Imagens da paisagem urbana, natural e ecológica na poesia de Myriam Fraga – *Veronica Almeida Trindade, Rosana Maria Ribeiro Patrício e Aleilton Fonseca* ..... 558
44. Imagens de mulher na poesia de Gilka Machado e Myriam Fraga – *Veronica Almeida Trindade, Rosana Maria Ribeiro Patrício e Aleilton Fonseca* ..... 573
45. Invenção e memória em Lygia Fagundes Telles – *Fátima Rocha* 589



46. Maxado Nordestino: vida e obras de um cordelista deslocado nas décadas de 60 e 70 – *Roberto dos Reis Cruz e Benedito José de Araújo Veiga* ..... 601
47. Memória, história e sociedade: elementos construtivos na narrativa de José Lins do Rego no romance *Fogo Morto* – *Gleide Conceição de Jesus e Maria Fernanda Arcanjo de Almeida* ..... 607
48. Música, a palavra da criação um estudo de *A Fermata* de e. T. A. Hoffmann – *Simone Maria Ruthner* ..... 613
49. No samba, na cultura e na língua portuguesa: *favela* – *Fábio André Cardoso Coelho* ..... 631
50. O confronto texto literário e ilustração do Canto III do livro *Inferno da Divina Comédia* – *Linda Salette Miceli Ferreira* ..... 647
51. O *eu* (ou *nós*) que viaja: o narrador em: “Os Trabalhos da Comissão Brasileira de Reconhecimento do Alto Purus” de Euclides da Cunha – *Camila Bylaardt Volker e Carlos Eduardo Capela* ..... 659
52. O lar e o palco, na era do rádio: a identidade feminina em *A Estrela Sobe*, de Marques Rebelo – *Jaqueline Maria Freitas e Idemburgo Frazão* ..... 669
53. O *pathos* do exílio no escritor Milton Hatoum – *Joyce Silva Braga* ..... 686
54. O pensamento crítico de Eduardo Portella – *Camillo Cavalcanti* 709
55. O texto e o leitor: uma releitura de “Restos do Carnaval”, de Clarice Lispector – *Roberto dos Reis Cruz e Benedito José de Araújo Veiga* ..... 733
56. Os valores adjetivos na construção de sentidos em *Lucíola* – *Elaine Silva Clemente* ..... 741
57. Plasmações do grotesco em Machado de Assis e Miguel Torga – *Floriane Esteves da Silva Neto* ..... 754

10	<i>Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos</i>	
58.	Que vozes femininas ecoam no teatro baiano da década de setenta? – <i>Rosinês de Jesus Duarte</i> .....	767
59.	Rastros da desconstrução no pensamento de Silviano Santiago – <i>Rodrigo do Amaral Ferreira</i> .....	776
60.	Refletindo sobre o universo feminino nas canções de Chico Buarque: a visão semiolinguística – <i>Graziela Borguignon Mota</i> .....	788
61.	Sertão, memória e narrativa: visitando o nordeste de Jorge Amado – <i>Analúcia Andrade Costa e Celeste Maria Pacheco de Andrade</i> .	797
62.	Silêncio, vozes, opressão e liberdade (através da escrita): reflexões sobre “Zito Makoa, da 4ª Classe”, de Luandino Vieira e “O Menino que Escrevia Versos”, de Mia Couto – <i>Fabiana de Paula Lessa Oliveira e Fabiana Rodrigues de Souza Pedro</i> .....	811
63.	Teoria e crítica literárias: contribuições barthesianas – <i>Regina Celi Alves da Silva</i> .....	827
64.	Veredas insólitas em <i>O Gato e o Escuro</i> , de Mia Couto: trânsitos entre o claro e o escuro – <i>Luciana Moraes da Silva e Flavio García</i>	839

**APRESENTAÇÃO**

O Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos tem o prazer de apresentar-lhe este número 05 do volume XVII dos *Cadernos do CNLF*, com 851 páginas, sobre ESTILÍSTICA, LÍNGUA LITERÁRIA, HISTÓRIA DA LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA, e sessenta e quatro artigos resultantes dos trabalhos apresentados no XVII Congresso Nacional de Linguística e Filologia, realizado do dia 26 a 30 de agosto deste ano de 2013, no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por Aira Suzana Ribeiro Martins, Aleilton Fonseca, Alessandra Moura Bizoni, Analúcia Andrade Costa, Angélica Lino S. Moriconi, Armando Gens, Benedito José de Araújo Veiga, Bianca Dorothea Batista, Camila Bylaardt Volker, Camillo Cavalcanti, Carlos Eduardo Capela, Carmelita Minélio da Silva Amorim, Celeste Maria Pacheco de Andrade, Daniele Ribeiro Fortuna, Débora Chaves, Denise Salim Santos, Edeilson de Jesus Santos, Elaine Silva Clemente, Elane de Jesus Santos, Eliana Sales Vieira Neves, Fabiana de Paula Lessa Oliveira, Fabiana Rodrigues de Souza Pedro, Fábio André Cardoso Coelho, Fátima Rocha, Flavio García, Floriano Esteves da Silva Neto, Francisco Ferreira de Lima, Gabriel Jorge Barbosa dos Santos, Gláucia Regina Santos Cunha, Gleide Conceição de Jesus, Graziela Borguignon Mota, Idemburgo Pereira Fração Félix, Ilma da Silva Rebello, Isis Maia de Almeida, Jacqueline de Cássia Pinheiro Lima, Jaqueline Maria Freitas, Joildes Santos de Sousa, José Guimarães Caminha Neto, José Severino da Silva, Joyce Silva Braga, Juan Marcello Capobianco, Laurides Lescano Antunes de Aquino, Lays de Oliveira Joel Lopes, Linda Salette Miceli Ferreira, Lúcia Helena Peyroton da Rocha, Lucia Maria Moutinho Ribeiro, Luciana Marino do Nascimento, Luciana Moraes da Silva, Luciana Villas-Bôas, Marcos Antônio Cruz de Araújo, Maria da Penha Pereira Lins, Maria Fernanda Arcanjo de Almeida, Maria Geralda de Miranda, Mariana Barbosa Batista, Michele Mileipp Pereira da Cruz, Mônica dos Santos Souza, Mônica Gomes da Silva, Paula Rúbia Oliveira do Vale Alves, Poliana Claudiano Calazans, Raquel da Silva Santos, Raymundo José da Silva, Regina Celi Alves da Silva, Regina Michelli, Roberta Andréa dos Santos Colombo, Roberto dos Reis Cruz, Roberto Nunes Bittencourt, Rodrigo do Amaral Ferreira, Rosana Maria Ribeiro Patrício, Rosana Ribeiro Patrício, Rose-nilda Roberto dos Santos, Rosinês de Jesus Duarte, Simone de Souza Braga Guerreiro, Simone Maria Ruthner, Suellen Silva Venturim, Tati-

ana Alves Soares Caldas, Vanessa Monteiro da Silva, Vanessa Nogueira Maia de Sousa e Veronica Almeida Trindade.

Sobre este mesmo tema ainda ficaram diversos outros trabalhos sem publicação do texto completo, cujos resumos estão disponíveis em [http://www.filologia.org.br/xvii\\_cnlf/resumos/](http://www.filologia.org.br/xvii_cnlf/resumos/) LIVRO RESUMOS.pdf, porque os autores não conseguiram entregá-los de acordo com as regras e prazos estipulados.

Fica a nossa sugestão a esses autores, que reelaborem seus textos e os submetam à *Revista Philologus* ou os publiquem em outro lugar, porque serão importantes para o desenvolvimento das pesquisas em nossa especialidade.

Os textos publicados aqui serão integrados também à 2ª edição do *Almanaque CiFEFiL 2013* (em CD-ROM), que está sendo preparado e será enviado aos autores que não foram publicados na 1ª edição, que saiu na época do congresso.

Aproveitamos a oportunidade também para lembrar que todas as publicações do CiFEFiL são de livre acesso na Internet, e podem ser encontradas facilmente, através da página de busca interna da página virtual <http://www.filologia.org.br/buscainterna.html>, seja pelo título do trabalho, pelo nome do autor ou por palavras-chaves do tema de interesse do pesquisador. Trata-se de uma excelente ferramenta de pesquisa, que você deve aproveitar e indicar a seus colegas e amigos.

O Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos aguarda sua crítica e sugestão para melhorar suas publicações, e fica extremamente grato por qualquer crítica que for apresentada porque é delas que extrairemos as lições para os próximos trabalhos, para o progressos dos estudos linguísticos e filológicos brasileiros.

Rio de Janeiro, dezembro de 2013.



(José Pereira da Silva)

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

*Mariana Barbosa Batista* (UEFS)  
[marybarbosabatista@hotmail.com](mailto:marybarbosabatista@hotmail.com)

*Aleilton Fonseca* (UEFS)  
[aleilton@terra.com.br](mailto:aleilton@terra.com.br)

*Rosana Ribeiro Patrício* (UEFS)  
[rosanapatri@gmail.com](mailto: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 insensidade 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](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.

## **A RETEXTUALIZAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL NO ENSINO FUNDAMENTAL**

Suellen Silva Venturim (UFES)

[s.venturim@hotmail.com](mailto:s.venturim@hotmail.com)

Maria da Penha Pereira Lins (UFES)

[penhalins@terra.com.br](mailto:penhalins@terra.com.br)

### **1. Introdução**

Uma nova definição para o ato de retextualizar se caracteriza pela transformação de um texto escrito no interior de um gênero textual para um gênero textual diferente. Para isso, Koch (1995) define condições para a produção do texto, que incluem “as próprias condições do produtor do texto”, “as circunstâncias ambientais, sociais e históricas” e o “canal de circulação do texto”. Levando em consideração as novas perspectivas observadas pela linguística textual atualmente e, a partir disso, elaborando uma ampliação do conceito de retextualização, pode-se conceber uma nova noção para o termo, em que se possa antever e a possibilidade de se parafrasear o texto dentro de um mesmo gênero textual.

Partindo da ideia de que um mesmo tópico pode ser narrado de maneiras diferenciadas, e levando em consideração as novas perspectivas observadas pela linguística textual, pode-se atribuir novo significado ao termo retextualização, que já havia sido antevisto como a transformação de um texto oral para um texto escrito em Marcuschi (2001).

Além dessa visão, Travaglia (2003) aponta como a tradução e a retextualização podem se relacionar. A autora acredita que a tradução será considerada como a retextualização de um texto numa língua diferente daquela em que foi originalmente concebido.

O termo retextualização também foi teorizado como a transformação de um gênero textual em outro gênero textual por Dell’Isola (2007). Nas palavras da própria autora, retextualização ocorre quando há transformação de uma modalidade textual em outra.

Uma nova definição para o ato de retextualizar se caracteriza pela transformação de um texto escrito no interior de um gênero textual sem alterar o gênero inicial. Essa premissa pôde ser elaborada por meio da análise do *corpus* selecionado, que consiste no trabalho “Recontando um conto: o peru de natal”, desenvolvido em sala de aula pela disciplina de

Comunicação e expressão verbal, ofertada pela PUC/SP, no primeiro semestre de 1982.

Os estudantes reescreveram o conto de Mário de Andrade a partir da visão de diferentes personagens. Ou seja, o mesmo tópico foi narrado sob perspectivas discursivas diferenciadas, mantendo-se o gênero textual inicial. Lembrando que os alunos da PUC/SP, ao realizarem este trabalho, efetivaram um processo de ler e descobrir o texto. Dessa forma, foi possível analisar e

trazer à tona a simbologia do texto, seu implícito, seu não dito...destecer o texto; então, o leitor/descobridor, agora criador/escritor, agente de seu próprio processo de recriar/inovar, produz um texto que se remete ao processo anterior de leitura/decodificação. (RECONTANDO UM CONTO: O PERU DE NATAL, 1982).

Essa nova forma de analisar o texto pode tornar possível um estudo aprofundado de aspectos textuais que, muitas vezes, não são levados em consideração durante a leitura de textos e na produção textual de gêneros escritos.

## **2. *Leitura e produção de texto na escola***

Naturalmente, para que a palavra seja lida, é necessário que se tenha um conhecimento sobre a língua. Entretanto, concretizar a leitura é muito mais que apenas decodificar as palavras, pois ela não se esgota apenas nesse processo de identificação e reconhecimento. Vale lembrar que, ao tornar a leitura fonte de conhecimento, a escola deve ter como pressuposto básico que ler não é apenas decodificar. A leitura envolve, fundamentalmente, compreensão e reflexão.

Contudo, a noção de leitura como decodificação está presente na realidade de muitas escolas. Para confirmar essa premissa, basta observar as atividades de interpretação textual presentes nos livros didáticos. Geralmente, o aluno é convidado a analisar informações que estão na superfície da materialidade textual. Quando isso ocorre, o aluno se submete a recuperar informações que estão objetivamente dadas no texto. Ou seja, a leitura passa a ser uma atividade meramente mecânica.

Numa perspectiva sociointeracionista, a leitura tem sido considerada a partir da concepção de linguagem como interação. Essa premissa foi originada a partir dos estudos de Bakhtin. Ele acredita que “a palavra é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como do fato



que se dirige para alguém”. (BAKHTIN, 1986, p. 113). Portanto, a concepção de linguagem que norteia essa perspectiva é a de interação entre sujeitos situados historicamente e socialmente. Isso significa que o significado das palavras depende do contexto em que está inserido. Sendo assim, a leitura também passa a ser concebida a partir da relação entre leitor e autor.

A produção de textos é muito relativa quando analisada sob o ponto de vista do universo de cada escritor, afinal, no decorrer da vida, o indivíduo convive, ouve, fala, lê, age, influencia, é influenciado... Essas ações pertencem ao modo particular que cada um concebe o mundo e também interferem na hora de se redigir um texto. Ao digitar ou escrever um texto original, o(a) autor(a) tem sempre uma intenção. Além disso, ele(ela), atribui, mesmo sem querer, características e ideias pessoais, pensamentos próprios, experiências marcantes etc. Isso é denominado como intertextualidade. Naquele espaço, o(a) autor(a) interliga o texto com outros tantos que foram lidos ou produzidos durante sua vida.

Dessa forma, evidencia-se que, quanto maior a prática de leitura e produção de texto diversificadas, maior será a liberdade de expressão do autor(a) do texto.

### **3. Os PCN e as propostas de ensino**

Os *Parâmetros Curriculares Nacionais* (PCN) apresentam orientações para os ensinos fundamental e médio de todo o país. Como o presente trabalho teve por finalidade analisar um *corpus* produzido por alunos do ensino fundamental, as considerações sobre os PCN estarão limitadas ao ensino fundamental.

Os PCN objetivam garantir às crianças e jovens brasileiros o acesso ao conjunto de conhecimentos reconhecidos como necessários para o exercício da cidadania:

No processo de ensino-aprendizagem dos diferentes ciclos do ensino fundamental, espera-se que o aluno amplie o domínio ativo do discurso nas diversas situações comunicativas, sobretudo nas instâncias públicas de uso da linguagem, de modo a possibilitar sua inserção efetiva no mundo da escrita, ampliando suas possibilidades de participação social no exercício da cidadania. (PCNEF: Língua Portuguesa, 1998).

Não possuem caráter de obrigatoriedade e nem são um conjunto de regras para ditar o que os professores devem ou não fazer. Eles são, na

verdade, uma referência para a transformação de objetivos, conteúdos e didática do ensino.

Os PCN de ensino fundamental prevê que, no processo de análise linguística, o aluno

constitua um conjunto de conhecimentos sobre o funcionamento da linguagem e sobre o sistema linguístico relevantes para as práticas de escuta, leitura e produção de textos; aproprie-se dos instrumentos de natureza procedimental e conceitual necessários para a análise e reflexão linguística (delimitação e identificação de unidades, compreensão das relações estabelecidas entre as unidades e das funções discursivas associadas a elas no contexto). (PCNEF: Língua Portuguesa, 1998, p. 52)

Além disso, a prática de produção textual deve ser guiada de forma a considerar suas condições de produção:

- finalidade;
- especificidade do gênero;
- lugares preferenciais de circulação;
- interlocutor eleito;

(PCNEF: Língua Portuguesa, 1998, p. 58)

E também deve considerar a utilização de procedimentos diferenciados para a elaboração do texto:

- estabelecimento de tema;
- levantamento de ideias e dados;
- planejamento;
- rascunho;
- revisão (com intervenção do professor);
- versão final;

(PCNEF: Língua Portuguesa, 1998, p. 58).

Todas essas orientações previstas nos *Parâmetros Curriculares Nacionais* são capazes de validar a retextualização como uma prática eficiente e produtiva em sala de aula, afinal, além de ser um procedimento diferenciado para a interpretação e produção do texto, essa prática permite que o aluno constitua um conhecimento linguístico mais desenvolvido e complexo.

#### **4. O processo de retextualização**

As condições de textualização não são imanentes no texto e nem podem ser definidas antecipadamente. Elas são requeridas e se justificam no complexo processo de leitura e de produção que envolve a situação de comunicação, os gêneros, os objetivos pretendidos, os interlocutores previstos. (PEREIRA & SOUSA, 2010).

Sendo assim, os parâmetros de textualização variam de um gênero para o outro, não podendo ser definidos antecipadamente para todos os textos. As condições de produção que envolvem contexto, interlocutores, tema, vão definir a linguagem e a estrutura organizacional do tema.

Portanto, para efetivar a prática de retextualização, os aspectos de textualização se tornam fundamentais, afinal, para que um texto seja produzido, é necessário levar em conta um dado evento de interação nas práticas discursivas (KOCH, 1995).

##### **4.1. Retextualização: práticas de transformação da fala para a escrita**

Marcuschi (2001) nos leva a refletir sobre o fato de que a oralidade e a escrita não podem ser examinadas como opostas. Na verdade, elas devem ser consideradas elementos interativos que se completam nas práticas sociais e culturais. Por isso, afirma: “Justamente pelo fato de a fala e a escrita não se recobrirem podemos relacioná-las, compará-las, mas não em termos de superioridade ou inferioridade”. (MARCUSCHI, 2001)

Partindo dessa posição, o autor busca construir um modelo capaz de analisar o nível de consciência dos usuários da língua sobre as diferenças entre fala e escrita. Ele identifica as operações mais comuns efetuadas na passagem do texto falado para o texto escrito. Esta passagem ou transformação é denominada retextualização.

##### **4.2. Retextualização e sua relação com a tradução**

Em seus estudos, Travaglia aponta como a tradução e a retextualização podem se relacionar. A autora acredita que a tradução será considerada como a retextualização de um texto numa língua diferente daquela em que foi originariamente concebido. Travaglia nos explica que o tradu-

tor recoloca em texto numa outra língua a reconstrução de um sentido que faz a partir de uma textualização anterior.

Abordar a tradução como forma de retextualização, segundo a autora, ocasiona o deslocamento do foco de observação do processo tradutório para um outro aspecto deste mesmo processo: para o fato de que, ao traduzir, isto é, “transpor ideias”, “buscar equivalência”, “captar e reexpressar mensagens alheias”, “captar e exprimir sentidos” etc., o tradutor está, na realidade, acionando todos os elementos que conferem textualidade a um texto e que foram anteriormente acionados pelo produtor do texto original (TRAVAGLIA, 2003, p. 63).

Vale lembrar, ainda, que manejando uma outra língua, o tradutor estará, de certa forma, dispondo de outros elementos, ou até os mesmos elementos sob perspectivas diferentes.

Travaglia acrescenta que a teoria da tradução enquanto retextualização aborda tanto a língua como conjunto de regularidades discursivamente constituídas, quanto a situação e o sujeito usuário da língua na interação, ou seja, as condições de produção do texto como unidade discursiva de sentido. Leva em conta que o sistema linguístico não é um código estanque e imutável, mas um espaço em constante mudança.

### **4.3. Retextualização entre gêneros**

Nas palavras da própria autora, retextualização ocorre quando há transformação de uma modalidade textual em outra. Trata-se de uma refacção e reescrita de um texto para outro, envolvendo operações específicas de acordo com o funcionamento da linguagem. Dell’Isola acredita que este processo envolve operações que evidenciam o funcionamento social da linguagem.

A autora parte do princípio de que os gêneros são fenômenos históricos relacionados a aspectos culturais, e que a língua decorre das ações do homem em suas interações sociais. Dessa forma, considera-se que o processo de retextualização de gêneros torna necessária uma reflexão sobre a situação de produção do texto e também sobre as esferas de atividades em que os gêneros se constituem e atuam. Assim, ao se realizar retextualização, é indispensável levar em consideração as condições de produção, de circulação e de recepção do texto.

Outro ponto importante destacado pela autora é que os processos de retextualização não devem ser vistos como tarefa artificial, pois é fato comum na vida cotidiana e pode ocorrer de maneiras diferentes. Vale lembrar que um mesmo conteúdo pode ser retextualizado de inúmeras maneiras.

Dell'Isola acredita que a prática da escrita de gêneros textuais orientada pela leitura de um texto e pelo desafio de transformar seu conteúdo em outro gênero, mantendo fidelidade às suas informações de base é uma atividade bastante produtiva. Dessa forma, para a realização de tal atividade, é apresentado um conjunto de procedimentos e de reflexões necessárias para desenvolver esta transformação. São eles:

- 1) Leitura de textos publicados, previamente selecionados;
- 2) Compreensão textual, observação e levantamento das características de textualização do texto lido;
- 3) Identificação do gênero, com base na leitura, compreensão e observações feitas;
- 4) Retextualização: escrita de um outro texto, orientada pela transformação de um gênero em outro gênero;
- 5) Conferência: verificação do atendimento às condições de produção: o gênero textual escrito, a partir do original, deve manter, ainda que em parte, o conteúdo do texto lido;
- 6) Identificação, no novo texto, das características do gênero-produto da retextualização;
- 7) Reescrita, após a verificação do atendimento às condições de produção (trata-se da escrita da versão final do texto, feitos os ajustes necessários).

Por fim, é importante destacar que o processo de retextualização proposto por Dell'Isola torna possível a divulgação de diversos textos em diferentes espaços da mídia, de forma a atingir diferentes públicos leitores.

##### **5. Condições de produção textual**

A escrita requer cuidados, planejamento, atenção ao leitor, bem como verificação posterior. No texto escrito podemos fazer os arranjos

necessários, utilizar estratégias para que possibilitem ao leitor melhor entendimento e satisfação na leitura. É importante levar em consideração os interlocutores, os propósitos, os papéis assumidos, o lugar e o tempo que nos encontramos e, fazendo parte do planejamento da escrita do texto, tendo como ponto de atenção o tipo de destinatário e suas proposições sobre a leitura, envolvendo o conhecimento cultural, social e cognitivo.

Os gêneros textuais ensinados na escola de forma eficiente possibilitam aos alunos compreensão e habilidade de reproduzi-los fora do ambiente escolar, melhorando o desenvolvimento de capacidades de linguagens diversas que possam a eles serem apresentadas. Por meio de atividades de retextualização esse objetivo poderá ser alcançado com mais eficiência.

O texto é considerado como atividade interacional entre os interlocutores. A partir dessa concepção, começa-se a considerar o contexto de produção textual e o texto passa a ser compreendido não como um produto acabado, mas como processo, resultado de operações comunicativas e processos linguísticos em situações sociocomunicativas (BENTES, 2001).

Para Koch, uma abordagem interacional e sociocognitiva da Linguística Textual direciona-se no sentido de pensar o texto como lugar de constituição e de interação de sujeitos sociais, como um evento, portanto, em que convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais, ações por meio das quais se constroem interativamente os objetos de discurso e as múltiplas propostas de sentidos, como funções de escolhas operadas pelos coenunciadores entre as inúmeras possibilidades de organização textual que cada língua oferece (KOCH, 2002).

Em seus estudos, Koch faz considerações sobre as condições de produção do texto. A autora acredita que pensar essas condições implica levar em conta um dado evento de interação nas práticas discursivas, sendo assim, observa-se:

- As próprias condições do produtor do texto (Quem sou? De que lugar falo? O que pretendo? Em que acredito?);
- A figura do interlocutor (Quem é? Que posição ocupa? Em que acredita?);
- As circunstâncias ambientais, sociais e históricas (Que grau de formalidade é necessário? Em que situação estamos? Que informações compartilhamos? Que crenças e valores temos em comum?);

- O canal de circulação do texto (Um livro? Uma revista? Um jornal?).

Averiguadas tais condições, faz-se necessário, ainda, ajustar o texto aos objetivos que se propõe; selecionar o gênero textual mais adequado à situação sociocomunicativa desejada, além de definir a variedade linguística.

## **6. A referenciação e a (re)construção de objetos de discurso**

Tradicionalmente, a questão da referência é tratada como um problema de representação do mundo real, em que a língua é vista como uma representação mental da realidade, sendo, portanto, avaliada em termos vericondicionais. O que prevalece nessa perspectiva é

a crença na possibilidade de dizer o mundo de forma objetiva, distinguindo rigidamente entre fatos e crenças. Além disso, essa perspectiva caracteriza-se por produzir teorias da compreensão e da produção textual em que, de um lado, está o texto com conteúdos objetivamente inscritos e, de outro, indivíduos que, em condições específicas, podem captar os conteúdos sem maiores problemas. Para esses autores, tanto a linguagem como o mundo estão previamente discretizados e podem ser correlacionados. (MARCUSCHI, 2008, p. 139).

Esse quadro é combatido por aqueles que adotam uma perspectiva sociocognitiva e interacionista – dentre eles Dubois, Koch e Mondada – no entendimento da relação entre linguagem e mundo. Nessa concepção, ao invés de se privilegiar a relação entre linguagem e coisas, focaliza-se a relação intersubjetiva e social em que, durante as práticas e ações postas em curso nos enunciados, são criadas versões de mundo. O problema deixa de ser, então, como a informação é transmitida, ou como as coisas do mundo são representadas de forma correta, e passa a ser a busca de “como as atividades humanas, cognitivas e linguísticas, estruturam e dão um sentido ao mundo” (MONDADA & DUBOIS, 2003, p. 20).

Dessa forma, o processamento de texto depende tanto de características textuais quanto de características sociocognitivas dos sujeitos em interação.

Na concepção de referenciação, o objeto de análise é a atividade de linguagem realizada por sujeitos históricos e sociais em interação; sujeitos que constroem mundos textuais cujos objetos não espelham fielmente o mundo real, mas são inteiramente e discursivamente constituídos em meio a práticas sociais, ou seja, são objetos de discurso. Sendo assim,

a relação entre língua e mundo pode ser interpretada, e não somente aferida por referentes que representam ou autorizam a representação do mundo.

Seguindo essa perspectiva cognitiva, o signo linguístico, então, não corresponde à mesma representação da realidade em cada situação comunicativa, mas, sim, a um objeto de discurso construído no processo de interação de acordo com a formação linguística dos participantes, a fim de construir o sentido pretendido pelo falante.

Para Koch (2006), a referenciação reporta-se a diversas maneiras de introduzir no texto novas entidades ou referentes. Quando tais referentes são retomados mais adiante ou servem de base para a introdução de novos referentes, tem-se o que se denomina progressão referencial. Vale lembrar que os referentes já existentes podem ser modificados e expandidos de modo que, durante o processo de compreensão, se cria, na memória do leitor ou ouvinte uma representação complexa pelo acréscimo sucessivo de novas categorizações e/ou avaliações acerca do referente.

A referenciação constitui, portanto, uma atividade discursiva. O sujeito opera sobre o material linguístico que tem à sua disposição e procede a escolhas significativas para representar estados de coisas, de modo condizente com sua proposta de sentido. Em vez de referenciar uma realidade preexistente, nos textos são introduzidos objetos de discurso – os referentes – que são construídos interativamente e cognitivamente pelos sujeitos falantes por meio de estratégias de categorização e recategorização.

Os objetos de discurso são dinâmicos, isto é, uma vez introduzidos, vão sendo modificados, desativados, reativados, recategorizados, de modo a construir-se ou reconstruir-se o sentido no curso da progressão textual. (KOCH, 2008, p. 101).

Vale ressaltar que, na construção dos referentes textuais, estão envolvidas as seguintes estratégias básicas de referenciação: Introdução (construção); retomada (manutenção); desfocalização.

Dessa forma, referentes já existentes podem ser modificados de modo que, durante o processo de compreensão, vai-se criando na memória do leitor ou ouvinte uma representação complexa pelo acréscimo sucessivo de novas categorizações e/ou avaliações acerca do referente (KOCH, 2009A, p. 126)

Para complementar as estratégias de referenciação durante o processo de retextualização, também foi necessário recorrer às noções sobre



pontos de vista, fundamentais para desenvolver o processo com eficácia. Afinal, para mudar o foco narrativo, é importante reconhecer outros pontos de vista existentes no texto.

Disto resulta a dinâmica e a complexidade na expressão do ponto de vista, que grosso modo concerne aos fenômenos de representação linguística de falas, de pensamentos e de percepções (RABATEL 2008). A compreensão do ponto de vista como representação do discurso de si e do discurso implica reconstrução do sentido e de algum modo reformulação, o que vai além do “dito” ou daquilo que foi declarado. Sendo assim, o ponto de vista compreende a (re) apresentação de um conteúdo que, apreendido por um sujeito enunciador e representado por ele mesmo e/ou por outro, reconstrói no entrecruzamento de saberes, pensamentos, falas, crenças, atitudes e experiências, que podem ser expressos das mais diversas maneiras.

### **7. Proposta de retextualização como estratégia de leitura e produção na escola**

Esse momento do trabalho busca ratificar o ato de retextualizar, por meio de estratégias capazes de dar molde à essa nova forma de interpretar e produzir textos. Afinal, “quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou”. Vale lembrar, ainda, que o fato linguístico é responsável pela construção e interpretação de informações e, principalmente, responsável por uma espécie de critério intuitivo de formação textual. Sendo assim, Para transformar o leitor em produtor, foram elaboradas estratégias para que a retextualização pudesse ser concretizada em texto. São elas:

- 1- Leitura e seleção de textos do tipo narrativo;
- 2- Análise de elementos capazes de proporcionar a retextualização do texto selecionado, como, por exemplo, a presença de mais de um personagem;
- 3- Retextualização, ou seja, elaboração de um novo texto orientado pela mudança de ponto de vista do foco narrativo;
- 4- Identificar se o novo texto atendeu com eficácia a proposta do ato de retextualizar;

- 5- Reescrita, a fim de fazer os ajustes necessários para a conclusão da escrita.

Os alunos do 6º ao 9º ano do ensino fundamental leram o conto “Felicidade Clandestina”, de Clarice Lispector (ver anexo) e foram submetidos à seguinte atividade:

#### Breve interpretação

1. Quais são as personagens envolvidas na narrativa? Descreva suas características.
2. A partir dessa descrição, que traços psicológicos podem ser atribuídos às personagens?

#### Proposta de produção textual

1. A partir das análises feitas, você irá reescrever o texto. Porém, a partir da perspectiva de outra personagem envolvida na história. Ou seja, como os fatos ocorreriam se o narrador fosse agora, por exemplo, a menina “sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados”? Desenvolva o ponto de vista do novo narrador.
2. Ao escolher o novo narrador da história, leve em consideração suas características já existentes no texto original para criar o perfil físico e, principalmente, o perfil psicológico. Tente extrair as pistas no texto que podem ajudar a traçar esse perfil. Você também poderá acrescentar informações novas. Se achar necessário, crie nomes para as personagens e lembre-se: a narrativa deve estar em 1ª pessoa.

#### 8. *Análises*

A partir do comando descrito acima, foram elaborados textos muito criativos cujos fragmentos serão analisados abaixo. Lembrando que as observações foram feitas partindo de trechos do conto originais e comparando-os aos trechos reescritos pelos alunos do 6º ano do ensino fundamental. Vale lembrar que este trabalho foi desenvolvido no período de estágio em uma escola da rede particular de Vitória. Houve a possibilidade de realizar todas as etapas para a concretização da atividade porque o acompanhamento aos alunos era feito uma vez por semana, durante duas

horas. Ou seja, as condições foram favoráveis, pois pude conduzir os alunos nos processos de interpretação, escrita e reescrita do texto estudado. Também é importante destacar que o conto original de Clarice Lispector é narrado pela menina apaixonada por livros (o conto não nomeia seus personagens). Ou seja, o ponto de vista prevaLENcente é o da menina que também protagoniza o conto.

**FRAGMENTO I**

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arriuvados. Tinha um busto enorme; enquanto nós todas ainda éramos achata-das [...] Mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria [...] Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, alti-nhas, de cabelos livres. Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadis-mo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia.

Felicidade Clandestina – Clarice Lispector

O fragmento acima foi retirado do conto original. O ponto de vista da protagonista (menina que gostava de ler) prevalece e são introduzidas as primeiras características da antagonista (menina que não gostava de ler). Gorda, baixa, sardenta. Além, desses atributos, a antagonista parece odiar as colegas da escola e também foi ressaltado seu lado sádico.

**FRAGMENTO II**

Eu era gorda, baixa, sardenta e de cabelos crespos. Meu pai era dono de livraria, mas isso pouco me importava. Eu odiava o grupinho da escola que era composto por meninas bonitas, magras altas e de cabelos livres. E o pior: havia entre elas uma que só sabia pedir emprestados os livros que eu não lia [...] Ela descobriu que eu tinha ganhado o livro “Reinações de Narizinho” [...] mas eu não queria emprestar o livro, queria fazê-la sofrer.

J. C. M. – 6º ano

No *fragmento II*, reescrito por um aluno do ensino fundamental, as características físicas são ressaltadas, entretanto, quem reconhece essas características não é mais a protagonista, e sim a própria menina rui-va. O ponto de vista foi modificado e as avaliações acerca do referente não são as mesmas. O lado sádico da menina também ganha mais evi-dência por meio da frase “queria fazê-la sofrer”.

**FRAGMENTO III**

No dia seguinte fui à sua casa, literalmente correndo. Ela não morava num sobrado como eu, e sim numa casa. Não me mandou entrar. Olhando bem para meus olhos, disse-me que havia emprestado o livro a outra menina, e que eu voltasse no dia seguinte para buscá-lo [...] Quanto tempo? Eu ia diariamente à sua casa, sem faltar um dia sequer [...] Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito.

Felicidade clandestina – Clarice Lispector

O *fragmento III* revela o momento do conto em que a protagonista passa a ir à casa da menina ruiva diariamente, em busca do tão esperado livro “Reinações de Narizinho”. Era uma busca frequente, que demorou a se concretizar. Entretanto, quando ela acontece, a menina tenta aproveitar o momento da melhor forma possível, de forma lenta, pois havia conquistado seu maior presente.

**FRAGMENTO IV**

Eu era de cedro, madeira maciça, boa. Não gostaria de ter presenciado tamanha maldade. Todo dia aparecia em minha frente uma pequena menina loira, frágil e tocava a campainha com seus dedos finos. Ela esperava até que finalmente uma garota bruta aparecesse com sua cara torta e emburrada; cabelos ruivos amarrados e maltratados e com os bolsos cheios de doces para, talvez, compensar o azedume que carregava consigo [...] Repetia a mesma coisa todos os dias, como se sentisse alegria em despedaçar o coração da menina e em vê-la se arrastar de volta pra casa, infeliz [...] Não sei quanto tempo ela ficou parada antes de sair com o livro bem seguro em seus braços.

H. S – 9º ano

O último fragmento selecionado para análise apresenta um dos pontos de vista mais interessantes abordados por um dos alunos. Quem narra a história, agora, é a porta da casa da menina ruiva. Dessa forma, os objetos de discurso serão recriados a partir de um ponto de vista inusitado, já que se trata, teoricamente, de um ser inanimado. A descrição de um dos referentes, a menina ruiva, é enfatizada e o produtor do texto ainda faz a seguinte observação: “com os bolsos cheios de doces para, talvez, compensar o azedume que carregava consigo”. Mais uma vez é reforçado o caráter negativo da antagonista do conto. Os aspectos positivos da protagonista (a menina que gostava de ler) também são retomados e uma informação nova é acrescentada: “tocava a campainha com seus dedos finos”.

Interessante perceber como algumas descrições já presentes no texto servem de base para que as características dos personagens sejam elaboradas de forma mais complexa nos contos reescritos.

## 9. Considerações finais

A partir dos resultados obtidos e das observações feitas nos fragmentos retirados do *corpus*, pôde-se constatar que

A criatividade manifestada, ora numa nova visão das personagens, ora numa caracterização diferente deste ou daquele ambiente, ora nas variações de tempo, espaço e ação, se expandiu em direções imprevistas, dando origem a contos surpreendentes. (RECONTANDO UM CONTO: O PERU DE NATAL, 1982).

Dessa forma, a criação de um roteiro capaz de instigar análises mais minuciosas do texto, bem como sua simbologia e seus implícitos se mostrou uma atividade relevante. Com esta nova abordagem de retextualização, é possível manter o gênero textual inicial para que se produza um texto capaz de remeter ao processo antecedente de leitura e decodificação. Com a elaboração de um roteiro de produção textual dentro dos moldes apresentados pelo *corpus*, o processo poderá, então, receber o nome de retextualização.

Além disso, é importante destacar as diversas maneiras de introduzir no texto novas entidades ou referentes que podem ser modificados e expandidos durante o processo de criação textual. Esse processo de modificação do referente por meio da expressão de variados pontos de vista reforça a relevância do processo de retextualização, por meio do qual é possível destecer o texto para que seja estabelecido um jogo de múltiplas relações intratextuais.

Vale ressaltar que Mondada & Dubois (2003) acreditam que não há relação entre palavras e coisas. Há, sim, relação entre objetos de discurso. Ou seja, “a instabilidade das categorias está ligada a suas ocorrências, uma vez que elas estão situadas em práticas: práticas dependentes tanto de processos de enunciação como de atividades cognitivas não necessariamente verbalizadas” (MONDADA & DUBOIS, 2003, p.29). Dessa forma, evidencia-se que as expressões linguísticas não são satisfatórias por si sós para a construção de sentido. Entretanto, elas podem servir como pistas aos interlocutores, a fim de que eles acionem seus diversos conhecimentos compartilhados para atribuírem sentidos a essas expressões. O processo de retextualização é, então, um mecanismo por

meio do qual os leitores/produtores de texto podem atribuir os mais variados sentidos aos seus objetos de discurso.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTES, Anna Cristina. Linguística textual. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Cristina (Orgs.). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. (Volume 1). São Paulo: Cortez, 2001.

BEZERRA, Maria Auxiliadora; DIONISIO, Angela P.; Machado, Anna Rachel (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

CALDAS, Mayelli de Castro. *Reflexão da tradução sob a perspectiva da retextualização*. [Vitória]: UFES, 2011.

CAVALCANTE, Monica Magalhães. *Referenciação: sobre coisas ditas e não ditas*. Fortaleza: UFC. 2011.

\_\_\_\_\_ et al (Orgs.). *Referenciação*. São Paulo. Contexto.2003.

DELL'ISOLA, Regina Lúcia Péret. Letramentos: em busca da habilidade de ler e entender gêneros textuais. *Littera* (Pedro Leopoldo), V.4.

\_\_\_\_\_. *Retextualização de gêneros escritos*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática 1985

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto,1995.

\_\_\_\_\_. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo. Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. Como se constroem e reconstroem os objetos de discurso. *Revista Investigações: Linguística e Teoria Literária*. Recife: UFPE. v. 21, n. 2, julho, 2008.

\_\_\_\_\_; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender os sentidos do texto*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2009a.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. 1. ed. São Paulo: Contexto 2009b.

LEAL, Telma Ferraz, BRANDÃO, Ana Carolina Perrusi. *Produção de textos na escola: reflexões e práticas no ensino fundamental*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, Acir; GAYDECZKA, Beatriz; KARRIN, S. de Brito (Orgs.). *Gêneros textuais: reflexão e ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006, p. 23-36.

\_\_\_\_\_. *Da fala para a escrita: Atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2001.

*PARÂMETROS Curriculares Nacionais*. Disponível em:

<<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro01.pdf>>. Acesso em: 01-2013.

SOUSA, Maria Ester Vieira de, PEREIRA, Regina Celi Mendes. *Linguagens: usos e reflexões*. Disponível em: <<http://portal.virtual.ufpb.br>>. Acesso em: 02-2013.

TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. *Tradução e retextualização: a tradução numa perspectiva textual*. Uberlândia: Edufu, 2003.

**ANTÔNIO PATRÍCIO LEITOR DE NIETZSCHE**

*Roberto Nunes Bittencourt*  
(FAMA/Faculdade Machado de Assis)  
rnb.roberto@gmail.com

Antônio Patrício, numa entrevista a João Ameal para o *Diário de Notícias* (PATRÍCIO, 1929, p. 1), confessa-se, enquanto escritor dramático, herdeiro daquilo que, para Nietzsche, é a origem da criação estética: o apolíneo e o dionisiaco, aliás, como fica patente pelas próprias citações nietzschianas, que se encontram esparsas, não só nos textos dramáticos, mas por toda a obra do escritor português.

De fato, sua obra – e, sobretudo, seus textos dramáticos – revelam uma vivência “expressa em permanente tensão dionisiaca, de inspiração nietzschiana, na fronteira da morte a todo o instante apreendida” (COELHO, 1989, p. 802). Esse mesmo elo entre o pensamento nietzschiano e a obra de Patrício é referido por Jorge de Sena ao caracterizar, do seguinte modo, as “virtualidades poéticas” do autor de *Serão Inquieto*:

Antônio Patrício desenvolve as suas virtualidades poéticas já dentro do ambiente esteticista, no qual a literatura portuguesa mergulha então, no encalço das pedanterias tão opostas de Eugénio de Castro e de António Nobre [...] e em que era duma rara elegância citar, em verso, o nome de Beethoven ou pôr epígrafes de Nietzsche em francês. (SENA, 1950, p. 137-138)

João de Barros, que também se debruçou sobre a sua obra, chama Antônio Patrício de “o poeta da energia”. Num de seus ensaios, intitulado “Tragédia e glória de Antônio Patrício”, de 1932, escreve:

Muitas vezes, lendo ou, antes, relendo a obra de Antônio Patrício, a mim mesmo pergunto se esse grande poeta, no seu ímpeto vital veementemente afirmado, seria um nitzcheniano [sic] puro, criação de ideias e concepções hauridas na admiração e convívio do estranho filósofo. Mas breve reconheço o meu erro, o erro da minha interrogação. Antônio Patrício foi apenas – o que é tudo, aliás – um artista excepcional, um artista que viveu, sofreu, amou e lutou perenemente, em função do seu amor da Beleza. (BARROS, s/d, p. 90-91)

A filosofia nietzschiana, portanto, que reconhecia haver mais verdade nos pontos interrogativos do que nas afirmações, admitindo a auto-contradição como um dos pontos fundamentais, já que para Nietzsche o que orienta o pensamento é a paixão de buscar as raízes na existência através de uma crítica constante, na procura da verdade autêntica será é presença marcante na obra de Antônio Patrício, como, por exemplo, nos poemas “A um cadáver” e “O amor e a morte (fábula)”, de *Oceano*. No



primeiro, uma reflexão sobre a dialética morte-vida, cujos tercetos, sobretudo interrogações a respeito da própria condição existencial, revelam um desejo do eu lírico:

A tua dor, teu sonho, o que serão?  
o que será, meu pobre irmão, na morte,  
teu ódio, teu amor, teu coração?...

Que será agora a vida que eu vivi?  
Quem me dera saber qual foi a sorte  
de tudo o que eu chorei e do que eu ri...

(PATRÍCIO, 1989, p. 34)

A existência é uma surpreendente confluência entre a vida e a morte, e tal percepção torna-se uma glorificação incondicional da existência. Morte e vida são instâncias indissociáveis, e ao se compreender intrinsecamente essa dinâmica existencial, alcança-se uma jubilosa compreensão do valor da vida e da própria morte.

Para Nietzsche – e, da mesma forma, na interpretação de Patrício –, a visão dionisíaca da existência faz o homem ver o quão ditoso vivente ele é, não como indivíduo, mas como o próprio uno vivente, com cujo gozo procriador está fundido (NIETZSCHE, 1996, § 17). A morte e a destruição da vida seriam parte da própria vida, refletindo assim a percepção global da epifania dionisíaca de que existe uma grande unidade entre todas as expressões da natureza, mesmo que biologicamente “mortas”.

Assim é, também, na fábula poética “O amor e a morte”, em que Patrício revela, de acordo com sua perspectiva dionisíaca, não haver a “morte” propriamente dita, pois que todo tipo de forma de vida, ao perder as suas funções orgânicas, é apropriada pela natureza, que então transforma essa matéria em energia dinâmica a ser assimilada por outros corpos:

O Amor encontrou num jardim encantado  
a Morte a soluçar perdidamente  
Tinha nas mãos um rouxinol inanimado  
e falava a uma fonte docemente:  
[...]  
Eu nem sei o que faço, vou sem tino  
e cada passo meu, cai morto um coração  
[...]  
Às vezes morrem astros pela altura  
só porque ergui o meu pressago olhar...  
A minha dor, ó fonte, não tem cura...

Quem fora como tu sempre alegre a chorar!

Curvado de piedade,  
o Amor beijou então perdidamente a Morte...  
Vê tu que és para mim já quase uma saudade,  
como brotou desse jardim a nossa sorte!

(PATRÍCIO, 1989, p. 35-36)

No poema “Viver”, também de *Oceano*, António Patrício cita, como epígrafe, uma frase de *Assim falou Zaratustra*, em francês, servindo-lhe de mote: “L’homme est quelque chose qui doit être surmonté” – O homem é algo que deve ser superado. Assim, se na obra de Nietzsche Zaratustra propõe a morte do homem – o apagar de um passado, uma morte-superação, uma morte para culminar em um renascimento – lê-se em Patrício:

Viver é só fundir a nossa alma  
em toda a vida imensa e misteriosa  
como o pólen cai fecundando uma rosa...  
[...]  
É odiar a dor e tanto e tanto  
ter os olhos de febre no futuro,  
que a pedra de tortura que eu levanto,  
seja dentro de mim um ser que eu transfiguro.  
[...]  
É ir numa santíssima alquimia  
transformar um remorso num perdão...  
Cultivar como um campo, noite e dia,  
a fé na vida em nosso coração...

(PATRÍCIO, 1989, p. 68)

A vida, que se revela como o sentido profundo do simbolismo das atividades dionisíacas, encerra como significado uma benção trágica da existência: a vida exuberante retorna e ressurgue eternamente da destruição e da dor que ela própria inelutavelmente conjura: toda expressão de vida decorre de uma fusão entre os estados de prazer e de dor. Em “Na Morte”, António Patrício refere o remorso e a saudade daqueles que entraram na morte sem terem sabido viver a vida, fazendo de seu poema, portanto, autêntica celebração da vida:

E todos  
que na vida pisaram sangue e lodos  
e num gibão de febre e de amargura  
partiram para a paz da Morte escura,  
hão-de sentir uma saudade intensa,  
hão-de compreender,

que a Vida é bela, a Vida é santa, a Vida é imensa  
e que todo o seu mal foi não saber viver.

(PATRÍCIO, 1989, p. 58)

E em “Spleen”, poema que integra a edição de *Poesias*, evidencia-se a ideia do Eterno Retorno, que entra em conflito aberto com o dionisismo e com o ímpeto vital que animam a obra de Patrício, como se pode ler:

Tudo virá igual e friamente,  
Eternidade além ... Rastejar de serpente.

É o *éternel retour* de Zarathustra,  
ideia de terror que tudo gela e frustra.

(PATRÍCIO, 1989, p. 94)

Em seu livro de contos, Patrício também traz, em epígrafe, uma citação nietzschiana de *Assim falou Zarathustra*: “Écris avec du sang et tu apprendras que le sang est esprit” – Escreve com sangue e aprenderás que o sangue é espírito; erigindo, portanto, o pensamento do filósofo alemão como um motivo inspirador.

É o que se percebe, por exemplo, no conto “Diálogo com uma águia”, em que se lê um diálogo travado entre o narrador e uma águia enjaulada, também se revelam fortes vestígios do pensamento nietzschiano, como se percebe na figura do Hebreu que, na hora derradeira, sentiu-se invadido pela saudade e pelo remorso de não ter sabido viver a vida que começava a lhe escapar. Segundo conta a águia, uma antepassada sua veio sobre o Hebreu, que se encontrava pregado na cruz e lhe cravou as garras no peito e lhe picou, com o bico, o coração, bebendo seu sangue. Esta águia seria a mesma que, mais tarde, viria a fazer companhia a Zarathustra, na montanha. O Hebreu crucificado faz dela, então, a sua confidente – revelando-lhe o que ela, então, transmitiria a Zarathustra – e diz-lhe do:

remorso de não ter vivido, a tristeza infinita, o desespero e o mal sem remédio de ser virgem, de morrer no corpo morto duma árvore, único corpo que sentiu, o dum cadáver... [...]. Queria largar a cruz para poder dar-se, à terra desse cerco, a alguma forma, a um corpo de mulher, a alguém, a alguém... (PATRÍCIO, 1995, p. 14)

Momento em que Ele, enfim,

previu bem claramente como se mentiria à Vida em nome d’Ele, [...] séculos e séculos de vida envenenada pelo sangue de amor que Ele vertera, e iria embe-

bedar os homens por muito tempo, para sempre talvez, talvez para sempre. (PATRÍCIO, 1995, p. 15)

O Hebreu, na hora da morte, comunga da condenação da doutrina “do sangue redentor”, componente do dogma cristão e característica da moral dos escravos, tal como se lê em *Assim falou Zaratustra* e em *O Anticristo*, ambos de Nietzsche. Como confirma a velha águia: “afirmou com pompa, lá para o Norte, que Ele decerto se teria retractado se tão cedo o não crucificassem” (PATRÍCIO, 1995, p. 15). E continua a informar: “Foi minha mãe que o disse a Zaratustra. Zaratustra ouviu mal, não disse tudo. A verdade é assim, como eu lha conto. Parece que os homens riram do filósofo, acharam tudo isso uma tolice...” (PATRÍCIO, 1995, p. 15) mas à hora da morte, “a uma águia, aos lençóis ou ao travesseiro, todos os homens têm, como esse Hebreu, um segredo supremo a revelar. É apenas isto: a confissão de que morrem sem viver” (PATRÍCIO, 1995, p. 19).

Em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche (2003, §475) denomina Jesus como “o mais nobre dos homens”, da mesma forma no *Assim falou Zaratustra* em que, apesar de depreciar a obra evangélica de Jesus, por considerá-la marcada pela tristeza judaica, considera o Nazareno dotado de caráter nobre:

Na verdade, morreu cedo demais aquele hebreu, que os pregadores da morte lenta reverenciam; e para muita gente, desde então, foi uma fatalidade que ele tenha morrido demasiado cedo. Ainda o hebreu Jesus só conhecia as lágrimas e a melancolia judaicas, juntamente com o ódio aos bons e justos, quando o acometeu a ânsia da morte. Se ao menos tivesse ficado no deserto e longe dos bons e dos justos! Talvez tivesse aprendido a viver e amar a terra – e, além disso, a rir! Acreditai em mim, meus irmãos! Morreu cedo demais; ele próprio teria revogado a sua doutrina, se tivesse chegado até à minha idade! Era suficientemente nobre para abjurar! (NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*, “Da morte voluntária”)

Antônio Patrício busca, portanto, no pensamento de Nietzsche os elementos filosóficos de “Diálogo com uma águia”. Nele o Hebreu crucificado se retrata e faz uma apologia da vida plena, arrependido por tê-la desperdiçado. Vê-se, portanto, disposto, se assim lhe fosse possível, a largar a cruz e reviver a vida, sorvendo-a em plenitude, para que nunca mais, em seu nome, se mentisse a essa mesma vida.

Num ensaio intitulado “*Serão Inquieto: anti-Nietzsche?*”, publicada no *Colóquio Letras* (nº 125-126, julho-dezembro, 1992), Massaud Moisés, ao título interrogativo de seu texto dá, no corpo do artigo, uma resposta afirmativa à pergunta inicial, pois, como crê:

condicionados que possamos estar pela epígrafe do volume, as coisas não se passariam diferentemente. E é até possível que António Patrício partilhasse as ideias de “seu autor”. Mas ao redigir os contos e os aforismos de “Words”, acabou negando aquilo que, deliberadamente ou não, pretendia afirmar. (MOISÉS, 1992, p. 66)

Considerando, assim, *Serão Inquieto* uma obra antinietzschiana, porque os contos que a integram são histórias pessimistas e niilistas, afirma que “as cinco histórias são pessimistas, niilistas. A morte, a miséria e a loucura rondam todos, ainda quando traços de idealismo pareçam conduzir as personagens a destinos menos inglórios” (MOISÉS, 1992, p. 66) e afirma isto, sobretudo, no primeiro conto, “Diálogo com uma águia”, por haver na imagem da ave enjaulada e velha a negação do mito da superação humana.

Leitura proposta pelo crítico e professor, mas com a qual discordamos. Em nossa leitura, ao contrário, “Diálogo com uma águia” revela-se como um conto que pode ser lido na esteira nietzschiana, afinal a águia velha e enjaulada não deve ser lida como a negação da superação do homem, mas como um desafio lançado ao próprio homem para que se supere, vivendo a vida plenamente.

Assim o é também o conto “Suze”. O narrador autodiegético se revela torturado pelo pensamento de Suze, uma mulher frívola, “que se deu a saborear a tantos homens” (PATRÍCIO, 1995, p. 75). No alto das tormentas de sua insônia, o narrador a imagina morta sobre o mármore gelado do necrotério, a meditar friamente num livro póstumo que se deveria chamar *A Filosofia de Suze – ensaio sobre a Supramulher*. No livro, haveria a proposta que se dissesse: “isso é um detalhe, como outrora se disse: *penso, logo existo*, como hoje se diz: – *o homem é uma ponte pró-sobre-humano*” (PATRÍCIO, 1995, p. 76). Assim, António Patrício imagina um ensaio sobre a Supramulher, que corresponderia ao Super-Homem nietzschiano, na voz de Zaratustra. Ainda, na construção discursiva que o narrador faz de Suze:

A Suze [...] era escutada em lava: era *alguém*. Prostituta ou esposa, seria sempre infeliz, seria sempre *ela*, seria sempre só. Pobre Suze!

Alma apolínea, foi esbofeteada por fadistas que têm o nome em crônicas heroicas; sofreu-lhes, em noites de orgia besta, o suor e o vômito; e com uma clarividência trágica pressentiu muita vez os haustos da manhã subindo, a olhar com a pele arrepiada a máscara boçal de algum cliente. (PATRÍCIO, 1995, p. 81)

*Suze* é, portanto, a criação de uma *feminae fatale* – a mulher diáfana, a mulher-sibila, a mulher-cadáver, a que encanta, desconcerta e des-

trói os homens. Sedutora e fatal, excita no leitor a *sensação do belo*, em sua alma apolínea.

Pode-se, ainda, citar um outro conto, “O Veiga”, em que Patrício constrói na personagem que dá título ao conto um caráter nietzschiano, caracterizando-o como alguém magríssimo, cujo corpo “traz enfiadas roupas de outros, muito largas: sobrecasacas, fraques, vestes ricas, esverdeando, já em plena decomposição, e mais vexadas nesse esqueleto curvo de pedinte que numa loja de adelo ou num palhaço” (PATRÍCIO, 1995, p. 91). É, descreve-o o narrador autodiegético, como um mendigo, “pobre diabo e doido” que pede para comer, mas que come não por comer, mas “pra viver a Vida, a Vida toda!” (PATRÍCIO, 1995, p. 91). Era uma figura dionisíaca, que:

Perdia as noites num delírio gago, a proclamar no botequim o *amor livre*. [...] Inconscientemente, como rezava com devoção até há pouco, absorvia brochuras anarquistas, e tinha à cabeceira, como uma espécie de *Flos-Sanctorum* laico, um hagiolégio patético, ilustrado, com um Ravachol de auréola, hiper-Cristo, e os mártires de Chicago nimbados. (PATRÍCIO, 1995, p. 99)

É a morte da mãe de Veiga que possibilita o encontro da personagem consigo mesma, pois a expressão de vida ocorre justamente mediante uma intensa experiência de choque: “A pobre velha morrendo, iniciou-o. Nasceu da sua dor segunda vez...” (PATRÍCIO, 1995, p. 112). Veiga libertar-se na natureza, numa patente influência da filosofia de Nietzsche, pois Veiga, ao integrar-se à natureza, inventa sua virtude: o espírito dionisíaco imerge o indivíduo nas forças telúricas, dotadas de uma energia criadora cuja percepção humana, usualmente limitada, é incapaz de conceber na sua intensa plenitude. Busca-se, assim, um sentido para a existência, mesmo que na loucura: *O Veiga* é, portanto, a trajetória de uma personagem na busca de um encontro modelar consigo mesma.

No seu teatro, António Patrício busca uma decifração da divindade da vida, privilegiando os sonhos, as loucuras, as paixões, os desejos humanos, como em *O Fim*, em que alegoricamente se lê o “fim da Monarquia” ou, mais apocalipticamente, o luto perpétuo de uma nação sempre ameaçada pela possibilidade de extinção.

Ao trazer em epígrafe um fragmento de *Crepúsculo dos Ídolos*, de Nietzsche, Patrício dá ao seu texto dramático justamente a ideia – por meio da tragédia de uma rainha enlouquecida pelo sofrimento e que depois do regicídio vagueia pelo palácio, rodeada apenas por dois aristocratas – do crepúsculo dos ídolos e dos deuses. É na figura do “desconhecido” que aparece no palácio em chamas e que concita o povo a lutar para

evitar o “suicídio colectivo” e contrapõe “aos últimos dias de um povo” o heroísmo desse povo levantado em armas contra o invasor. Ao toque insistente dos sinos, a “Raça” desperta numa vitória conseguida sobre os escombros:

A AIA, *com desespero*.

Ouviu bem? Ouviu?... Isto é de endoidecer. De um lado uma esperança absurda, do outro uma visão de manicómio... (*Pondo-se em frente dele*) Não é evidente para si, não é evidente para que ainda mesmo que se realizasse o impossível de evitar o desembarque das esquadras, outras viriam, mais, até esmagar-nos?... Quem exige um suicídio colectivo, um heroísmo monstruoso e inútil?

O DESCONHECIDO

A lógica da Raça. É inevitável. (PATRÍCIO, s/d, p. 27)

Através de sua afirmação, a vida torna-se justificada, o mundo redimido, quando toda a dura realidade for percorrida por uma vontade de potência múltipla. Tal leitura não será diferente nos textos dramáticos seguintes, como *Pedro, o Cru, Dinis e Isabel* e *D. João e a máscara*, que podem ser lidos como hinos de adoração à vida, numa tentativa de superação da morte, justamente a partir dessa paixão, não pela vida comum, convencional, mas a verdadeira vida, desvelada em plenitude, a vida sublime. António Patrício deixa todos os outros temas de lado e trata obsessivamente o confronto do ideal de vida do homem com potências superiores, da qual a morte é maior antagonista.<sup>1</sup>

Em *Pedro, o Cru*, a morte e a dor emergem como parte de um processo que visa à conversão do amor em eternidade e plenitude. A noite da saudade – a noite ritual – concretiza as bodas de Pedro e Inês, num amálgama da densa relação entre vida e morte, da dor espiritualizada em desejo de consubstanciação com o ser amado. Nas falas do próprio Pedro à sua amada morta:

PEDRO:

O nosso amor, amor, ainda era pouco. Só abraçado à morte êle inicia [...] Mil vezes, minha Inês, mil vezes sofri na minha carne a tua morte [...] Vivía com o teu corpo na memória – como um lobo no fojo com a pêsca. E então a minha dor – todo o meu gôzo – foi reviver nesta carne o teu martírio. (PATRÍCIO, s/d, p. 146)

---

<sup>1</sup> A respeito do drama simbolista, escreve Anna Balakian (2007, p. 99-100): “Por que haveria um desejo de superar obstáculos na vida quando a morte, o maior obstáculo, é invencível?”

Em *Dinis e Isabel*, há um violento embate entre o poder divino e a vontade humana, em que a cena do milagre das rosas é exemplar. É o chamado de Deus da vida terrena para a vida espiritual, renegado, porém, por Isabel: “Eu adoro Dinis: quero ser dele [...] Eu sou da dor como era, sou a mesma”. E como ela mesma fala ao amado: “Eu não sou dele [de Deus], amor, eu sou só tua”. Isabel não pode pertencer aos dois mundos. O milagre das rosas, ao mesmo tempo em que inscreve Isabel na santidade, mostra a Dinis que não pode ter sua mulher, ainda que ela também re-lute contra a manifestação do divino. Revela-se, porém, a impotência do desejo humano, e a vida está fadada ao seu termo máximo, a morte. Diante da escolha de Isabel pelo amor de Dinis, o que a leva a renegar o milagre das rosas, Deus – que surge como um “rival” de Dinis, despertando nele a consciência de um amor condenado – toma-a para si.

Em *D. João e a máscara*, Patrício traz à cena a figura do “burlador de Sevilha”, um homem desejoso de atingir o Absoluto, mas, prisioneiro das formas transitórias do mundo. Tudo para ele é, portanto, martírio, pois que sob a máscara da luxúria percebe, como em uma epifania, em um ato revelador, que seu desejo jamais encontraria saciedade nos corpos que amou: “Os meus amores, os meus amores foram só sombra. [...] De corpo em corpo fui como um cego a tatear de muro em muro. Sempre a essência das formas a fugir-me”. E, em outra passagem da peça: “é tudo cenário? Tudo? Tudo? nada existe? [...] É como as mulheres a natureza? Vazio lúgubre a mimar divino?”. Há em *D. João* a procura obsessiva, no corpo de todas as mulheres seduzidas, do objeto do seu desejo, da sua saudade que é a morte em figura feminina.

Assim, a dor, a perda, a morte, enfim, são partes de um processo vital. O cerne da poética de António Patrício está, justamente, na espiritualidade e apego à vida na terra, em que, muitas vezes, a Natureza surge como manifestação da própria divindade e, de tal maneira, que o divino é, sobretudo, uma força imanente à própria vida. Há, em António Patrício, o vitalismo dionisíaco manifesto na *Origem da Tragédia*, de Nietzsche, revelando-se na sua obra justamente a euforia orgiástica e a vontade de viver. O dionisíaco anseia pela vida intensiva, mágica, que não depende, necessariamente, de uma configuração orgânica, corporal e individual para se expressar, pois a sua vitalidade ontológica se expressa sempre de modo desmedido, para além dos limites da figuração. Para Vernant e Vidal-Naquet:

Dionísio encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão extática, a



nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente; é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fieis pelos caminhos da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 158)

A compreensão da eternidade da vida como uma grande totalidade de forças dissolve a perspectiva pessimista que considerava a morte, a dissolução individual, como o aspecto contrário a modo de expressão da vida. A morte, portanto, aparece nos dramas de Patrício como parte de um processo que visa à conversão da vida em eternidade e plenitude. Para o filósofo alemão – e assim, também, na leitura de Patrício – morte e vida são considerados como polos complementares da existência, de maneira que a fronteira entre ambos dificilmente pode ser delimitada. Uma vez que a natureza se desenvolve e se cria através de um eterno choque de contrários, o mundo dependeria desse conflito fundamental para que pudesse se efetivar na existência. É o que Nietzsche chama de “vontade de vida” (NIETZSCHE, 2006, § 4).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, João de. *Pátria esquecida*. Lisboa: Bertrand, s/d.

COELHO, Jacinto do Prado (Dir.). *Dicionário de literatura*, 5 vols. Porto: Figueirinhas, 1989.

MOISÉS, Massaud. Serão inquieto: antiNietzsche? *Revista Colóquio/Letras. Ensaio*, n.º 125/126, jul. 1992, p. 63-69.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

PATRÍCIO, António. O nosso inquérito literário. Depoimento do ilustre poeta e dramaturgo António Patrício, entrevista de João de Ameal. *Diário de Notícias*. 11-04-1929.

\_\_\_\_\_. *D. João e a máscara*. Lisboa: Sam Carlos, 1972.

\_\_\_\_\_. *Dinis e Isabel*. Aveiro: Estante, 1989.

\_\_\_\_\_. *Pedro, o Cru*. Minho: Vercial, 2002.

\_\_\_\_\_. *O fim*. Minho: Vercial, 2010.

\_\_\_\_\_. *Serão inquieto*. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

SENA, Jorge de. António Patrício e Camilo Pessanha. In: BARRETO, Costa (Org.). *Estrada larga*. Porto: Porto Editora, 1950.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Trad.: Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie, Hirata Garcia, Maria M. Cavacante, Bertha H. Gurovitz e Hélio Gurovitz. São Paulo: Perspectiva, 1999.

**CRUZ E SOUSA – DE POETA NEGRO A POETA UNIVERSAL***Juan Marcello Capobianco (UFF)*[juandireito@yahoo.com](mailto:juandireito@yahoo.com)**1. *Leitura épica e leitura atual***

Quando a moderna crítica debruça suas lentes analíticas sobre a vastidão da riqueza do legado que nos foi deixado pelos *lumières* da poesia e da literatura, em fins do século XIX, oscila sempre numa dicotomia insuperável. A questão ora se apresenta moderna e arrojada, buscando enfoques e estudos já desenvolvidos por longas décadas de apuro crítico-conceitual no século XX e XIX – análises que, a bem da verdade, descobrem tesouros que sequer eram suspeitados pelos autores antigos – ora realiza a mais temerária e perigosa das perquirições, forçando uma ressitualização épica e deslocando o eixo de visão para o contexto sócio-político, as confluências literárias e a essencialidade da mundividência contemporânea àquele autor ou obra – o que, no mais das vezes, desperta mais questionamentos que conclusões.

É de se pressupor que tal aspecto tenha sido considerado pela crítica, o que, ademais, bem já o demonstrou Hans-Georg Gadamer (*apud* COMPAGNON. 2010, p. 63), em 1960:

Como toda restauração (...) o restabelecimento das condições originais é uma tentativa que a historicidade de nosso ser destina ao fracasso. Aquilo que restabelecemos, a vida que fizemos retornar da alienação, não é a vida original (...) senão transmissão de um sentido então defunto.

Deste modo, hodiernamente se assiste ao fortalecimento da noção crítica de incorporação da multiplicidade de sentidos e (re)leituras de uma obra, como uma espécie modificada de *palimpsesto* onde, sem delir o esforço do manuscrito artístico, as camadas sobrepostas no curso do tempo vêm a se aderir e enriquecer a visão, nunca a obliterá-la. Não é outra a solução apresentada por Gadamer (COMPAGNON. 2010, p. 64), para quem o sentido de um texto “(...) deve ainda incluir a história de sua crítica por todos os leitores de todas as idades, sua recepção passada, presente e futura”.

## 2. Cruz e Sousa e a “imagem poética e antíteses”

Tal lucidez hermenêutica da crítica literária se faz sentir com grande peculiaridade na obra do poeta catarinense João da Cruz e Sousa (1861-1898), cuja potência lírica da obra e virtuosismo ainda hoje reclamam estudos mais detidos e percucientes, em vista da disparidade de enfoques que ainda hoje se lhe dão, e da escassez de pesquisas neste sentido, quiçá em virtude destes e de outros ruídos conceituais.

É tradição a análise da obra de Cruz e Sousa por um viés psicológico e social (v. BASTIDE, 1943), como uma tentativa de superação dos limites impostos pela cor da negra da epiderme, na busca pela ascensão social como vitória contra o preconceito e barreiras impostas aos negros. Tal justificativa talvez viesse ao encontro de algum poeta panfletário, menor entre as letras e maior como revolucionário, em um período de abolição da escravatura e de turbulentos conflitos. No entanto, em Cruz e Sousa tal enfoque específico – ainda que Bastide houvesse negado qualquer determinação última de “explicar” Cruz e Sousa como “um negro” que foi poeta, entretanto, *mau grado seu*, deixando exatamente este lastro marcante para a fortuna crítica do poeta – mostra-se propício a uma releitura, diante da observação de que a verve artística e transcendência da lírica poética do catarinense, a tensão limiar no manejo dos recursos do símbolo e das distensões imagéticas, não se encontram presas a modismos épicos, revelando-se vibrantes ainda nos dias de hoje.

Justamente o distanciamento histórico-crítico – que nos situa a mais de um século da morte de Cruz e Sousa – permite observar que sua poética possui alguns aspectos *icônicos*, que prometem enriquecer as tradicionais análises centradas na questão da raça negra ou na mera “revolta social”. A força prolífera da antítese ocupa, no poeta catarinense, amplitude sinfônica impalpável, tanto quanto distende a linguagem além de seus sentidos ordinários, e mesmo além dos sentidos lógicos. É o que se pode ver no soneto “Música da Morte”, de “Faróis” (SOUSA, 2000, p. 128):

A música da Morte, a nebulosa,  
Estranha, imensa musica sombria,  
Passa a tremer pela minh'alma e fria  
Gela, fica a tremer, maravilhosa...

Onda nervosa e atroz, onda nervosa,  
Letes sinistro e torvo da agonia,  
Recresce a lancinante sinfonia,  
Sobe, numa volúpia dolorosa...

Sobe, recresce, tumultuando e amarga,  
Tremenda, absurda, imponderada e larga,  
De pavores e trevas alucina...

E alucinando e em trevas delirando,  
Como um Ópio letal, vertiginando,  
Os meus nervos, letárgica, fascina...

É perceptível que, na primeira estrofe, a terminologia imbuída de intenso *negativismo* espalhe uma *névoa semântica demonizante*, mormente pela menção a “nebulosa”, “estranha”, “sombria”, “fria”, ou que “treme e gela”. O soneto irrompe, portanto, numa relação dialética entre a música e toda essa carga peculiar.

Entretanto, o último vocábulo da primeira estrofe (“maravilhosa”) cria uma relação de oposição, de flagrante antítese, que desde este momento tensiona a contradição do *maravilhamento* pelo abjeto, pelo feio<sup>2</sup>, ou pelo negativo. Como o poeta não fornece elementos – que seriam, talvez, peculiares à prosa – para que o leitor construa relações lógicas e fechadas sobre essa antítese de “encantamento pelo feio” (ou pelo negativo), a potência da contradição eleva seu tensionamento até a dissolução *fora da linguagem*, como imagem, sensação, percepção fugidia, pois dentro dos mecanismos lógico-semânticos da língua articulada não há recursos para tais definições, ao menos, não no patamar que pretende Cruz e Sousa, a partir de um exame maior.

Tal recurso é particularmente utilizado de uma forma menos explícita e mais sutil – o que indica um requinte estilístico da lírica cruzesousiana – na última estrofe, quando se opera a contraposição entre os termos “ópio letal”, “vertiginando”, “letárgica”, “alucinando”, “trevas”, e (novamente) a última palavra da estrofe: “fascina”. Dentro do campo semântico deste vocábulo encontram-se sentidos um tanto neutros, como *ofuscamento* ou *paralisia*, mas a estrutura dos versos do poeta catarinense parece indicar para uma repetição – de outro modo – do recurso antitético utilizado na primeira estrofe. “Fascina”, portanto, seria um deslumbramento, uma efusão de gozo e de *contemplação*.

---

<sup>2</sup> Hugo Friedrich (1991, p. 77) aponta para a intensidade artística do feio e do grotesco, buscada na segunda metade do século XVIII de forma oposta ao Romantismo, e referindo-se a Rimbaud, diz que “recebe, então, a tarefa de servir a uma energia sensitiva que impele à mais violenta deformação do real sensível. Uma poesia que toma por meta nos seus objetos menos os conteúdos que as relações de tensão sobreobjetiva”.

Não é em vão, deve-se notar, que tais antíteses são corroboradas e reforçadas pelas reticências ao final de cada estrofe – incluindo a primeira e a última. É bem como se Cruz e Sousa, ao surpreender com o expediente *antinômico* da contradição, precisasse estender seus efeitos e diluí-los através da amplitude das reticências.

A antítese que permeia a primeira e a última estrofes é força motriz de uma unidade expressiva que não está subordinada à construção de sentidos fechados e lógicos para os símbolos. Não é o sentido constante, reafirmado, que transmite a força apoteótica do símbolo, mas justamente a insolúvel tensão da antítese. Em sua dissertação de Mestrado, Leonardo Pereira de Oliveira (2007, p. 90) demonstra que, na poesia de Cruz e Sousa, “a antítese (...) transforma a língua cotidiana em tensão poética. Assim, a angústia do limite da expressão verbal é superada, a palavra é projetada para fora da linguagem verbal, tornando-a imagem poética”.

Não obstante a busca de sentido revele abismos onde a ideia de “imagem poética” possa ser pressentida, porém acima dos limites distendidos da própria linguagem, notório embate dicotômico pode ser observado entre a “clareza” da construção do verso, e sua *transcendência imagética*, onde a quebra se dá não na *sintaxe*, mas entre a linguagem e a infinitude de sentidos possíveis, preservando a *forma* acima de todos estes embates.

Nesses aspectos é perceptível a herança dos antigos franceses, como demonstra Hugo Friedrich (1991, p. 115-116), fazendo menção a Mallarmé, para quem o trabalho no verso “produz, ‘de vários vocábulos, uma palavra nova, total’, para assegurar nesta o ‘isolamento da linguagem’ (...) – o isolamento do discurso funcional, o ‘girar sobre si mesmo do corpo universal da linguagem poética’”, o que se coaduna num trabalho de “precisão formal do verso” (*op. cit.*), onde o “rigor formal contrasta com os conteúdos oscilatórios”. (*op. cit.*)

Neste sentido, além da poesia simbólica de Cruz e Sousa mostrar-se herdeira de uma escola literária de renovação – sem, que, com isso, perca a poesia do catarinense em *originalidade pessoal* – tais recursos de obediência à forma e distensão dos sentidos se revela sobrevivo além do apogeu do Simbolismo, como novamente indica Friedrich:

(...) na lírica contemporânea [escrevia em 1956] – em Valéry, Guillen e nos poetas afins a este – permaneceu o fato de que uma poesia de extrema abstração e ambiguidade exige a ligação da forma, como um apoio num espaço sem coisas concretas, como caminho e medida para seu canto poético

Tais extremos – visíveis na amplitude quase impalpável dos versos e no perfeito rigor da forma e da métrica – mostram-se claros quando Cruz e Sousa faz menção, ainda no soneto “Música da Morte”, ao “Letes sinistro” – rio mitológico-dantesco do esquecimento, sobre o qual há diversos e extensos estudos a respeito (BRANDÃO, 1986, p. 54, GRIMAL, 1993, p. 204) – não somente tensiona aspectos apavorantes que integram o imaginário histórico-coletivo, mas abre a visão para que, nos movimentos deste *rio*, a *imaginação* realize movimentos ascendentes ou velozes (“sobe”, “recresce”, “vertiginando”); paralisantes (“tremor”, “gela”, “nervosa”, “agonia”, “alucina”, “letárgica”); estonteantes (“ópio letal”, “lancinante sinfonia”); de escuridão (“música sombria”, “trevas”) sem *jamais* apontar – em momento algum – qualquer gênero ou andamento musical, se é que a “Música da Morte” é, de fato, uma *música*.

A partir do ponto em que tais símbolos destroem os vínculos lógico-semânticos ordinários, há um deslocamento intransponível na malha fechada da *compreensão*, e diversas leituras podem ocorrer *simultaneamente*, e mesmo contrapostas, sem que sejam excludentes.

Tal recurso lírico, capaz de permitir que permaneçam latentes interpretações antagônicas ou díspares, é bem uma marca da lírica moderna, iniciada a partir do simbolismo francês (v. FRIEDRICH, 1991), que se percebe ao largo da obra de Cruz e Sousa.

Assim, por exemplo, “A Música da Morte” pode ser música, mas pode ser aquilo que, nas profundezas do inconsciente do leitor, através de um viés psicanalítico<sup>3</sup> (v. FREUD, 1996), se *transforme ou represente* música, seja no prazer da abstração expressiva do ouvinte, seja na comunicação à linguagem espiritual do leitor. As particularidades da música – como arte – mostram-se além da mera tessitura de sons, o que evoca outros limiares.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Sem adentrar no estudo da psicanálise, o que o espaço não permite, é emblemático o campo de estudos que se abre diante do confronto histórico do surgimento e apogeu do Simbolismo na poesia (1857 até aproximadamente o fim do século XIX), e a obra considerada inaugural da Psicanálise, “A Interpretação dos Sonos”, de S. Freud, em 1900.

<sup>4</sup> Os aspectos evocativos da música, fazendo sempre uma direta referência ao soneto “Música da Morte”, incitam à profunda reflexão. Quando uma obra musical nos toca a imaginação, nos aterroriza e encanta, nos prende e arrebatada, após o seu término fica a *impressão emocional* de tal experiência. Ainda que não recordemos da música objetivamente falando, seu impacto permanece abstrato nos refulgos do inconsciente, pulsando e atraindo para novas audições. É talvez este um dos sentidos mais significativos em que se possa falar de *música* no citado soneto de Cruz e Sousa.

Isto porque a intensidade assustadora das expressões carregadas de aspectos sensoriais, imagéticos e dolorosos é elevada ao limiar de sentido para romper com a lógica cartesiana e reclamar, do leitor, que sinta a *música* cuja intensidade e maravilhamento *para ele* – sempre o leitor – sejam o ícone que Cruz e Sousa grava a fogo nos versos. Nunca se poderá saber que música é essa num contexto racional, mas o leitor o saberá, ou o *sentirá*.

Tais rupturas no contexto da logicidade são anteriores a Cruz e Sousa, conquanto o Poeta do Desterro tenha indubitavelmente impresso seu condão personalíssimo. Nesta linha afirma Friedrich (1991, p. 46), referindo-se a Baudelaire:

Esta antítese exacerbada passa através de quase toda poesia. Muitas vezes, comprime-se no espaço mais conciso e torna-se dissonância lexical, como “grandeza suja”, “caído e encantador”, “horror sedutor”, “negro e luminoso”. Esta aproximação do que normalmente é incompatível chama-se: *oxymoron*. É uma antiga figura do discurso poético, apropriada para exprimir estados complexos da alma.

Em se tratando de Cruz e Sousa, as análises modernas revelam-se profundamente afortunadas em suas soluções, pois concentram-se diretamente no foco poético, e abrem luzes sobre o material textual efetivo, que é – em suma – o grande legado cruzesousiano.

Tal ângulo ganha relevo quando se observa, ainda em “A Música da Morte”, que a referência do poeta a termos como “música sombria” e “em trevas delirando”, associados a um contexto de fortes símbolos negativos/satanistas – ao menos numa primeira leitura – como já demonstrado nos vocábulos “agonia”, “dolorosa” ou “amarga”, surpreendentemente não levaria qualquer leitor a considerar algum resquício de racismo, emblematização da cor, ou mesmo à vinculação da cor negra a paradigmas do “mal” ou do “negativo”.

Em Cruz e Sousa, tais expedientes são aptos a indicar um enfoque de certo modo arrojado, onde o Simbolismo se impõe de tal forma para a eclosão de uma lírica que perpassa as cores, que perde a razão de ser qualquer sentido fechado que atribua, por exemplo, à cor branca uma negação à raça negra ou desejo de abandonar a origem africana; bem como excluem a menção à cor no intuito de qualquer desprestígio à raça.

É tradicional a abordagem, por uma parte da crítica, da obsessão de Cruz e Sousa pelas cores como um desejo recalçado de ser branco, ou de demonstrar *mérito* para ao branco se equiparar. Tal enfoque ignora a



estrutura da escrita simbolista, onde as cores carregam um sentido absolutamente não social. Quando queremos expressar uma situação difícil demais, dizemos: “a situação está preta”, fazendo uso do símbolo como escuridão onde nada se pode ver.

Isto porque o Simbolismo é prolífero na utilização das sugestões cromáticas, tanto na pureza, sublimação e limpidez da *cor branca*, quanto da sensualidade ardente da *cor vermelha/rubra*, ou no medo, dificuldade ou satanismo da *cor negra*, e até mesmo invertendo todos estes sentidos.

O problema é, por certo, mais vasto do que se nos apresenta à primeira vista, ou do que o espaço permite aprofundar, entretanto, o supremo virtuosismo com o qual Cruz e Sousa conduz sua obra poética, esclarece que seus imperativos artísticos, expressos nas antinomias limítrofes, na tensão lírica extrema, nas dicotomias inconciliáveis, busca retratar o indefinível humano e transcendente – muito embora tais *névoas de sentido*, no psiquismo do leitor, busquem proliferação, condensação ou explosão – muito além de qualquer pressuposto etnocêntrico ou psicológico.

E, ainda que se possa realizar algum tipo de associação entre a densidade pictórico-simbólica das cores e seu sentido quase paradigmático, é o próprio Cruz e Sousa que quebra tal procedimento, como se vê na conclusão do soneto “Vinho Negro”, em “Últimos Sonetos” (SOUSA, 2000, p. 199):

(...) O vinho negro do pecado inquieto.

E tudo nesse vinho mais se apura,  
Ganha outra graça, forma e formosura,  
Grave beleza d'esplendor secreto.

O fenômeno da linguagem se apresenta, ainda, se se quiser distender os conceitos a partir de Cruz e Sousa, *tricotômico*. Para ilustrar, ao mesmo tempo que duas imagens aprioristicamente incompatíveis encontram um embate semântico fortíssimo no interior do verso, não perdem sua presença e tensão, redundando na criação de um sentido terceiro, extremamente mais potente que a mera conjunção das duas expressões. Convivem ambos os sentidos de cada expressão, a imagem ou ideia resultante delas, e ainda a “imagem poética além da linguagem” da qual nos fala Leonardo (OLIVEIRA, 2007, p. 90).

A noção de transgressão da língua, em franca antecipação expressionista, é notável em Cruz e Sousa. Não é sobre outra coisa que faz referência Paulo Leminski, em seu estudo sobre Cruz e Sousa: “*Expressionismo: as palavras submetidas à mais alta voltagem emocional*” (LEMINSKY, 1983, p. 47). Tais incursões no terreno expressionista tornam-se significativamente gritantes no poema “Violões que Choram” (SOUSA, 2000, p. 122), quando seu início desliza em *suave simbolismo*, não antevendo os movimentos tormentosos, agônicos, transmutadores de fraquezas e ignotas forças, numa sinfonia de percepções e extremismos. Dentre os 36 quartetos, comparem-se o 3º, o 18º e 19º e o 25º:

Sutis palpitações a luz da lua,  
Anseio dos momentos mais saudosos,  
Quando lá choram na deserta rua  
As cordas vivas dos violões chorosos.

(...)

Que anelos sexuais de monjas belas  
Nas ciliciadas carnes tentadoras,  
Vagando no recôndito das celas,  
Por entre as ânsias dilaceradoras...

Quanta plebeia castidade obscura  
Vegetando e morrendo sobre a lama,  
Proliferando sobre a lama impura,  
Como em perpétuos turbilhões de chama

(...)

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. 123-125).

Diante das antíteses internas, na referência sexual às monjas, na castidade plebeia, nas celas (prisões) da vida monástica e cheia de “ânsias dilaceradoras”, na estagnação deletéria da castidade e virgindade através de turbilhões (de conflitos) se proliferando, é possível observar um choque antitético ainda mais poderoso, que se dá *entre os períodos*. Na 18º estrofe, a ânsia sexual é dilaceradora, mas não mais que “vaga entre os anelos sexuais”, o que não ocorre com a castidade plebeia da estrofe seguinte, cuja intensidade destrói a falsa estabilidade anterior. Enquanto numa estrofe o desejo tortura, mas fica estável, na outra a estabilidade é desconstruída em “vegetando sobre a lama impura”.

Entretanto, tais vocábulos e expressões são dotados de tamanho poder polissêmico, e os limites imagético-sensoriais são tão dilatados, que o leitor se defronta com um campo de *quase completa releitura*, recriando horizontes ignotos nas imagens poéticas dos versos, possivelmente diferentes ou opostos aos explanados aqui.

Na última estrofe citada, os “fantasmas das galés”, ou a “prisão celular” teriam sentido muito diverso se não houvesse, no quarto verso, “áureos passados”, numa quebra antitética que não se resolve na linguagem, mas para além dela.

Nesta mesma estrofe, duas leituras são imediatamente possíveis, mas a partir destas, outras há ainda mais reveladoras. 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”. Poderão 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 – do período anterior à escravidão.

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.

Pode-se sentir, dentre tamanha confluência de leituras a partir, contra, ou no interior dos conflitos do símbolo, um respiro, uma brisa marinha cambiante vinda do último verso: “Da lembrança fiel de áureos passados”, com a aliteração inconfundível da vogal “a”, como numa expressão de alívio ou vento confortador.

Sem olvidar, e retomando a noção tricotômica já apontada, vê-se nesta estrofe que Cruz e Sousa constrói fortíssimas colisões de contrastes, sem que os vocábulos percam seu percurso semântico original, isto é, por mais distante que seja impelido o leitor na recriação das percepções, os elementos *permanecem vibrando* no interior do verso, os “fantasmas de galés”, numa imagem *a priori* nítida, não desaparecem por completo, onde quer que a dimensão simbólica dos versos possam conduzir. Ga-

nam contornos díspares, fascinações ou conflitos, mas não se desintegram da célula criadora que origina todo o processo de (re)leitura.

Em parte, tais considerações também se devem ao fato de que, em Cruz e Sousa, a música, as sonoridades rascantes ou líricas, os encontros consonantais propositadamente ásperos ou os vocálicos, tirados às vezes à música de câmara, *jamaís* surgem dissociados do sentido primeiro (semântico) dos vocábulos. Noutras palavras, a música *jamaís* surge para brilhar por si, unicamente, mas sempre aliada ao *significado*, que dialoga e conflui com toda essa amplidão sinfônica.

### 3. *Cruz e Sousa e o abolicionismo*

Insta acrescer a este estudo o papel de Cruz e Sousa na causa abolicionista, não por certo para fazer de tal foco o tema central deste trabalho, mas para apontar a ausência de aspectos de luta antiescravagista no *coração* de sua obra, na medida em que isto pode representar um ângulo de *universalidade* da lírica do poeta catarinense.

Andrade Muricy, com seu gênio perscrutador (v. SOUSA, 2000, p. 23-29), destacou a prosa “O Padre”, incluída na obra incipiente “Tropos e Fantasias” (1885), que o poeta publicou com Virgílio Várzea em período anterior à oficial abolição da escravatura no Brasil, onde se faz expressa e assombrosa menção ao “padre escravocrata”. As demais criações que fazem referência às questões análogas, em poesia e prosa, foram publicadas somente em 1945, por iniciativa do próprio Muricy a partir de “originais autógrafos”, que lhe foram entregues por Nestor Vítor, amigo e confidente de Cruz e Sousa. (*op. cit.*, p. 28-29)

Não há sonetos e poemas de causa abolicionista em *Broquéis* (1893) e *Missal* (1893), tampouco em *Faróis* (1900), *Últimos Sonetos* (1905) e *Evocações* (1898, póstumo) – exceto, neste último caso, no aréscimo de “Consciência Tranquila”, em 1945.

Tal postura do poeta de “aparente omissão”, em primeira instância foi atribuída ao fato de que *Missal e Broquéis* foram publicados pelo poeta já distando cerca de cinco anos da abolição oficial da escravatura. Não é outra a observação de Muricy (v. SOUSA, 2000, p. 28) a respeito: “O ardor proselitista não mais tinha justificativa na realidade histórica. Os ideais que se cultivava: Abolição e República, esvaziara-os a sua realização sucessiva (1888, 1889)”.

Todavia, e nesse mister pode-se contar com o afamado *distanciamento histórico* de que já se fez referência, o tempo que separa Cruz e Sousa da atualidade abre espaço para outros enfoques.

A *temática* escravocrata/abolicionista, certamente ainda latente no tempo em que publicou as primeiras obras (1893) teria sido fecundo *motum* artístico, rico de significados. Entretanto, o poeta optou por caminho diametralmente inverso. Por quê?

Fosse Cruz e Sousa lido nos nossos dias através de obras com fundo onde abolicionistas, escravocratas e escravos desfilassem nos símbolos e na lírica poética, decerto a obra – ainda que talvez não perdesse em estatura – seria um quase *retrato histórico*, perdida nas fímbrias do tempo, antiga, algo até mesmo *documental*. Ao menos se supõe.

Em se tratando do *coração* da obra cruzeousiana – e não nas poesias dispersas trazidas por Muricy – a decisão do poeta por uma gama de temas, enfoques e alcances afastados do abolicionismo e centrados em questões humanas, transcendentais e que vêm angustiando e clamando desde tempos imemoriais, como *a dor, a sensualidade, a sublimação diante do sofrimento, a alma presa no cárcere do corpo, a morte, o ser, o amor carnal e filial*, o poeta catarinense pode ser lido em qualquer tempo de forma pulsante, atual, viva e vibrante.

É certo que não se está relegando as obras abolicionistas de nenhum auto, pois se foram cruciais em seu tempo, sempre poderão ser (re)lidas com imenso interesse e relevância histórica. Cruz e Sousa, contudo, com sua obra logrou destacar-se de um contexto anacrônico para outro, eterno.

Tal expediente faz recordar – por que não? – as obras de Shakespeare, como o sempre recordado exemplo de “o Mercador de Veneza”, ainda estudadas pela pertinência atual das abordagens do dramaturgo inglês. Não por acaso o clamor, em “Hamlet” (FERNANDES, 1984): “Ser ou não ser, eis a questão”, e em Cruz e Sousa, outro *clamor* (SOUSA, 2000, p. 214) escrito pouco antes de sua morte, já no final da tuberculose e desprovido de quaisquer recursos: “o ser quer é ser, e que jamais vacila”.

#### 4. Conclusão

A história da lírica poética nestes últimos duzentos anos apontou para verdadeiros *numes tutelares* de uma arte cada vez mais construída e desconstruída. Críticas corrompidas já aplaudiram personalidades que hoje sequer se tem notícia, bem como relegaram ao desprezo movimentos e autores de – hoje – incontestável importância.

O Simbolismo foi renegado por ocasião da fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1897, quando Cruz e Sousa ainda vivia, e em cujo período compôs algumas das obras de maior envergadura e fôlego em seu quilate artístico.

Tais confluências levaram alguns estudiosos a retomar a discussão dessas obras, muitos movidos por princípios bastante dignos, alguns obedecendo a conceitos ainda vigentes na época, como o enfoque racial e a explicação “psicológica” de uma obra pelos conflitos sociais que o autor tinha de vencer, a exemplo do trabalho de Roger Bastide sobre Cruz e Sousa, ainda hoje uma das obras mais consultadas.

Estas abordagens – que atenderam às demandas de uma época de estudos críticos incipientes e arraigados à determinadas tradições – não devem ser postas de lado ou desconsideradas, para que se possam tornar prolíferas, desde o momento em que a partir delas se pode construir um pensamento evolutivo sobre a obra de Cruz e Sousa. Desse modo, ao invés de romper com a fortuna crítica do poeta catarinense, galga-se mais um degrau na compreensão e dimensionamento de sua obra, degrau este que considera a existência de todos os demais anteriores.

Neste trabalho, bastante distante de qualquer pretensão em esgotar um ponto que seja dos abordados, buscou-se apontar para um ângulo de pensamento que seja capaz de trazer, dos textos de Cruz e Sousa, aquilo que eles mesmos ontologicamente traduzem. Não se trata meramente de qualquer análise encomiástica ou pretensiosa, todavia focada em modernos conceitos de crítica literária, onde a figura do poeta “negro” perde relevância, surgindo o “poeta universal”, capaz de amalgamar em versos curtos uma torrente caudalosa de recursos imagéticos, sensoriais, unindo a musicalidade dos vocábulos, das aliteraões, a sentidos filosóficos, transcendentais, ideológicos e metafísicos.

Há ainda trabalhos que esmiúçam em centenas de laudas, na obra de Cruz e Sousa, aspectos *satanistas*, *alquímicos*, *ocultistas* e ainda (!) *cristãos* e *católicos*. A multiplicidade inesgotável de leituras desloca para

um patamar secundário os *valores objetivos* do texto, emergindo as poderosas metáforas e as antíteses que já vinham de Baudelaire e dos franceses, mas que no poeta catarinense adquirem verve personalíssima, com tratamento único e soluções pessoais. O que bem atesta tal fato são o rigor à forma e à sintaxe, trabalhadas em Mallarmé, Rimbaud e mesmo Baudelaire, mas em cujas sublimações e superações apoteóticas de “Últimos Sonetos”, em Cruz e Sousa, encontram franca oposição ao frequente *niilismo* dos franceses.

Ainda sobre a cor da epiderme, o arsenal poético manejado com multifacetário virtuosismo por Cruz e Sousa faria dele um poeta genial, fosse de qualquer cor, em qualquer época, pois a relevância última de qualquer obra deve ser – num rasgo de lógica – a própria obra em si mesma, somente naquilo que ela diz, ou, como no Poeta do Desterro, a partir do que diz, o universo que *dali se abre*.

Cruz e Sousa, 115 anos após sua morte, definitivamente parece adentrar na mais prolífera e surpreendente etapa da análise crítico-literária de sua obra, transmutando-se de poeta negro a poeta universal.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins, 1943. Mosaico, 4 v.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986-1987, 3 v.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria; literatura e senso comum*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

FERNANDES, Millôr. (Trad.). *Hamlet*, William Shakespeare. Pocket. 1984.

FREUD, Sigmund. *Primeiras publicações psicanalíticas*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad.: Marise Curiani. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad.: V. Jabouille. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 1993.

LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

OLIVEIRA, Leonardo Pereira de. *A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.



## CRUZ E SOUSA E OS POETAS MODERNOS UM OLHAR ENDÓGENO

Juan Marcello Capobianco (UFF)  
[juandireito@yahoo.com](mailto:juandireito@yahoo.com)

### 1. *Introdução*

O panorama que se delinea no entorno da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo entre 13 e 18 de fevereiro de 1922, apresenta contornos bastante marcantes. As ideologias revolucionárias dos Manifestos Antropofágicos (1928) e da poesia Pau-Brasil (1924); a confluência dos movimentos futuristas e do apogeu do dadaísmo; o ambiente respirando novidade, paisagens urbanas transformadas – telefone, veículos automotores, industrialização, desenvolvimento crescente do Jornalismo e da fotografia, pelo aprimoramento das técnicas – um século irrompendo com renovados clamores políticos, sociais e literários.

À primeira vista, quando a crítica literária se depara com obras evadidas de um ufanismo nacionalista revolucionário, como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, ou mesmo a linguagem transformadora de Oswald de Andrade em *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) ou *Serafim Ponte Grande* (1933), não fica imediatamente clara qual relação que pode haver entre toda esta onda vanguardista de ruptura e o Simbolismo no Brasil, ou mesmo a obra de Cruz e Sousa.

Nesta seara, a adoção de uma série de diretrizes pela poesia moderna, ao longo do século XX, como a “liberdade métrica, linguagem não nobre, absorção de processos não literários e nacionalismo” (BASTOS, 2004, p. 6) tornaria, num exame superficial, a relação Modernismo/Simbolismo *aparentemente* tênue.

O problema é mais sutil do que aparenta. Quando o célebre *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (MURICY, 1987, v. II) incluiu como *neossimbolistas* os poetas Manuel Bandeira, Augusto dos Anjos, Cecília Meireles e Raul de Leoni, considerados *modernistas ou pré-modernistas* por outros estudiosos (BRITO, 1997; LAFETA, 2000; COELHO, 1982); ou quando – na Semana de Arte Moderna em São Paulo, 1922 – os iconoclastas modernistas se voltaram “contra o Romantismo lacrimajante, o Realismo de Zola e Eça, o Parnasianismo marmóreo, apenas respeitando o Simbolismo, já por ser antiparnasiano, já por conter presságios de sua proposta revolucionária,” (MOISÉS, v. III, 2001, p.17),

ficou demonstrado que o exame do Simbolismo merecia atenção mais detida, exatamente para desvendar os liames de possível conexão entre estes movimentos ou mesmo entre suas relações de forma/fundo.

A crítica literária, ademais, já em estudos da metade do século XX (CARPEAUX, 1944; LIMA, 1956) mencionava a repercussão do Simbolismo nos poetas modernos, como bem o demonstra Massaud Moisés:

Do ângulo de liberdade criadora e do à-vontade formal, não há dúvida que as raízes do Modernismo devem ser procuradas no Simbolismo. Ainda mais: algumas tendências simbolistas penetraram o Modernismo (como o referido grupo de espiritualistas), enquanto outras vieram a influenciar poetas como Manuel Bandeira, Mário de Andrade e outros. (...) Admitindo-se que “toda a poesia moderna tem no Simbolismo o seu ponto de partida” (CARPEAUX, 1944, *apud* MOISÉS), o Modernismo identifica-se como uma espécie de Simbolismo involuntário, ou a sua continuação (LIMA, 1956, p. 55, *apud* MOISÉS)

Tal posicionamento crítico se torna ainda mais instigante a partir das observações de um dos mais revolucionários iconoclastas do nosso Modernismo, Oswald de Andrade, que declarou certa vez: “a linha ascendente da moderna poesia brasileira deriva do Simbolismo” (*apud* GÓES, 1959), com o que concorda o crítico Donald Schüller, que ainda afirma algo além: “a verdadeira renovação da poesia deve ser buscada no Simbolismo e não nos movimentos de vanguarda.” (SCHÜLLER, 1970, p. 42)

As comparações que se podem examinar entre as temáticas nacionalistas e outros procedimentos típicos das descobertas e rupturas modernistas<sup>5</sup>, em relação ao Simbolismo, parecem não fazer sentido nesta linha de enfoque.

São abundantes as afirmações sempre no mesmo sentido de *matriz*, relacionando os dois movimentos literários. Não é outra a imagem que nos transmite a crítica (MOISÉS, 2001, p. 261): “Mesmo na ficção de Oswald de Andrade, como nas *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), se adivinham expedientes cinematográficos e algo surrealistas, de possível extração simbolista”.

---

<sup>5</sup> Cruz e Sousa, em sua poesia – e mesmo na prosa – não logrou abordar temáticas folclóricas, ou de nacionalismo militante, e tampouco se deteve a ressaltar as figuras matriciais da cultura brasileira, como o índio e sua confluência miscigenatória com o negro e o branco. Estas bandeiras foram propaladas amplamente pelos modernistas.

Se a relação entre o Simbolismo e o Modernismo é algo *embriônica*, como se afirma, o problema se torna ainda mais denso porque não representa ideia isolada, grassando certa concordância entre diversos estudiosos.

Todavia, ao se tratar de Simbolismo, torna-se fundamental a reflexão de que é sobre a *poesia brasileira* que o estudo deve principiar. A natureza da construção da poética simbolista envolve um manancial vasto de recursos sinérgicos para a obtenção de um resultado que percorra os sentidos, cante nas aliterações, aprofunde pelas sinestésias, inspire pela transcendência dos símbolos e se projete pela força lírica das antíteses. Estes procedimentos indubitavelmente *se ressentem muito com a tradução*. Mesmo a força simbólico-musical das rimas não se preserva sem prejuízo do sentido, salvo exceções.

Por isso a concentração no Simbolismo nativo, e, neste sentido, particularmente em Cruz e Sousa, cuja razão para tanto argumenta Andréa Cesco (2011, p. 1): “é consensual que Cruz e Sousa é a figura mais importante do nosso Simbolismo”.

## 2. *O endógeno e o exógeno na poesia*

Tradicionalmente, os movimentos vanguardistas em nossas letras são tomados em estudo sempre pelo viés das influências europeias. É o que a crítica abalizada (TELES, 2012, p. 176) demonstra, fazendo menção ao dadaísmo:

Basta ver, por exemplo, o caso do Brasil, em que a ideia de uma Semana de Arte Moderna foi simplesmente copiada da ideia de um “Congrès de l’Esprit Moderne”, programado um ano antes para março de 1922, por André Breton, e que foi a causa da briga entre Breton com Tzara e o conseqüente desaparecimento do dadaísmo.

Ao se estudar o cabedal crítico que há sobre as vanguardas (Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Expressionismo e Surrealismo), em relação às quais guardamos por volta de um século de distanciamento, os enfoques abordados, pelo menos de início, se referem às destruições conceituais, à liberdade, à quebra da sintaxe e de todo descritivismo herdado das tradições literárias – é a busca pelo *espírito novo*.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> *L’Spirit Nouveau*, manifesto publicado em dezembro de 1918, por Apollinaire, insuflou o meio da poesia brasileira com um ideário renovado e em cuja essência absorveu Mário de Andrade as princi-

Tais gritos de liberdade, curiosamente, inovam com bastante desenvoltura em torno de matrizes ideológicas do século da modernidade, entretanto herdam do passado a raiz de toda a poesia moderna: *o uso do símbolo e suas combinações e derivações*. É por isso que os modernistas não lançaram *anátema* sobre o Simbolismo.

Neste momento do estudo, pode-se observar a poesia por dois prismas distintos, o *endógeno* e o *exógeno*, para – a partir de agora – permanecermos nos exemplos brasileiros.

As revoluções operadas pelo Modernismo foram, em grande parte, *exógenas* ao verso poético, pois tomavam as temáticas nacionalistas, a poesia de viés político, o destaque da cultura de matriz, a liberdade formal, dentre tantos procedimentos deste jaez.

Contudo, nos aspectos *endógenos* do verso – ou seja, na forma de construção e combinação dos vocábulos nas metáforas, das antíteses entre as ideias, entre os versos ou entre os períodos, na musicalidade da poesia sonora, com assonâncias e aliterações, sutilezas vocabulares, na amplitude de significação dos símbolos, na perda de sentido lógico para abrir a *infinitude* de interpretações, na fuga das descrições e abundância de sugestões – em todos estes aspectos o Modernismo mostrou-se um continuador, antes arrojado, mas sempre refazendo e reconstruindo o *símbolo*, patrimônio maior do Simbolismo.

A forma como isto se fez, em linhas gerais, é o que se estuda em seguida.

### 3. *Cruz e Sousa e os modernistas*

Falecido em 1898, Cruz e Sousa foi relativamente esquecido dos meios literários, fato agravado pela sua não-inclusão na Academia Brasileira de Letras, fundada em 1897. Sem embargo os estudos realizados pelos simbolistas, como Nestor Victor e Andrade Muricy, lembra Ivone Daré Rabello (RABELLO, 2006, p. 18) que somente em 1919 o poeta carolinense passou a ser incluído na *Pequena História da Literatura Brasileira*, de Ronald de Carvalho, e apenas em 1943 mereceu estudo mais profundo, sempre citado, da lavra do crítico francês Roger Bastide (v. COUTINHO, 1979, p. 157).

---

pais frentes ideológicas da revolução literária que ajudou a operar no Brasil (cf. TELES, 2012, p. 197)

Curiosamente, o poeta publicou somente duas obras em vida, *Missal* e *Broquéis*, ambas em 1893, sendo póstumas todas as demais. *Evocações*, que estava no prelo e foi publicada em 1898, ano de sua morte, *Farróis* em 1900, *Últimos Sonetos* em 1905, tendo vindo a lume *O Livro Derradeiro* somente em 1944, por direta iniciativa do grande Andrade Muricy.

Não obstante tal dificuldade irregular na publicação, iremos encontrar, por exemplo, em Manuel Bandeira (*apud* MURICY, 1987, p. 953), soneto datado 30 de setembro – 1º de outubro de 1945:

#### *O Lutador*

Buscou no amor o bálsamo da vida,  
Não encontrou senão veneno e morte.  
Levantou no deserto a roca-forte  
Do egoísmo, e a roca em mar foi submergida!

Depois de muita pena e muita lida,  
De espantoso caçar de toda sorte,  
Venceu o mostro de desmedido porte  
- A ululante Quimera espavorida !

Quando morreu, línguas de sangue ardente,  
Aleluias de fogo acometiam,  
Tomavam todo o céu de lado a lado.

E longamente, indefinidamente,  
Como um coro de ventos sacudiam  
Seu grande coração transverberado!

O deserto a que alude Bandeira, na primeira estrofe, faz entrever algum vago e profundo estado de desolação anímica, cuja lírica lhe era tão peculiar, uma fuga *psicanalítica* da decepção do ergástulo da dor, ideia que transcende um mero deserto *de areia*. Eis o desdobramento do *símbolo*. Sua função se move em ambivalência, contrastando a dor do amor onde só se colheram lágrimas, com a reação da força de erguer uma roca-forte<sup>7</sup> neste deserto. A *sintaxe dúbia*, que não permite definir se foi “a roca-forte erguida no deserto do egoísmo”, ou se foi “a roca-forte do egoísmo erguida no deserto” é proposital, e integra a amplitude insondável do Simbolismo.

---

<sup>7</sup> Roca-forte (ou castelo roqueiro) é uma espécie de castelo roqueiro as primeiras estruturas amuralhadas defensivas surgidas em Portugal ao longo dos séculos IX e X, período ao qual a maior parte dos medievalistas apelidam como “*primeiro encastelamento*” do futuro território português, conforme leciona Mário Jorge Barroca (1991)

Procedimentos caros a este estilo, como a maiúscula de *Quimera*, no oitavo verso, integrando uma expressão formada por *três vocábulos*, permitem a alusão à Cruz e Sousa: “– A ululante Quimera espavorida!” (M. Bandeira) e “Ó intensas quimeras do Desejo...” (SOUSA, 2000, p. 72).

Expressões, nos versos de Bandeira, como “línguas de sangue ardente”, ou “Aleluias de fogo” possuem inegável emprego simbolista nos moldes da escola cruzesousiana, mormente pelas sinestésias e força imagética cambiante.

Entretanto, expedientes (que grifei) como

*E longamente, indefinidamente,  
Como um coro de ventos sacudiam,*

do último terceto do soneto “O Lutador”, fazem sonoro eco com

*Que brilhe a correção dos alabastros  
Sonoramente, luminosamente,*

da *Antífona* de Cruz e Sousa (*op. cit.*, p. 63). As semelhanças não são, por certo, fruto do acaso, não havendo aqui espaço para longo estudo sobre a admiração por Cruz e Sousa que nutria Manuel Bandeira, que está incontestemente em texto deste último, de 1961 (v. COUTINHO, 1979, p. 153).

Em contrapartida, aspectos *exógenos* do soneto “O Lutador”, fazem menção a conflitos individuais cujo fundo psíquico-filosófico se distanciam de Cruz e Sousa, para quem a sublimação e *heroísmo* diante da dor excruciante não tiveram continuidade na desolação suave da poética de Bandeira.

Já Cecília Meireles, cuja tese *O Espírito Victorioso* (1929), “com a qual se submete ao concurso público para ocupar a cátedra de Literatura Vernácula da Escola Normal do Distrito Federal” (LOBO, 1996, p. 525) atesta encômios e verdadeira apologia a Cruz e Sousa e ao Simbolismo, deixa entrever que, além de profunda conhecedora da obra do poeta catarinense, Meireles também trouxera à própria poesia sua herança. É o que se vê no soneto da poetisa (v. MURICY, 1987, p. 1216):

*A chuva chove*

A chuva chove mansamente... como um sono  
Que tranquilize, pacifique, resserene...  
A chuva chove mansamente... Que abandono!  
A chuva é a música de um poema de Verlaine...

E vem-me o sonho de uma véspera solene,  
Em certo paço, já sem data e já sem dono...  
Véspera triste como a noite, que envenene  
A alma, evocando coisas líricas de outono...

...Num velho paço, muito longe, em terra estranha,  
Com muita névoa pelos ombros da montanha...  
Paço de imensos corredores espectrais,

Onde murmurem velhos órgãos árias mortas,  
Enquanto o vento, estrepitando pelas portas,  
Revira in-fólios, cancioneiros e missais...

Não é casual a menção a Paul Verlaine, poeta entre os maiores do Simbolismo francês do século XIX, pois tais versos vêm carregados deste estilo inconfundivelmente. A aliteração de “*chuva chove*”, sonorizando as gotas d’água se espalhando pelo telhado, ou a aliteração do vento em “*cancioneiros e missais*”; a fluidez da música consonantal de “*mansamente*”; a sugestividade simbólica contida em “*coisas líricas de outono*”, transcendem a lógica cartesiana e exprimem sons, imagens, sensações, “*coisas*”, portanto, criando liames insuspeitados entre Cecília Meireles e Cruz e Sousa.

Compare-se Meireles:

(...) onde murmurem velhos órgãos, árias mortas,  
Enquanto o vento, estrepitando pelas portas,  
Revira in-fólios, cancioneiros e missais

com Cruz e Sousa (em “*Velho Vento*”):

Que penetras velhas portas,  
Atravessando por frinchas...  
E sopras, zargunchas, guinchas  
Nas ermas aldeias mortas.

Tal observação causa forte surpresa ao crítico quando pode observar que “*Velho Vento*”, do poeta catarinense, só veio à publicação em 1944, mais de vinte anos após “*A Chuva Chove*”. Não se conhece informação de que Cecília pudesse ter lido a obra diretamente das mãos de Andrade Muricy ou Nestor Vitor. A herança criativa, porém, é inegável.

Em se tratando de Oswald de Andrade, é emblemática a análise, eis que o próprio revolucionário de nossas letras fez menção à matriz do Modernismo no Simbolismo, o que foi reafirmado neste trabalho, nas palavras já aludidas de Massaud Moisés, sobre *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Os choques de sintaxe, as ideias atiradas em forma de

*flash cinematográfico*, os neologismos, não parecem impedir que o *símbolo*, constantemente destruído e reconstruído nesta obra, deixe de vigorar e buscar *expressar o inexprimível*. No episódio “27. Férias”, Andrade assim escreve:

Dezembro deu à luz das salas enceradas de tia Gabriela as três moças primas de óculos bem falados.

Pantico norte-mericava.

E minha mãe entre médicos num leito de crise decidiu meu apressado conhecimento viajheiro do mundo.

O poeta elimina as vírgulas com liberdade, abrindo a frase às interpretações ambíguas. A gramática *diria*: Dezembro deu (,) à luz das salas enceradas de tia Gabriela (,) as três moças primas de óculos bem falados. Quer, com isso, *nublar as sensações*, confundindo se dezembro deu à luz, ou se deu “a” luz, sem a crase, onde a luz viria de dezembro, e não das salas enceradas. Faz, ainda, inversão simbólica significativa, construindo uma imagem das moças educadas paulistanas, inteligentes, de óculos, conversando muito bem, enfocando seu ângulo de visão particular como poeta, onde a observação fixa nos óculos das moças fazia parecer que estes é que eram bem falados, e não elas.

O neologismo *norte-mericava* guarda conteúdo sutil de repúdio à cultura estrangeira em detrimento da nativa, como se *Pantico* mimetizasse elementos que, em plena era do Modernismo, não mais tivessem lugar. Com o neologismo fica implícita uma série de condutas, palavras, ideias que o personagem teria, para merecer a pecha de estar *norte-mericando*. Quais condutas? Ao leitor fica a amplitude da ideia, e é *nisso* que se aproxima do Simbolismo, ainda que arrojado aos moldes modernistas.

Simbolismo é, igualmente, os “óculos bem falados”, cuja construção inovadora transfere o coração da imagem para uma fala culta paulistana, vindo através de uma moldura de óculos, tão *marcante* como se os próprios óculos fossem bem falados.

Quando Andrade diz: “E minha mãe entre médicos num leito de crise decidiu meu apressado conhecimento viajheiro do mundo”, a crise parece tão intensa, que foi transferida da mãe para o leito, onde pudesse *se deitar sobre a crise*. Inverte a frase prosaica, que seria: “minha mãe em crise, entre médicos, num leito”. Novamente, ao retirar as vírgulas, deixa ambíguo se no leito de crise estaria *a mãe*, ou *a mãe entre médicos*, portanto deitada com eles. É proposital, mas são amplitudes *visionárias*, *imagéticas*, *sugestivas* que o Simbolismo já houvera trabalhado pelo es-



tro de Baudelaire e os franceses, florescendo em língua portuguesa através de Cruz e Sousa.

É do poeta catarinense o soneto “Visionários” (SOUSA, 2000, p. 210), que serve de contraponto:

*Visionários*

Armam batalhas pelo mundo adiante  
Os que vagam no mundo visionários,  
Abrindo as áureas portas de sacrários  
Do Mistério soturno e palpitante.

O coração flameja a cada instante  
Com brilho estranho, com fervores vários,  
Sente a febre dos bons missionários  
Da ardente catequese fecundante.

Os visionários vão buscar frescura  
De água celeste na cisterna pura  
Da Esperança, por horas nebulosas...

Buscam frescura, um outro novo encanto...  
E livres, belos através do pranto,  
Falam baixo com as almas misteriosas!

O tom do discurso difere de Oswald de Andrade, todavia, no aspecto *endógeno* do verso, abrem-se as perspectivas simbólicas num mar vasto de significados, cujas tensões líricas da imagem poética permanecem latentes na imaginação do leitor.

Observando a temática, tais visionários armam que tipo de batalhas? Qual é o Mistério que é um “*sacrário soturno e palpitante*”? Ao aludir a “um outro novo encanto”, todas as batalhas de grandes missionários, sejam da Arte, da Ciência, até mesmo das guerras libertadoras ou das batalhas do *ser* consigo mesmo, podem se incluir na ideologia do soneto. O poeta não encerra nenhuma definição, falando somente que os visionários “sentem a febre” da “catequese fecundante”, numa clara alusão simbólica, não se confundindo com os jesuítas catequistas. Quando “falam baixo com as almas misteriosas” a referência à inspiração é clara, mas todo o restante compreende distensão imagética, ideológica, sensorial, mítica.

Em Andrade, quais as posturas norte-americanadas de Pântico? O que dizem as moças dos óculos bem falados? Qual a crise da mãe num *leito de crise*? O que exatamente ela decidiu sobre o “*apressado conhecimento viajeiro do mundo*” do protagonista?

Tal nível de questionamento é, em Cruz e Sousa, curiosamente o mesmo.

O *exógeno* – a temática, as rupturas ideológicas, estão em dado patamar; o *endógeno* – na apoteose sugestiva do símbolo, estão noutra.

Mais um exemplo pode-se colher de Oswald de Andrade e Cruz e Sousa. Assim escreve o poeta paulista: (*op. cit.*, p. 21):

29. MANHÃ NO RIO

O furo do ambiente calmo da cabina cosmoramava pedaços de distância no litoral.

O Pão de Açúcar era um teorema geométrico.

Passageiros tombadilhavam o êxtase oficial da cidade encravada de crateras.

O Marta ia cortar a Ilha Fiscal porque era um cromo branco mas piratas atacaram-no para carga e descarga.

Imprimindo um legítimo ritmo de *flash cinematográfico*, as ideias e imagens vão colidindo e se materializando num ponto distante da lógica da linguagem. O primeiro verso indica a visão, desde a cabina, da distância nas imediações do litoral, fragmentada pelo ângulo da janela e enriquecida pelo neologismo com o *cosmorama*. Entretanto, a metáfora que aproxima a forma do Pão de Açúcar a um teorema geométrico apresenta contornos simbólicos particulares, remetendo a ângulos rochosos e dimensões proporcionais, dizendo mais sobre o *animus* do poeta que outra coisa.

O terceiro verso mistura o tombadilho, os passageiros, a efusão da chegada e a visão da cidade desde a embarcação, porém numa inversão simbólica, onde “*estar em êxtase no tombadilho*” é entendido pelo poeta como “*tombadilhar*”. São riquezas do neologismo subvertendo o léxico, com um intuito peculiar e inquieto de lançar diante do leitor as impressões através de símbolos.

Cruz e Sousa, em “Violões que choram” (*op. cit.*, 2000, p. 122-126) realiza expediente onde os símbolos se constroem entre antíteses e sugestões, ganhando dimensão sinfônica de estrofe para estrofe, e deformando a ideia inicial do poema, que é exatamente a que se delineia no terceiro quarteto:

Sutis palpitações a luz da lua,  
Anseio dos momentos mais saudosos,

Quando lá choram na deserta rua  
As cordas vivas dos violões chorosos.

Entretanto, as visões deformadoras vão se sucedendo sem aviso:

Quando as estrelas mágicas florescem,  
E no silêncio astral da Imensidade  
Por lagos encantados adormecem  
As pálidas ninfas da Saudade!  
(...)  
Que anelos sexuais de monjas belas  
Nas ciliciadas carnes tentadoras,  
Vagando no recôndito das celas,  
Por entre as ânsias dilaceradoras...

Quanta plebeia castidade obscura  
Vegetando e morrendo sobre a lama,  
Proliferando sobre a lama impura,  
Como em perpétuos turbilhões de chama.

Que procissão sinistra de caveiras,  
De espectros, pelas sombras mortas, mudas.  
Que montanhas de dor, que cordilheiras  
De agonias aspérrimas e agudas.

Véus neblinosos, longos véus de viúvas  
Enclausuradas nos ferais desterrados  
Errando aos sóis, aos vendavais e às chuvas,  
Sob abóbadas lúgubres de enterros;

Velhinhas quedas e velinhos quedos  
Cegos, cegos, velhinhas e velinhos  
Sepulcros vivos de senis segredos,  
Eternamente a caminhar sozinhos;

Ao criar imagens cada vez mais transcendentais em relação à imagem inicial de alguns vagabundos tocando violão na madrugada carioca, o poeta catarinense vai densificando a malha imagético-expressiva, projetando seus suggestionamentos num nível de inconsciente *freudiano*, e sobretudo com a rapidez do quarteto, antecipando *a toque de caixa* os flashes cinematográficos que seriam frequentes no futuro, num verdadeiro *prelúdio artístico*.

Todos estes quartetos dilatam a tensão imagética, combinam impressões sugestivas, transcendem a abrangência pela *razão*, e sobretudo são extremamente diferentes entre si. Ainda que estejam sempre conectados por um *tênue fio* à imagem inicial dos homens tocando violão, a deformação chega ao ponto de esbater estrelas mágicas, procissão sinistra

de caveiras, véus de viúvas, velhinhas em grotesca decrepitude, tudo numa onda viva, num ciclone pictórico impalpável.

Quando as lentes se voltam mais adiante no tempo, o conceito geral deste trabalho se torna ainda mais elucidativo, eis que o exemplo da lavra de Vinícius de Moraes (1946, p. 37) é mais do que ilustrativo:

*Soneto de separação*

De repente do riso fez-se o pranto  
Silencioso e branco como a bruma  
E das bocas unidas fez-se a espuma  
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento  
Que dos olhos desfez a última chama  
E da paixão fez-se o pressentimento  
E do momento imóvel fez-se o drama.

De repente, não mais que de repente  
Fez-se de triste o que se fez amante  
E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante  
Fez-se da vida uma aventura errante  
De repente, não mais que de repente.

A musicalidade das aliterações carrega fortíssimo conteúdo expressivo, como se vê na 1ª estrofe entre “pranto” e “branco”, com rima imperfeita e a *trava* do “r”, o mesmo entre “bruma” e “espuma”, perfeitas na rima e na cor branca, e a mais significativa das aliterações da estrofe, entre “espuma”, “espalmadas” e “espanto”.

Na melhor tradição simbolista, o poeta *lança* as expressões ao longo do soneto, de forma evocativa e sugestionadora: quando desperta uma gama de recordações pelas “mãos espalmadas”; ou quando contrasta as “bocas unidas” com a cólera que “espuma”; ou mesmo quando realiza um paralelismo tensional e opositivo entre a relação e a separação

Riso  
pranto, bocas unidas  
espumantes de cólera, mãos espalmadas  
espantadas, calma  
vento, paixão  
pressentimento, momento imóvel  
drama,

que pontua simbolicamente os dois extremos, sem descrevê-los, jorrando torrentes na fluidez do rio da imaginação. Todos estes símbolos surgem dentro de uma coerência ideológica, porém independentes em seu coeficiente imaginativo para o leitor.

Se nos dois quartetos iniciais os contrastes se dão forma *impessoal* (momento imóvel, riso, pranto, boca), nos tercetos finais o drama se *personaliza*, e os contrastes se tornam mais densos e dolorosos, como no triste/amante, sozinho/contente, amigo próximo/distante, o que diretamente se reflete na dimensão simbólica, pois o soneto não explicita as circunstâncias da separação, projetando tão-somente estes símbolos de forma icônica e isolada, e criando aberturas, espaços, imagens/impresões abertas. A *perplexidade* com que o soneto termina carrega densidade emocional que somente atinge um verdadeiro *ápice* pelas figuras sugestivas que brotam de todo o soneto, *carregadas de significados*, sem trégua, até o fechamento.

Não fosse o tom prosaico natural da lírica viniciano, este soneto poderia ter sido concebido no auge do movimento simbolista brasileiro, sem nada dever.

Faz recordar, por certo, o soneto “Sorriso Interior”, apontado como o último que Cruz e Sousa escreveu, a poucos dias de abandonar a existência física, em 19 de março, tuberculoso em último grau, no verso de repetição incisiva “O ser que é ser e que jamais vacila”, quando escreve ao leal amigo Nestor Vitor: “Cheguei sem novidade a 16 [de março]”. Num diálogo com Vinícius, Cruz e Sousa, “ser que é ser” se despediria da vida três dias após chegar a Sítio, estado de Minas Gerais, “de repente, não mais que de repente”.

#### 4. Conclusão

Ao se propor uma forma de observar a poética pelo aspecto exterior – *exógeno*, e pelo interior – *endógeno*, alguns aspectos da poesia de Cruz e Sousa se tornam mais nítidos à análise, no que tange a uma continuidade com os poetas do Modernismo.

Isto porque o enfoque *exógeno* privilegia as matrizes filosófico-ideológicas, as rupturas libertadoras, a quebra da forma *parnasiana*, o ufanismo nacionalista de raiz, do regionalismo artesanal, da temática cidadina, urbana e das experiências do *espírito novo*.

Quanto ao enfoque *endógeno*, o verso se abre para revelar a lírica dos símbolos, a tensão sugestiva das metáforas, as sinestésias de elementos díspares, a musicalidade das aliteraões e assonâncias, dos encontros consonantais, a projeção imagético-sensível das impressões, a amplitude evocativa das expressões, dos versos e das estrofes entre si e em conjunto.

É justamente neste enfoque *endógeno* que Cruz e Sousa demonstra o quanto inaugurou uma nova forma de conceber a poesia, cujo uso virtuoso do símbolo foi tomado de préstimo, destruído e reconstruído, recomposto, transformado e recriado pelos modernistas. Entretanto, é sempre do símbolo que se está falando.

Por isso, tantas menções de tantos críticos e poetas ao Simbolismo como verdadeiro inaugurador da poética moderna, berço dos movimentos de vanguarda e ponto de partida para todo um desenvolvimento lírico posterior. É *sempre o símbolo* sugerindo, apontando ou brotando fragmentado, de uma forma mais ou menos arrojada.

Tal conclusão aponta para o fato de que não há estudos suficientemente aprofundados sobre o conceito aqui levantado, ainda que a *tese* se mostre fundamental para a compreensão da *estrutura de construção* dos versos do nosso modernismo, como continuadores arrojados e inventivos de uma lírica que, em verdade, no Brasil vem diretamente das mãos de Cruz e Sousa.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROCA, Mário Jorge. Do castelo da reconquista ao castelo românico. (Séc. IX ao XII). *Revista Portugalia*, Vol. XI-XII, 1990-91.

BASTOS, Alcmemo. *Poesia brasileira e estilos de época* 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 6. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

CESCO, Andréa. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 01-45, ago./dez., 2011. Disponível em:

<<http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/index.php>>. Acesso em: 27-06-2013).

COELHO, Joaquim Francisco. *Manuel Bandeira pré-modernista*. [Brasília]: Instituto Nacional do Livro, 1982.

COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra Completa*. Organização, introdução, notas, cronologia e bibliografia por Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

GÓES, Fernando. *O Simbolismo*, vol. IV do Panorama da Poesia Brasileira, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

LOBO, Yolanda Lima. Memória e educação: *O Espírito Victorioso* de Cecília Meireles *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v. 77, n. 187, p. 525-545, set./dez. 1996.

MEIRELES, Cecília. *O espírito victorioso*. Rio de Janeiro: Lux, 1929.

MOISÉS, Massaud *História da literatura brasileira: Realismo e Simbolismo*. Vol. 2, 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORAES, Vinícius de. *Nova antologia poética*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

MURICY, José Cândido Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3. ed. Brasília: INL, 1987, vols. I e II.

RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem*. Uma leitura da poética de Cruz e Sousa. São Paulo: Edusp, 2006.

SCHÜLLER, Donald. *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre: UFRGS, 1970.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

**ENVEREDANDO  
PELOS PROCESSOS DE FORMAÇÃO DE PALAVRAS:  
"A VINGANÇA DE CHARLES TIBURONE"**

*Denise Salim Santos (UERJ)*  
[d.salim@globocom.com](mailto:d.salim@globocom.com)

**1. O humor espalhado na narrativa**

A escolha do livro “A vingança de Charles Tiburone”, de João Ubaldo Ribeiro (1990), se justifica por ser uma publicação dirigida ao público infantil e juvenil, ainda que discordemos da ideia de que, de fato, exista uma “literatura” especial para crianças e jovens, criando o pressuposto de que tal produção seja menos relevante ou desprovida dos recursos que a literatura “adulta” explora em sua produção. A partir da observação do vocabulário empregado por seu autor, por exemplo, identificamos práticas e recorrências quanto às escolhas lexicais feitas com o mesmo cuidado, com a mesma propriedade que encontramos quando da ocasião de estudos de mesma natureza realizados em usas crônicas, contos e romances.

Já pela escolha do título, o humor se faz presente de forma significativa. Tiburone é a maneira como uma das personagens, Quica, menina de três anos de idade, pronuncia a palavra tubarão. Segundo o autor, tratava-se de uma narração despreziosa, construída inicialmente para distrair as crianças da família, à hora das refeições, que posteriormente, foi transformada em livro. E retextualização da modalidade oral para a escrita não eliminou do texto, porém, a expressividade da fala. Em várias passagens vemos a preocupação do escritor tentando reproduzir hesitações, medos, surpresa, suspensão da fala etc., empregando recursos variados da escrita tais como repetição de fonemas, pontuação, separação sintática nem sempre canônica:

– Seu nome não é Belarmino? Seu nome é Belarmino, na chamada da escola é Belarmino e sua vó chama você de Belarmino, Belarmiiiiino! (p. 10)

– É... É... É o sss-se-nhor, o repres... O respr... – tentou perguntar Neneca, que também tinha tomado um bruto susto (p. 34)

– Então eu assino logo. É... Precisa assinar o nome todo? Meu nome de verdade é... (p. 360)

– Silêncio! Seentiiiiido! Sua excelência o General Charles Tiburone! (p. 55)



– Que so.. so... solenidade a do almoço? (p.58)

– Sss... ssomos de p-p-az – disse MINO com olhos fixos nas pinças. (p. 82)

Em outra passagem, quando a personagem Neneca, a maga oficial do Centro de Contra-Espionagem Danger People, descobre um livro “empoeirado e sem capa” falando de “Sciencias occultas”, o escritor preocupa-se em dar autenticidade ao objeto encontrado. Duplicando letras e trazendo ao texto palavras do passado da língua, dá credibilidade ao livro e cria o tom de verdade quanto às possibilidades mágicas da menina:

Neneca encontrou um livro todo escripto de um jeito diferente e falando em Sciencias occultas

Como fazer cair os dentes de um desaffectedo (p. 22)

(...) e o nome do desaffectedo escripto com boa calligraphia. (...) Tiro e queda. Dois dias depois, olha lá Julinho banguelão, bem na frente da boca (p. 22)

Como é possível constatar na obra de João Ubaldo Ribeiro, os estrangeirismos também estão presentes neste livro, e seu emprego não é gratuito. A admiração das crianças por super-heróis estrangeiros, tão presentes na mídia e no mundo virtual, se reflete na temática de festas, no vestuário de meninos e meninas, permanentes no imaginário infantil. Também aqui, João Ubaldo tem cuidados com o “registro fiel”, ou quase fiel, da oralidade na fala de suas personagens, oportunamente pelo exagero caricatural de tais pronúncias, deixando no ar certa crítica ao excesso de “contaminação lexical” na busca de um “status” diferenciado:

– Juva tinha mania de falar inglês, embora não soubesse nada (...). Depois veio a questão da pronúncia. Juva insistia que as palavras danger people tinham de ser pronunciadas com a boca torta, como os americanos falam no cinema “Dendger Píopio” (...). Então cochichariam: ‘Deeendger piípio’ (p. 8-9)

(...) Juva se meteu, querendo botar o nome Danger Ship na nave e falando de boca torta (...)

– “Dendger Chípi” é muito mais bonito! (p. 10)

– Você não é Danger Boy? Então por que não usa seus super-poderes (...), grite “deeeendjerbuói” e saia voando, vá! (p. 40)

Uma outra passagem marca a estilística lexical de João Ubaldo: a presença de expressões latinas em seus textos. O humor se localiza, neste caso, exatamente na adequação contextual da expressão em uso, considerando que as personagens se encontram em situação de risco no fundo do mar, perseguidos por barracudas perigosos: “Um deles, McShark, foi de-

clarado *pisce non gratus*”. Imediatamente o narrador, por meio da metalinguagem, esclarece seu leitor do que significa tal expressão: “peixe de que ninguém aqui quer saber”, dialogando com a fórmula tradicional “*persona non grata*”. Afinal, as crianças de hoje não têm contato com a língua latina

Também são fios semântico-discursivos da narrativa ubaldiana os fraseologismos de caráter eminentemente popular, facilitando a compreensão do texto pelo traço de tradição cultural que essas formulações carregam ao longo do tempo:

Passar o chinelo Botar bofes pela boca	Arredar pé	Pras suas negas
Dar uma carreira Dar palpite Dar uma choradita Dar uma lição a Dar golpe Dar no golpe Dar (uma) rabanada Dar um jeito	Deixa estar jacaré (que um dia a lagoa seca)  Matar de susto  A coisa fica preta (está)	Cair o queixo  Tirar lasquinhas  Caiu de pau

Sem que ainda não nos tenhamos detido nos processos de formação de palavras, todos esses recursos linguístico-expressivos fazem parte da teia de sentidos de humor presentes no texto, mas aqui trazidos apenas para elencar alguns tratamentos que se podem dar a um texto quando se fala em leitura, interpretação, compreensão e trabalho com a língua e sua gramática.

Comprovada a presença do discurso do humor na narrativa em estudo, trazemos Cabral e NicK (1974, p. 174) para definir o humor como uma das espécies de cômico: “é a expressão verbal ou outra que retrata uma situação com misto de simpatia e divertimento ou uma tendência para reagir favoravelmente (bom humor) ou desfavoravelmente (mau humor) a outras pessoas”.

Sigmund Freud (FREUD, 1997) enriquece a teorização sobre os estudos do humor acrescentando que este tipo de cômico é um meio de se obter prazer apesar dos afetos (sentimentos) dolorosos que interferem com ele, situando-se neste ponto a primeira distinção entre o cômico e o humor: aquele não consegue existir em presença da dor, do sofrimento, ao passo que o humor atua exatamente como um substituto da geração de um sofrimento, ou seja, dando pouca importância a seus infortúnios, o indivíduo está apto a ver o lado “engraçado” da situação.

Segundo o psicanalista, o humor tem como fonte a economia de sentimento (compaixão). Aliás, todo processo de geração do riso é fundado no princípio da economia: o cômico, a partir da economia do pensamento e da representação; o chiste, a partir da economia da inibição. Uma outra característica importante da situação humorística é que se satisfaz rapidamente, porque completa seu circuito dentro do próprio produtor do humor. A divulgação da satisfação que o humor produz no indivíduo não carece necessariamente da participação do outro para se completar.

Quanto à funcionalidade, uma das mais evidentes, à semelhança do cômico, está em seu papel de controlador social crítico. Como técnica de controle, é usado para as mais diversas manifestações de aprovação, desaprovação, para indicar hostilidade ou rejeição etc. Não é, no entanto, um recurso unilateral; é usado tanto pelos representantes do poder e da autoridade, quanto pelos demais grupos sociais, o que é bem mais frequente uma vez que o humor pode tornar-se instrumento de luta e de oposição.

Os textos impregnados de humor vêm forjados por situações ambíguas. Embora suscitem hilaridade, normalmente são motivados por alguma situação que irrita, inquieta a opinião pública, o que nos leva a crer que, através do humor, tenta-se destruir a realidade que não agrada. Esses textos têm que ser construídos dentro de técnicas eficientes, uma vez que o discurso humorístico não está interessado em manter relações de significação num mesmo sistema de referência. A justaposição de planos é fonte frequente desse tipo de efeito de sentido. Até porque as palavras não têm efeito exclusivo de produzir sentidos. Elas são manipuladas para chegar a esse objetivo.

A temática explorada nos textos não foge da função social que o humor exerce. Dela fazem parte os assuntos controversos socialmente, na maior parte das vezes – sexo, política, racismo, instituições em geral, maternidade, a própria língua, loucura, defeitos físicos. Do discurso humorístico também são alvos fáceis a velhice, calvície, obesidade etc. De alguma forma o humorista descobrirá um artifício de veicular o subterrâneo, o não oficial em seu discurso.

Ainda que seja uma história “infantil”, ela não é estéril ideologicamente. “A vingança de Charles Tiburone” aborda questões como a influência estrangeira nos hábitos nacionais, de que o nome do grupo “Danger People”, o codinome de Juva (Danger Boy) e alguns equipa-

mentos como o “danger games” são exemplos; a discriminação da mulher, no momento em que o grupo de meninos não admite a participação de Neneca e Quica no grupo, e estas se impõem a ele por habilidades pessoais: uma tem poderes mágicos e a outra tem um grito possante, destruidor; o golpe militar que Charles Tiburone – o general generalíssimo, truculento, violento – organiza contra o Presidente dos Barracudas; a discriminação racial entre siris e caxangás.

Um outro aspecto pertinente ao cômico e que se mantém no humor é o caráter lúdico. Eduardo Diatay Menezes (1974, p.1 1-13) afirma que o cômico constitui uma categoria especial das atividades lúdicas, porquanto só sob o ponto de vista do jogo é que se pode perceber o objeto do riso. Segundo o autor, assim como o jogo, o cômico confronta-se com os fatos em favor da fantasia; é a negação do real através da ficção; é um meio de livrar-se de suas pressões e constrangimentos:

O jogo, como o cômico, está associado à alegria, ao prazer, à surpresa, ao arrebatamento, farsa, divertimento, realidade (...). À tendência a esquecer ou desconhecer os dados da vida real, ao desprezo pelo bom-senso, à concentração nos sonhos de glória e nos empreendimentos heroicos que compõem o cômico, correspondem o espírito de luta e aventura, conquista e superação que acompanham o jogo. Por outro lado a repetição é comum aos dois tipos de fenômenos.

Eni Puccinelli Orlandi (1996, p. 155), ao apresentar as características do discurso lúdico, reforça a proposta de aproximação entre o jogo e o cômico e, conseqüentemente, o humor, apontando o discurso lúdico como o uso da linguagem pelo prazer. Ressalta que, assim sendo, as funções da linguagem mais recorrentes seriam a poética e a fática “por causa respectivamente da maneira como se dá a polissemia e por causa da reversibilidade nesse tipo de discurso”. A polissemia se instala na multiplicidade de sentidos e a dominância de um sentido com os outros, ecos desse sentido mesmo, se realiza de maneira a ser preservado o máximo de ecos.

Considerando a natureza de nosso trabalho podemos sintetizar que o humor resulta da transformação (ou economia de despesa, no discurso freudiano) de dor em alegria, satisfação. O aspecto lúdico do humorismo resulta no uso da linguagem pelo prazer; é a ruptura com o instituído. No lúdico, assim como no humor, a relação com a referência não importa, não é necessária: há espaço para o *nonsense*. João Guimarães Rosa, no prefácio de “Tutameia” intitulado “Aletria e Hermenêutica” (ROSA: 1985 p. 3-12) trata a questão do suprasenso na construção da comicidade e humorismo. Diz ele:

No terreno do Humour, imenso em confins vários, presentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que na prática da arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanča os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento p. 3-12

De circuito mais simplificado que o cômico, o humor pode iniciar e terminar em um único indivíduo, mas se comunicado ou compartilhado, será através da compreensão da pessoa humorística que chegaremos ao mesmo prazer que o dela – o prazer humorístico. E é isto que trataremos a seguir considerando os processos e formação de palavras que permitem que sujeito-produtor e sujeito-leitor partilhem desse prazer.

A leitura de Ubaldo nos aponta um humor mais subjetivo, aquele que tenta superar as inquietações interiores através do prazer que extrai da brincadeira com as palavras, construindo sentidos ora claros, ora jogando com a polissemia instaurada a partir da manipulação das palavras nos enunciados ou dos elementos constitutivos dessas palavras. É possível que neste livro o escritor não queira revirar a sociedade pelo avesso, ao tocar em certas mazelas sociais ou bulir com o defeito do outro dolorosamente, mas, sem dúvida, há o que comentar ou discutir provocando a reflexão do leitor.

## **2. *Processos de formação de palavras e humor***

Perscrutaremos a veia humorística do autor como uma de suas marcas de estilo, aliada à expressividade que certas formações de palavras assumem nos textos. Lançando mão dessas estratégias no discurso, João Ubaldo Ribeiro trata as coisas sérias tentando não macular a leitura prazerosa de seus escritos. É o deixar “fruir por puro deleite”.

Muitos dos vocábulo aqui selecionados resultam da adjunção de morfemas ao semantema, acrescentando-lhe significações acessórias ou, ainda, servindo para operacionalizar a mudança de uma classe ou subclasse gramatical para outra. Falamos dos afixos – sufixos e prefixos. A resultante desse processo de ampliação da palavra através de morfemas é classificada como forma secundária. Veja-se uma oposição linguística: enquanto os afixos derivacionais, ou morfemas derivacionais, criam um novo vocábulo, posto que afetam semanticamente o significado da base, os sufixos desinenciais (ou morfemas categoriais) não atuam dessa forma, pois mantêm a estabilidade semântica da base a que foram adjungi-

dos, recuperando aqui a ideia de regularidade dos padrões flexionais que o sistema linguístico oferece.

O que emerge, então, é que o conjunto de afixos do sistema linguístico – desinençiais ou derivacionais – é elemento importante não só na ampliação do léxico, mas também na economia linguística. Na verdade, os mecanismos da língua sempre buscam o máximo de produtividade e eficiência utilizando um mínimo de elementos do sistema arquivado na memória do usuário (sistema fechado a que pertencem os elementos flexionais), combinado ao sistema aberto dos semantemas, sempre receptivo a novos elementos.

A exploração do jogo de formas construídas a partir do acréscimo de afixos é o que percebemos ao ler “A vingança de Charles Tiburone”. Segundo levantamento realizado, o processo mais produtivo é a derivação sufixal. Discursivamente, destacam-se os sufixos diminutivos, aumentativos e superlativos que acrescentam sentidos diversos, apesar da identidade do processo e mesmo de morfemas empregados. Por exemplo, há derivações que denotam apenas dimensão do ser ou da qualidade do referente nas formações diminutivas e aumentativas

Ah, quer dizer que a irmãzinha não pode participar das brincadeiras, não é? (p. 18)

Tinha água de chuva num potinho sem uso (...) (p. 24)

Bastava disposição para passar por cima do cais (...) e enfrentar um trechinho com lama até as canelas, só isso (p. 32)

Confusões, confusões, com Quica sendo levada por Neneca para trás de um matinho lá fora para fazer xixi. (p. 43)

No entanto, outras derivações diminutivas acrescentam sentidos conotativos aos enunciados onde aparecem:

a) Intensificação:

Tudo igualzinho, igualzinho. (p.91)

Desta vez vamos segurá-lo direitinho(...) (p. 89)

b) Afetividade

(...) e o Presidente abraçando-os e enxugando uma lagrimazinha no canto do olho (p. 79)

Neneca, que já estava meio de namoro firme com o budião, também deu uma choradita (p. 79)

Os outros ficaram só com um nozinho na garganta (...). (p. 79)

c) Ironia

- É, é. Muito boa pessoa – e a lagosta deu uma gargalhadinha. ( p. 54)

d) Pejoratividade

– Esse gordinho aí! O capitão Navalhinha manifestou o desejo de levar esse gordinho aí para um jantar na casa dele. (p. 63)

Por sua vez, os sufixos aumentativos prestam-se a conotações hiperbólicas:

Não custava nada ir buscá-la, ele estava doido para ver o peru hipnotizado, lá todo espichadão (p. 14)

(...) Bolota salvou a pátria, com um puxão bem na horinha (p. 14)

(...) lá estava o monstro (...), três olhos injetados, um esporão serrilhado saindo da testa e uma linguona enorme parecendo uma seta de duas pontas (p. 47)

(...) porque o recém-chegado sentou-se numa cadeirona de espaldar alto (...). (p. 52)

(...) ver os peixes fardados(...) Um deles, grandalhão e coberto de listas douradas (...) (p. 52)

– Vi! Enorme, com cada dentão assim! (p. 52)

\_ Aaaa! – rosnou ele, num vozeirão rouco que fez todos estremecerem.

Toda hora passa um peixão enorme aqui em frente, para, fica me olhando e lambe os beiços (p. 58)

Também de valor hiperbólico é o emprego dos sufixos formadores de superlativo absoluto sintético de uso predominante em lugar de construções analíticas:

“Dëndger Piopio!” Mino achou a ideia bestíssima (p. 8)

Juva se meteu, querendo botar o nome de danger Ship na nave e falando com a boca entortadíssima (p. 9)

– Não estou vendo nem armário, nem fogão, nem geladeira (...) tinha dito desconfiadíssimo. – o que é que a gente vai comer na viagem? (p. 43)

(...) talvez ele os houvesse recolhido a algum compartimento de seu corpo estranhíssimo (p. 51)

Charles Tiburone que era também general, aliás generalíssimo, para não falar em almirante brigadeiro. (p. 57)

(...) ladeando a entrada do presidente, um tubarão-baleia elegantíssimo...  
(p. 58)

Outra característica expressiva no uso da derivação nos textos de João Ubaldo, e em “A vingança de Charles Tiburone” não é diferente, é a exploração de famílias lexicais que demonstram, sem sombra de dúvida a habilidade do escritor em produzir, através da manipulação dos recursos morfológicos um toque de humor à narrativa. Neste livro encontram-se as séries derivadas:

peixe, peixinhos, peixões, peixal\*  
sirí, sirizão, sirizal\*, Siriópolis\*  
martelo, martelar, martelado, desmartelamento\*  
caxangá, caxangazão, Caxangazal\*  
duende, duendístico\*, duendária\*, duenderia\*  
tubarão, tubaronística\*, tubaronato\*  
barracuda, Barracudão, barracudana\*, barracudade\*  
corneta, cornetada\*, corneteiro  
sapo, saparia, sapão

Nas séries acima encontram-se vocábulos assinalados (\*), que são exemplos de formações neológicas excêntricas pelo inusitado do produto, mas plenamente em acordo com as RFPs e as RAEs. Mais neologismos foram identificados durante a narrativa. Observe-se, porém, que em outras obras do escritor são poucas as ocorrências neológicas, sejam derivacionais ou composicionais, mas aqui elas são em número proporcionalmente significativo:

(...) era um lugar ótimo de brincar (...) na beira do riacho, com aquela *caraguejada* toda, de todos os tamanhos (...) p. 31

Os motores roncaram e, sob o controle *navigacional* robótico, *autotrônico* e molecular, a nave deslizou para fora da boca do rio (...) (p. 45)

Mino fez uma curva graciosa em direção às profundezas, acendeu os *super-refletores* de plutônio X-B5 *macroativo*... (p. 45)

Eu não quero ser comida, eu não quero mais brincar (...) Eu quero fazer xixi! Eu já fiz! Eu estou toda *xixizada* (48)

Que tal se eles ligassem o localizador *sincrotrópico* de bandidos, para ver se conseguiam descobrir alguma coisa sobre o paradeiro de Tiburone? (p. 80)

– Não(...) Qualquer pessoa que respire a atmosfera *iônico-ativada* da nave pode viver debaixo d’água(...) (p. 53)

Um explicação possível para justificar tantos neologismos pode ser o fato de uma das personagens ter imaginado uma nave submarina com altos recursos científicos e tecnológicos inovadores, futuristas. Novos fatos, novas realidades implicam novas nomeações. Daí o número



significativo de termos neológicos designativos como “iônico-ativada”, “sincrotópico”, “super-refletores”, “monstrovídeo”, “transpicotron”, “megadente” etc. O cuidado vocabular reside no fato de que termos científicos implicam radicais gregos e latinos na construção do que chamo aqui de “neologismos terminológicos”, criados especialmente para compor o contexto ficcional da narrativa.

Dar voz a animais faz parte do imaginário infantil. Desta forma, peixes, tubarões, lagostas e siris são personagens dialógicos no texto, o que não elimina a presença de onomatopeias, também neológicas, cuja característica principal é a seleção de fonemas escolhidos – consoantes plosivas e vibrantes ao texto – quando se trata de expressar a insatisfação ou a raiva dos tubarões: *Glurb- glurb; Rooorc; Gruorc Grrorr; Ruorrrgg; Grrruc; Grrraak*.

TRACOMUPEMAMAR é uma sigla originada do *Tratado de Cooperação Mútua entre Peixes e Mamíferos Marinhos*. O recurso à sigla como promotora de humor é um expediente encontrado com frequência nas crônicas de Ubaldo, portanto não causando estranhamento aparecer neste livro, cuja intenção inicial é divertir seus leitores. O escritor simplesmente reúne as sílabas iniciais de cada palavra sem se preocupar com a extensão ou a camada fônica que se constrói.

### 3. *Considerações finais*

Julgamos ter abordado neste estudo os processos de formação de palavras mais significativos na construção do discurso do humor presente na obra em estudo. Não desprezamos, porém, da ampliação do espectro vocabular com a análise de outras formas de uso cotidiano que no texto assumem altíssima expressividade principalmente pela sonoridade de certos formativos afixais, não ignorando que a palavra se constrói semanticamente a partir da cumplicidade entre as unidades do discurso. Porém, preocupamo-nos em apresentar as ocorrências mais produtivas na construção do discurso do humor na narrativa.

Um tema recorrente entre aqueles que têm como atividade o ensino de língua materna está voltado para a questão do trabalho com o texto literário ou não literário na sala de aula. Hoje tem-se quase em uníssono o discurso de que não há mais espaço para o texto existir apenas como pretexto para o desenvolvimento de atividades meramente identificadoras dos fatos gramaticais. Mas isto não quer dizer que se deva ignorar os

elementos internos à língua que são explorados na construção do texto literário e, conseqüentemente, na construção do discurso literário. Nessa perspectiva, “linguagem e palavra convertem-se na matéria da qual a literatura se nutre” (SILVA, 2010, p. 43) e constroem a rede de sentidos que leva ao prazer da leitura.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORREIA, Margarita; ALMEIDA, Gladis Maria de Barcellos. *Neologia em português*. São Paulo: Parábola, 2012.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Trad.: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

MENEZES, Eduardo Diatay. O riso, o cômico e o lúdico. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, n. 1, p 5-14, 1974.

SANTOS, Denise Salim. *Os processos de formação de palavras: a alquimia do riso nas crônicas jornalísticas de João Ubaldo Ribeiro*. 2000. – Dissertação de mestrado. Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (digitada).

SILVA, Márcia Cabral da. *Infância e literatura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

ROSA, Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: \_\_\_\_\_. *Tutameia; terceiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 3-12.

**INTERTEXTUALIDADES:  
"ADÃO E EVA NO PARAÍSO" E OUTROS TEXTOS**

*Lucia Maria Moutinho Ribeiro* (UNIRIO)  
luciamoutinho@ig.com.br

Nomeado pela semióloga búlgara Julia Kristeva, ao notar que o texto literário dificilmente é "puro", porque corresponde a um "mosaico de citações" e à "absorção e transformação dum outro texto" (1974, p. 64), examinemos o conceito de intertextualidade. Exemplifiquemo-lo com o conto "*Adão e Eva no paraíso*" de Eça de Queirós, a fim de comprovar a fertilidade descritiva, narrativa e simbólica do texto de ficção, que, mesmo reproduzindo histórias tradicionais, é capaz de despertar a nossa curiosidade. Inspiremos o leitor e aluno a confeccionar, a partir daquela narrativa e do conceito dado, as próprias ficções. Não só os gênios iluminados têm a capacidade de criar, como nos ensina o pedagogo Vygotsky (SOUZA, 2009. p. 147). Esse trabalho tem, pois, uma intenção didática.

Ancorada na concepção bakhtiniana de dialogismo, Julia Kristeva desenvolveu o conceito que chamou de intertextualidade, ao fazer a resensão na revista *Critique* dos estudos de Mikhail Bakhtine sobre os *Problemas da poética de Dostoievsky* e *A obra de François Rabelais*, no texto que ela intitulou *Bakhtine, le mot, le dialogue et le Roman*. O feito causou viva impressão em Roland Barthes, na época. Para o linguista e filósofo russo, a língua não é apenas um código a descrever a realidade, nem propriedade de um só indivíduo. A língua corresponde a um entrecruzar de vozes de vários falantes socialmente determinados, cuja enunciação se manifesta de locutor para interlocutor, entre leitor e texto, entre escritor e texto, escritor e leitor, entre textos, entre leituras. O princípio dialógico preside, pois, as trocas linguísticas, não havendo enunciado fora das suas relações com outros enunciados.

Sendo assim, examinemos como repercutem no conto de Eça de Queirós "*Adão e Eva no Paraíso*" o relato do "*Gênesis*" sobre a criação da humanidade e a versão científica desta, entre outros textos.

Assim, concebemos que não há em literatura o esgotamento de um texto em si mesmo, já que a linguagem existe no diálogo e no conflito de falas que se propagam e se influenciam sem cessar. A intertextualidade rompe com qualquer fronteira, com qualquer finitude de texto, co-

mo observou Roland Barthes, ao identificar o intertexto como "a impossibilidade de viver fora do texto infinito" (BARTHES, 1967, localizado na Internet em 12 mar. 2013). Cabe ao leitor investir a leitura do próprio repertório de saberes, interagindo com o texto, para reativá-lo e imprimirlhe novos sentidos. O leitor passa a montar o próprio mosaico de leituras, textos e ficções. A perspectiva dialógica bakhtiniana do discurso permite conceber o texto literário como "um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escritas: do escritor, do destinatário, da personagem, do contexto cultural atual ou anterior" (KRISTEVA, 1967, *apud* SEABRA, 1992, p. 12). A intertextualidade é o encontro de discursos e sujeitos em diálogo, que se caracterizam pela pluralidade, diversidade, alteridade.

Esse artesanato textual desperta a consciência do leitor para fazer as próprias associações de ideias e assim contar as próprias histórias. Trata-se do que em inglês se chama de *fan fic* (*fan fiction*), estimulando o leitor a desenvolver as suas ficções a partir da ficção original, como as que se desenrolam a partir das sucessivas publicações do *best-seller Harry Potter*. O texto passa a ser lido de várias maneiras, num processo de produção de sentido, em que a leitura se torna também escritura, e o leitor, coautor.

Entre os vários tipos de intertextualidades, como epígrafe, citação, referência, alusão, paródia, pastiche, paráfrase, o conto selecionado nesta abordagem, embora possa se vincular ao último, escapa a essa tipologia, pois a versão que traz do relato tradicional o supera, ao renovar a interpretação dos fatos, ao captar a atenção do leitor, ao sugerir novas leituras (SAMOYALTY, 2008, p. 51).

O conto eciano "*Adão e Eva no Paraíso*" adota tanto a concepção darwiniana sobre a criação dos seres e da espécie humana, como a bíblica. Assim, nos parece a descrição de Adão:

Então, numa floresta muito cerrada e muito tenebrosa, certo ser, despreendendo lentamente a garra do galho de árvore onde se empoleirara toda essa manhã de longos séculos, escorregou pelo tronco comido de hera, pousou as duas patas no solo que o musgo afofava, sobre as duas patas se firmou com esforçada energia, e ficou ereto, e alargou os braços livres, e lançou um passo forte, e sentiu a sua dissemelhança da animalidade, e concebeu o deslumbrado pensamento do que era, e verdadeiramente foi! Deus, que o amparara, nesse instante o criou. E vivo, da vida superior, descido da consciência da árvore, Adão caminhou para o Paraíso.

Era medonho. Um pelo crespo e luzidio cobria todo o seu grosso, maciço corpo, rareando apenas em torno dos cotovelos, dos joelhos rudes, onde o cou-

ro aparecia curtido e da cor de cobre fosco. Do achatado, fugidio crânio, vincado de rugas, rompia uma guedelha rala e ruiva, tufando sobre as orelhas agudas. Entre as rombas queixadas, na fenda enorme dos beiços trombudos, estirados em focinho, as presas reluziam, afiadas rijamente para rasgar a febra e esmalhar o osso. (QUEIRÓS, 1966, p. 777).

Antes de ser contraditório, o texto é dialético e sugere múltiplas leituras. O cenário do Paraíso naqueles tempos primevos lembra uma passagem do recente filme *A árvore da vida* de Terrence Malick, premiado com a Palma de Ouro em Cannes em 2011. Este retrata a história de uma família, o pai, a mãe, os filhos (= Adão, Eva, Abel), na cidade de Waco, no Texas, interior dos Estados Unidos, onde nasceu o diretor e onde outrora também houvera aqueles animais jurássicos. Apesar de o cineasta ser filho de um pastor protestante, impregnado de religiosidade cristã, como divulgaram algumas resenhas sobre o filme, não deixa de mencionar a origem das espécies conforme o relato científico, assim como Eça no conto dado:

A Terra existia desde que a luz se fizera, a 23, na manhã de todas as manhãs. Mas já não era essa Terra primordial, parda e mole, ensopada em águas barrentas, abafada numa névoa densa, erguendo, aqui e além, rígidos troncos duma só folha e dum só rebento, muito solitária, muito silenciosa, com uma vida toda escondida, apenas surdamente revelada pelo remexer de bichos obscuros, gelatinosos, sem cor e quase sem forma, crescendo no fundo dos lodos. (p. 776).

Malick com certeza não leu Eça de Queirós, nem precisava, pois no cinema americano abundam aquelas bestas pré-históricas. A força descritiva da síntese eciana é que nos surpreende, ao antecipar as imagens do filme americano.

Entretanto, quando Adão surge na Terra a natureza se torna bucólica, idealizada, lírica, como aquela cidadezinha americana, na década de 1950, sugerindo que as personagens, tocadas pela graça divina, são eivadas de transcendência:

Não! Agora, durante os dias genesíacos de 26 e 27, toda ela se completara, se abastecera e se enfeitara, para acolher o Predestinado que vinha. No dia 28 já apareceu perfeita, [...] com as provisões e alfaías que a Bíblia enumera, as ervas verdes de espiga madura, as árvores providas do fruto entre a flor (*Ibidem*).

O texto eciano concebe, como na Bíblia, que Eva é que outorga o saber à humanidade. Ela inspira Adão, ela cria o fogo, o cozimento da comida, as vestes:

À nossa mãe venerável pertence então, na caverna, a doce e augusta tarefa do lume, Ela o cria, ela o nutre, ela o defende, ela o perpetua [...].

E quanto lhe não deve a humanidade! Recordemos, meus irmãos, que nossa mãe, com aquela adivinhação superior que mais tarde a tornou profetisa e sibila, não hesitou, quando a serpente lhe disse, coleando entre as rosas: -- "Come do fruto do Saber, que os teus olhos se abrirão, e serás como os deuses sabedores!" (p. 793)

Não nos importa aqui apenas comparar textos, mas sim despertar no aluno/leitor a imaginação, o gosto pela leitura, ampliar-lhe o vocabulário. O que o filme *A árvore da vida* mostrou com belas imagens coloridas, a narrativa eciana "*Adão e Eva no Paraíso*" traduziu em palavras. Providos da noção de intertextualidade e com o exemplo dado, estimulamos a criação de outras ficções e metaficções, partindo de textos originários. O recurso da intertextualidade não só atualiza esses textos, mas também nos leva de volta ao passado e à leitura dos clássicos, mantendo a chama acesa da imaginação, da criatividade, da linguagem ficcional e poética, a linguagem para além da rotina da coloquialidade, a linguagem do desvio literário.

Sugerimos, outrossim, o exame de demais contos ecianos sob essa perspectiva, tais como "*A perfeição*", que interpreta o episódio homérico da *Odisseia*, em que o herói Ulisses, seduzido pela feiticeira Circe, fica preso na Ilha de Ogígia por longo tempo; "*O suave milagre*" sobre uma passagem de Jesus na Terra; "*No moinho*", que retoma o tema do adultério feminino tão caro à literatura desde a Antiguidade Clássica, ora por um viés trágico, em que há vingança e assassinato, como nas peças teatrais, *Oréstia* de Ésquilo (século V a. C) e *Otelo* de Shakespeare (século XVII). Esta, vertida no filme homônimo de Orson Welles de 1952, entre outras filmagens mais recentes.

Ora cômico, como na comédia *Anfitrião* do latino Plauto (século I), reproduzida por Guilherme de Figueiredo no êxito de crítica e público, em 1949, *Um deus dormiu lá em casa*, e a uma infinidade de outros textos. A saber: alguns contos do *Decamerão* de Boccaccio (século XIV); as comédias, *Auto da Índia* e *Farsa de Inês Pereira* de Gil Vicente e *Anfitriões* de Camões (século XVI).

Ora epistolar, no texto *As ligações perigosas* de Choderlos de Laclos (século XVIII).

Ora dramático: os realistas *O primo Basílio* de Eça de Queirós e *Dom Casmurro* de Machado de Assis, autores dos contos *No moinho* e *A cartomante*, respectivamente; os romances *Anna Karenina* de Lev Tolstói (século XIX), *Ulisses* de James Joyce, de 1916, e *O amante de lady*

*Chaterley* de D. H. Lawrence, de 1928. *Perdoa-me por me traíres* do nosso Nelson Rodrigues, de 1957.

Em 2007, houve a versão fílmica de *O primo Basílio* por Daniel Filho, que trouxe o enredo para a década de 1950, durante a construção de Brasília, e pôs na boca do marido traído a frase rodriguiana que intitula aquela peça, perdoando, pois, a adúltera.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTINE, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAMBERGER, Richard. *Como incentivar o hábito da leitura*. São Paulo: Ática, 1998.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

CURY, Maria Zilda, PAULINO, Graça, WALTY, Ivete. *Intertextualidades: teoria e prática*. São Paulo: Formato, 2005.

FREITAS, Maria Teresa; KRAMER, Sônia; SOUZA, Solange Jobim e. (Orgs.). *Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2007.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luís Costa. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio: Paz & Terra, 1979. p. 43-61.

\_\_\_\_\_. *A literatura e o leitor*. São Paulo: Paz & Terra, 2011.

JENNY, Laurent et al. Intertextualidades. *Poétiques*, n. 27, Coimbra: Almedina, 1977.

KRISTEVA, Julia. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, n. 239, Paris. p. 438-465, 1967.

\_\_\_\_\_. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LODGE, Donald. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

QUEIRÓS, Eça de. *Contos*. Lisboa: Livros do Brasil, [s. d.].

\_\_\_\_\_. *Adão e Eva no paraíso*. Disponível em:  
<<http://www.elivros-gratis.net/livros-gratis-eca-de-queiros.asp>>.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SEABRA, José Augusto. O coração do texto. *Jornal de Letras*, Lisboa, 18 ago. 1992. p. 12-13.

SOUZA, Solange Jobim e. *Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. São Paulo: Papyrus, 2009.

VYGOTSKY, Lev. *Imaginação e criação na infância*. São Paulo: Ática, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins, 2008.



**JULIA LOPES DE ALMEIDA:  
O LUGAR DA MULHER NA LITERATURA BRASILEIRA  
NA VIRADA ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX**

*Paula Rúbia Oliveira do Vale Alves* (UEFS)  
[paularubia@uol.com.br](mailto:paularubia@uol.com.br)

Leonora de Luca, no artigo “O feminismo possível” de *Júlia Lopes de Almeida*, considera que, embora Júlia Lopes de Almeida tenha sido considerada como a mais importante mulher-escritora do Brasil, na virada do século XIX para o século XX, esse enaltecimento contrasta com o esquecimento posterior da crítica contemporânea.

Sabendo-se que nos períodos de transição, tanto os artistas como a produção artística, estão geralmente fadados ao esquecimento, alguns estudiosos dedicam suas pesquisas ao resgate da literatura típica dessas fases. Nesse mesmo movimento, produz-se esse trabalho sobre a autora Júlia Lopes de Almeida que, embora não tenha adquirido a qualidade de cânone, teve um lugar de grande destaque na literatura brasileira, que merece ser resgatado.

Segundo dados obtidos na atualização e introdução do romance *A Viúva Simões*, escrito em 1999 por Peggy Sharpe, professora e pesquisadora da literatura e cultura brasileira, o nome completo da autora é Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida; ela nasceu no Rio de Janeiro, em 24 de setembro de 1862, filha de pai professor e médico que também escrevia crônicas para a republicana e liberal *Gazeta de Campinas*. Toda a família era ligada às artes: a mãe concertista, diplomada em piano, canto e composição; uma irmã era poetisa, outra pianista, e outra cantora lírica e declamadora. Desde muito cedo, Júlia Lopes de Almeida mostrou forte inclinação pelas letras e, embora no seu tempo de moça não fosse socialmente aceitável uma mulher dedicar-se à literatura, ela contou com o apoio da família e, em especial do pai que a incentivou, indicando-a para escrever uma matéria para a revista para a qual ele próprio escrevia. Conduzida pelas mãos do pai, ela estreou em sua carreira de escritora em 1881, escrevendo na *Gazeta de Campinas*. Em 1887, casou-se com um escritor português, à época diretor da revista *A Semana*, editada no Rio de Janeiro, para qual escreveu por muitos anos. Escreveu para várias revistas e jornais do Rio e de São Paulo como *A Semana*; *O País*, *Ilustração Brasileira*, *A Mensageira*, o influente *Jornal do Commercio* etc. Sua vasta produção literária se compõe de mais de 40 volumes incluindo ro-

mances, contos, literatura infantil, teatro, jornalismo, crônicas e obras didáticas. Escreveu seu último romance *A Casa Verde*, em 1932, em colaboração com o esposo, vindo a falecer dois anos depois no Rio de Janeiro.

Segundo Vieira (2011), em muitos artigos Júlia Almeida assinou com os pseudônimos “A. Julinto” ou “Ecila Worms”. A esse respeito cita o comentário de Darcy França Denófrío (*apud* VIEIRA, 2011, p. 2):

Fadada ao anonimato e ao silêncio, vivendo em reclusão, propriedade do pai e depois do marido, escrevendo às escondidas e mais tarde com sentimento de vergonha, a mulher assumiu, com frequência, pseudônimos masculinos ou tentou, de alguma forma, ocultar a sua identidade no discurso.

Ainda segundo Vieira (2011), este ocultamento de si demonstra o quanto a mulher esteve apartada do lugar de destaque na sociedade. Esta estratégia era usada para evitar que as escritoras e seus familiares se expusessem aos preconceitos vigentes e expressa a dificuldade da mulher em se afirmar no exercício de funções diferentes das atribuições domésticas. Apesar dessas adversidades, Almeida tornou-se uma profissional das letras, um campo de atuação monopolizado pelos homens, e sua postura diferenciada permitiu que ela, além de se projetar como escritora talentosa, também abrisse caminho para um espaço ao qual as mulheres brasileiras até então não tinham acesso. Conforme Norma Telles, Júlia Lopes Almeida “talvez tenha sido a única escritora do período a conseguir dinheiro com sua pena” (TELLES, 1997, p. 441).

Segundo Sharpe (1999), mais do que qualquer outra escritora do seu tempo, Júlia Lopes de Almeida recebeu o reconhecimento público e desempenhou um importante papel progressista, especialmente em relação à educação feminina e às transformações do papel da mulher burguesa na mentalidade da Primeira República. Devido à sua grande aceitação e popularidade, assumiu a cadeira de número 26 da Academia Carioca de Letras e se tornou a única escritora a atingir o *status* que poderia lhe conferir um lugar na Academia Brasileira de Letras. Também segundo Sharpe, infelizmente, foi impedida de sentar-se ao lado de seus pares masculinos e seu lugar foi cedido ao marido – o poeta português Filinto de Almeida: “Este lugar, de direito e de fato, seria seu, não fosse a Academia tão gênero-excludente”. (SHARPE, 1999, p. 1)

Num comentário crítico publicado em São Paulo pela revista *A Mensageira*, em 1899, a escritora portuguesa Guiomar Torrezão aduz que Júlia Lopes de Almeida “é, sem dúvida, a primeira escritora do seu país” (TORREZÃO, *apud* SHARPE, 1999, p. 2). Esse comentário tem

um significado especial numa época em que era raro ser escritora declaradamente assumida perante a sociedade, e ser leitora fazia parte apenas das expectativas da educação feminina da elite.

Vieira (2011) informa que em 1931, quando a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino promoveu o II Congresso Internacional Feminista, foi Júlia Lopes Almeida, considerada à época como a mulher de maior prestígio no meio cultural do país, quem proferiu o discurso de abertura. Era um momento especialmente significativo porque as mulheres se mobilizavam para obter o direito de voto, o que se concretizaria três anos depois. Dentre outras atitudes em prol dos direitos femininos, Almeida ainda subiria em palanques reivindicando a construção de creches.

A obra de Almeida conseguiu ultrapassar as fronteiras nacionais, chegando a alguns países hispano-americanos, europeus e, segundo Presciana Duarte de Almeida (*apud* SHARPE, 1999, p. 2), fundadora da revista *A Mensageira*, também aos Estados Unidos.

Sobre a revista *A Mensageira*, foi localizado um artigo intitulado “Revista *A Mensageira*: Alvorecer de uma Nova Era?” escrito por Rosana Cássia Kamita, no qual a autora destaca a importância desse veículo de comunicação para o movimento feminista no Brasil; informa que a revista circulou entre 1897 a 1900, em São Paulo; era destinada à produção literária feminina e também publicava artigos que defendiam a emancipação das mulheres, reivindicando principalmente uma educação de qualidade. Em suas páginas figuravam nomes como os da escritora Júlia Lopes de Almeida e de Guiomar Torrezão, escritora portuguesa e líder feminista. Nos artigos publicados costumava se destacava a preocupação com a posição das mulheres na sociedade e os preconceitos por elas enfrentados. O valor desse periódico ganha destaque se for avaliado o contexto no qual ele foi divulgado: a virada entre os séculos XIX e XX (KAMITA, 2004, p. 164)

A partir da segunda metade do século XIX as mudanças se acentuaram, os avanços tecnológicos aportavam no Brasil vindos da Europa, o que incitou o desenvolvimento de alguns centros urbanos. O panorama já poderia ser considerado mais favorável à educação formal das mulheres. Através desses pequenos progressos, uma parcela limitada da população tornou-se alfabetizada. Em relação à mulher ela deveria receber uma educação voltada à sua vida familiar, ou seja, não receberia instrução que a levasse à autonomia crítica, mas a ênfase recairia sobre sua formação moral.

Segundo Kamita (2004), inicialmente os textos eram fundamentados em argumentos que confirmavam o preconceito em relação à mulher: a educação feminina era defendida porque assim ela teria condições de exercer com maior competência seu papel de mãe e criar filhos que seriam melhores cidadãos. No entanto, em um segundo momento, os argumentos baseavam-se na necessidade de uma educação que permitisse à mulher participar do mercado de trabalho, ideal partilhado por muitas feministas da época, que consideravam esse o caminho para a autonomia feminina econômica e intelectual.

Voltando ao texto de Sharpe (1999), vê-se que Almeida demonstrava preocupação com duas instituições sociais e políticas proeminentes: a família e a recém-declarada República. Para ela, assim como para outros escritores contemporâneos, a exemplo José de Alencar e Machado de Assis, “[...] a educação adequada às mulheres estaria ligada ao bem-estar social da família e, por extensão, à bem-sucedida consolidação dos ideais republicanos”. (SHARPE, 1999, p. 10). Portanto, a desarmonia do lar era vista como resultado das inúmeras restrições impostas pela sociedade às mulheres que, por sua vez, limitavam-se ao ambiente doméstico e eram barradas no mercado de trabalho. Almeida compreendia que as novas cidadãs emancipadas, deveriam participar efetivamente da instauração dos ideais republicanos, e a família era o local apropriado para solidificar essas bases, deixando para trás os antigos valores, ultrapassados e prejudiciais à consolidação de uma nova nação.

Nesse contexto, segundo Sharpe, (1999, p. 8) Almeida

[...] acreditando serem as mulheres figuras centrais nesse quadro social, e percebendo o importante papel que deveriam desempenhar na cruzada feminina pela reforma educacional, social e política, fez da família o centro da sua obra, sua problemática, o núcleo do seu questionamento.

Dessa maneira, apesar da visão progressista para a época, Almeida soube usar a moderação como um traço significativo em sua produção literária, intenção que se manifesta num comentário feito em 1897, na revista *A Mensageira* (ALMEIDA, *apud* VIEIRA, 2011, p. 4):

Esta revista, [...] parece-me dever dirigir-se especialmente às mulheres, incitando-as ao progresso, ao estudo, à reflexão, ao trabalho e a um ideal puro que as nobilita e as enriqueça [...]. Ensinará que, sendo o nosso, um povo pobre, as nossas aptidões podem e devem ser aproveitadas em variadas profissões remuneradas e que auxiliem a família, sem detrimento do trabalho do homem.

Ela associa a construção da identidade feminina ao desempenho dos papéis de mãe, esposa, administradora do lar; assim, a emancipação feminina nunca será pensada de forma dissociada do exercício da maternidade e desses papéis. Segundo ela, uma mulher não pode ser uma mãe perfeita, se for ignorante ou fútil. Assim, a maternidade representará, na obra de Júlia Almeida, a ponte de ligação entre a ordem estabelecida e os avanços em relação à condição feminina, especialmente em relação à educação das mulheres. Percebe-se ainda que, apesar do tom moderado, ela apresenta algumas ideias inovadoras referentes à profissionalização da mulher; antevendo no trabalho uma possibilidade desta se libertar da submissão.

Segundo Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti, no artigo intitulado “Debruçando-se na janela do tempo: cantos e encantos da história feminina brasileira (1870/1940)”, em um dos artigos publicados na revista *A Mensageira*, Almeida exaltava os ideais feministas, utilizando entonação irônica referente à imagem socialmente instituída da mulher à época (ALMEIDA, *apud* CAVALCANTI, 2001, p. 124):

Dizem que somos débeis (e chegam a convencer-nos) porque somos franzinas, ou porque somos pállidas, ou porque somos tristes! Não se lembram de que tudo isso é efeito de uma educação mal feita, – contra a qual devemos reagir a bem de nossos filhos –, passada no interior da casa, sem exercício, sem convivência, sem jogos, sem despreocupações de preconceitos, sem estudo bem ordenado, sem viagens, sem variedade, sem alegria enfim!

Assim, na opinião de Cavalcanti (2001), através da produção literária de Almeida pode-se captar fragmentos da inserção da mulher brasileira tanto na sociedade como na produção cultural e se aventar a contribuição da literatura para o ampliação das perspectivas de emancipação feminina, daquelas que eram até então aprisionadas a um modelo machista de conduta ideal.

Na mesma linha de pensamento, Luca (1999) comenta que desde os seus primeiros escritos, Almeida manifesta preocupação com a condição feminina, “opondo a frivolidade e a apatia das mulheres de classes abastadas frequentadoras dos salões à sobriedade e à atividade da mulher humilde, que trabalha para prover sua subsistência” (LUCA, 1999, p. 290) e denuncia a situação desalentadora da educação feminina à época, quando só se ministravam às meninas lições elementares, com ênfase no aprendizado dos afazeres domésticos, ao contrário do que acontecia com os meninos

A partir das considerações aqui suscitadas, passa-se agora a analisar brevemente os romances *A Família Medeiros* e *A Falência*, à luz do projeto ideológico da autora Júlia Lopes de Almeida de escrever para questionar os preconceitos contra as mulheres e reivindicar os seus direitos à profissionalização, pela via da educação.

Originalmente publicado em 1891, *A Família Medeiros* é o único romance propriamente romântico da escritora onde um estereotipado tratamento romântico dos personagens se apoiava numa objetiva descrição de paisagens e costumes. O romance descreve detalhadamente a cidade de Campinas, dos últimos anos do período imperial, alegorizando a sociedade brasileira da década de 1880, na qual a antiga estrutura agrária baseada na exploração do trabalho escravo começava a dar indícios de falência: o regime monárquico ameaçado pelo fortalecimento dos movimentos abolicionista e republicano. Ambientado nas vésperas da promulgação da Lei Áurea, o romance inicia com o retorno à fazenda cafeeira da família do jovem Otávio Medeiros, engenheiro recém-diplomado por uma universidade europeia. Para sua surpresa, na fazenda dos pais agora reside sua prima Eva, filha órfã de um irmão do fazendeiro. Eva é uma moça bonita, instruída e caridosa, de caráter independente, que chama atenção por seu modo de agir e de pensar, muito diferente da conduta passiva e submissa das outras mulheres da família. Por esses mesmos motivos, aos olhos do tio, escravocrata de ideias conservadoras, Eva representa uma ameaça não só pelo conteúdo abolicionista das suas ideias, mas também por que sua postura independente exerceria péssima influência sobre as irmãs de Otávio. Nesse sentido, Eva simboliza o nascimento de uma nova mulher, emancipada, em pleno exercício de suas potencialidades, o que coaduna com o desfecho inesperado da história, quando Eva renuncia à paixão despertada no primo e opta por casar-se com outro rapaz, com quem compartilha preferências de caráter intelectual.

Aqui se verifica o projeto pessoal de Júlia Almeida, na retratação de um novo modelo de conduta feminino, emancipado, pela via da cultura e da profissionalização. Ainda que seja ao preço de renunciar à paixão, Eva, numa alusão à transgressora bíblica, não cede da postura autônoma que deseja para si, optando por um marido (sim, mantém-se o respeito à instituição casamento) com quem compartilha preferências intelectuais. Criador e criatura, na vida pessoal de Almeida observa-se a importância que teve a escolha por de um marido que incentivava sua produção artística e não a tolhia nas suas atividades profissionais.

Já o romance *A Falência*, publicado em 1901 e considerado como a obra máxima de Almeida, narra uma história cujo caráter “escandaloso” não impediu sua disseminação. “A trama desenvolve-se no Rio de início dos anos 1890 e o sistemático desnudamento dos condicionantes da conduta dos personagens permitirá sua classificação como “romance naturalista”. (LUCA, 1999, p. 294)

Na trama narrada em *A Falência*, Francisco Teodoro é um comerciante rico que vive num palacete em companhia da esposa Camila, dos quatro filhos e de uma sobrinha da esposa; a ostentação rege o cotidiano da família. Um pobre emigrante português, Teodoro conquistou a duras penas riqueza e *status* social, passando da condição de humilde caixeiro a de um dos maiores comerciantes do ramo de café no Brasil. Embora criticasse aqueles que enriqueciam por meio da especulação, acaba investindo em transações de alto risco e perde toda sua fortuna. Sentindo-se humilhado e impotente, acaba por suicidar-se. Os familiares desamparados mudam-se para uma casa modesta, onde iniciam nova vida, de restrições e sacrifícios: a sobrinha torna-se costureira e a filha mais velha passa a dar aulas particulares, enquanto Camila assume a tarefa de alfabetizar as filhas menores.

O romance aborda, paralelamente à trama central, as condições que motivam o adultério de Camila, que traía Teodoro sem que ele percebesse. Devido à incapacidade de se relacionar com as pessoas sem intermediação monetária, Teodoro não conseguiu dar amor à sua esposa e também a traía. Sabendo-se enganada por ele, Camila julgava-se no direito de buscar afeto nos braços de outro, tornando-se amante de Gervásio, médico da família. Depois da morte de Teodoro, passa a repelir a condição de amante e a planejar uma união legal com o médico. Este, porém, confessa já ser casado e não se dispõe a consorciar-se com Camila; a decepção amorosa reacende o seu amor próprio levando-a a romper o relacionamento para dedicar-se com maior empenho à família.

Observa-se aqui o tratamento de isenção dispensado pela autora a assunto tão delicado para a época: em vez de julgar o comportamento de Camila, ela se propõe a analisar e tentar compreender os motivos que levaram Camila a tal conduta: o casamento arranjado, sem amor. Além disso, evidencia as contradições da sociedade pautada na existência de códigos diferenciados de conduta, na qual a manutenção de ligações extraconjugais por parte dos homens, era vista de modo condescendente enquanto que, quando adotada por uma mulher, era taxativamente reprovada.

No artigo “Manutenção das tradições ou quebra de paradigmas? A criação literária sob a ótica feminina na obra de Júlia Lopes de Almeida”, escrito por Viviane Arena Figueiredo em 2007, a autora supõe que tenha causado grande surpresa à sociedade da época, a constatação de que uma mulher casada e mãe de família, enquanto escritora tocasse num ponto tão delicado como a questão do adultério feminino. Considera que o sucesso do romance *A Falência* deve-se ao fato de Almeida não restringir a sua narração apenas ao problema da esposa adúltera, mas, principalmente, por destacar o casamento por conveniência como um aspecto incômodo na estrutura familiar da época. O respeito conquistado pela autora, enquanto ficcionista reconhecida e consagrada no meio literário, garantiu-lhe condições para que pudesse provocar o debate em torno de temas considerados tabus para a sociedade do seu tempo.

A partir das considerações levantadas, pensa-se que, efetivamente, Júlia Lopes de Almeida desempenhou importante papel na evolução das ideias feministas no Brasil, o que a caracteriza como uma mulher à frente de seu tempo, dado o caráter inovador presente nas suas ideias e atitudes, apesar do seu estilo mediador que se constituía como condição necessária para conseguir minimizar as tensões existentes entre sua vida pessoal e sua atividade artística no contexto no qual vivia. Uma mulher escritora que nasceu numa época específica e escreveu sobre as questões femininas, mantendo firme o propósito de defender os direitos das mulheres, inclusive e principalmente, o de se escolarizarem e de exercerem a atividade profissional que lhes aprouvesse; ainda que para isso, usasse o argumento aceitável socialmente, de que tais requisitos eram necessários para o bom desempenho das funções de mãe e esposa.

Através de seus escritos, buscou quebrar paradigmas vigentes na época, em relação às mulheres, dentro do quadro histórico-social específico no qual se inseria, contemporizando com as normas morais vigentes.

Embora, aos olhos da atualidade, suas preocupações com a redefinição do lugar da mulher na sociedade possam parecer-nos ultrapassadas e conformistas, foi graças às suas intervenções comedidas que a escritora teve acesso garantido à grande massa de leitores distribuídos pelos mais diferentes extratos sociais:

Propostas de cunho mais revolucionário iriam bani-la da grande imprensa, principal meio de comunicação de massa da época – condenando-a a permanecer confinada às páginas dos periódicos de circulação restrita e minúscula tiragem, como já ocorrera com sua antecessora Josefina Álvares de Azevedo. (LUCA, 1999, p. 299).



Assim, tem-se com Moreira (2005, p. 132) que Julia Lopes de Almeida “[...] prima pela acomodação dos valores de uma classe, construindo uma escritura que tentou divergir sem provocar o sistema, enfrentar o estabelecido sem desautorizá-lo”.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAVALCANTI, Vanessa Ribeiro Simon. Debruçando-se na janela do tempo: cantos e encantos da história feminina brasileira (1870/1940). Valência (Espanha). *Revista del Cesla*, n. 2, p. 120-128, 2001. Disponível em:

<[http://www.cesla.uw.edu.pl/cesla/images/stories/wydawnictwo/czasopisma/Revista/Revista\\_2/120-128\\_Cavalcanti.pdf](http://www.cesla.uw.edu.pl/cesla/images/stories/wydawnictwo/czasopisma/Revista/Revista_2/120-128_Cavalcanti.pdf)>.

FIGUEREDO, Viviane Arena. Manutenção das tradições ou quebra de paradigmas? A criação literária sob a ótica feminina na obra de Júlia Lopes de Almeida. In: *Revista Garrafa*, ed. 13, vol. II, abr-jun.2007. Disponível em: <[http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/revista\\_garrafa13v2.html](http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/revista_garrafa13v2.html)>. Acesso em: 25-01-2013.

KAMITA, Rosana Cássia. Revista “A Mensageira”: alvorecer de uma nova era? Londrina: *Estudos Feministas*, n. 12, set./dez.2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2004000300018&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2004000300018&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: 26-01-2013.

LUCA, Leonora de. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). *Cadernos Pagu*, n. 12, p. 275-299, 1999. Disponível em: <[http://www.maismulheresnopoderbrasil.com.br/pdf/Sociedade/O\\_Feminismo\\_Possivel\\_de\\_Julia\\_Lopes\\_de\\_Almeida\\_1862\\_1934.pdf](http://www.maismulheresnopoderbrasil.com.br/pdf/Sociedade/O_Feminismo_Possivel_de_Julia_Lopes_de_Almeida_1862_1934.pdf)>. Acesso em: 20-01-2013.

MOREIRA, Nadilza M de Barros. Júlia Lopes de Almeida e o universo feminino, carioca e burguês em *Livro das Noivas*. João Pessoa. *Revista Ártemis*, n. 2, julho 2005, p. 130-135. Disponível em:

<<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/download/2349/2083>>. Acesso em: 21-01-2013.

SHARPE, Peggy. Apresentação. In: ALMEIDA, Julia Lopes de. *A viúva Simões*. Atualização do texto e introdução por... Florianópolis: *Mulheres/Edunisc*, 1999. Disponível em:

<<http://www.editoramulheres.com.br/livro16.html>>. Acesso em 26 jan. 2013.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 1997, p. 441-442.

VIEIRA, Marly Jean de Araújo. A literatura feminista de Júlia Lopes de Almeida. *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/V Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Disponível em: <[http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/marly\\_jean\\_araujo.pdf](http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/marly_jean_araujo.pdf)>. Acesso em: 26-01-2013.

**NA COLÔNIA PENAL:  
O SOFRIMENTO-ESPETÁCULO DE FRANZ KAFKA**

*Ilma da Silva Rebello (UFF)*  
[ilmarebello@gmail.com](mailto:ilmarebello@gmail.com)

Todo século deixa vestígios na literatura que ele cria. O século XX, que Eric Hobsbawm qualificou como “era dos extremos” (HOBBS-BAWN, 2008), teve sua história marcada por grandes catástrofes e pelos maiores abalos políticos, sociais e científicos já experimentados. Isto gerou as mais profundas tensões na vida dos homens e, por associação, produziu uma literatura dotada de uma originalidade ímpar e marcada, na superfície e em sua profundidade, por todas essas tensões. Neste trabalho, estudaremos a atmosfera aterrorizante e os “labirintos da dor” dos condenados da obra *Na colônia penal*, de Franz Kafka, publicada em 1919<sup>8</sup>.

A novela *Na Colônia Penal*, de Franz Kafka, narrada em terceira pessoa, tem quatro personagens principais: o viajante (*Reisende*) – explorador (*Forschungsreisende*), na tradução de Modesto Carone –, o oficial, o condenado e o soldado. Além destes, há ainda dois personagens que são apenas mencionados: o antigo e o novo comandante. O antigo comandante é o inventor e construtor da máquina de tortura e execução, assemelhando-se a um monarca absoluto. Na definição do explorador, ele era “soldado, juiz, construtor, químico e desenhista” (KAFKA, 2004, p. 36) e seu principal discípulo é o oficial. As sentenças judiciais eram escritas e desenhadas à mão pelo comandante morto e cabiam numa pequena bolsa de couro, guardada no peito pelo oficial. O novo comandante, detentor de ideias mais avançadas, não se vale dos seus poderes para eliminar seus inimigos. Ele aproveita a visita do viajante, promovido a especialista, para se livrar dos discípulos do seu antecessor e da máquina arcaica por ele deixada.

O explorador é convidado pelo novo comandante a assistir à execução do soldado na máquina de tortura. O motivo da condenação se deve ao fato de o soldado ter cochilado em serviço. Por isso, foi condenado à execução na máquina. O mandamento que o condenado infringiu é escrito no seu corpo pelas agulhas da engenhoca, de modo que a escrita fique clarividente e o próprio corpo possa decifrar a culpa desconhecida. O

---

<sup>8</sup> A obra *Na Colônia Penal* foi escrita em 1914.

condenado não lê com os olhos, mas com as feridas. Enquanto pessoas sem direito, o condenado não merece ser informado ou ter notícia do delito. São seres condenados a viver experiências, mas não têm o direito de decidir sobre elas. O aparelho não mata de imediato. O suplício dura doze horas.

A presença do explorador – um estrangeiro – é importante para pôr em dúvida as sentenças determinadas pelos mecanismos judiciais e a legitimidade da Lei. O explorador estrangeiro representa o olhar de fora, isento de qualquer influência. O oficial, por sua vez, como um dedicado adepto, queixa-se do descaso do atual comandante para com a máquina. Esta não recebe a devida manutenção, segundo o oficial e, por esta razão, o espetáculo antes oferecido não acontece mais. Com as suas reclamações, o oficial busca o apoio do estrangeiro para dar prosseguimento ao método de punição do antigo comandante, considerado ultrapassado pelas autoridades da época.

A colônia torna visível o atraso da sua concepção de justiça. Sob a ótica do explorador estrangeiro, na colônia perduram uma forma de poder questionável e a desumanidade de todo o processo penal. Contudo, a narrativa não deixa clara a forma mais avançada de justiça pretendida pelo novo comandante.

É difícil ler *Na Colônia Penal* após 1945 sem pensar no Holocausto e em outras formas de terror do século XX, como o franquismo na Espanha, o salazarismo em Portugal e o stalinismo. Vários pensadores, entre eles Theodor Adorno e George Steiner, têm explicitado o tom profético da obra de Kafka, pois ela mostra a íntima fusão entre o autoritarismo extremado e o processo de aperfeiçoamento da tecnologia. Recentemente, o crítico Enzo Traverso (1997, p. 53) fez uma penetrante observação sobre *Na colônia penal*. Segundo o escritor, a obra de Kafka parece remeter aos “massacres anonymes du XX<sup>e</sup> siècle”. Em seguida, afirma:

La ‘herse’ imaginée par Kafka, qui gravait sur la peau de sa victime sa sentence de mort, renvoie de façon impressionnante au tatouage des *Häftlinge* à Auschwitz, ce numéro indélébile qui faisait sentir, selon Primo Levi, ‘sa condamnation écrite dans sa chair’<sup>9</sup>. (*Ibid.*).

---

<sup>9</sup> “O ‘arado’ imaginado por Kafka, que gravava sobre a pele da vítima sua sentença de morte, remete de maneira impressionante à tatuagem dos *Häftlinge* [detentos] em Auschwitz, esse número indelével que fazia sentir ‘a condenação escrita na própria carne’, segundo Primo Levi”.

Para Traverso (1997, p. 53), a colônia penal de Kafka apresenta características modernas que remetem a Auschwitz, e arcaicas, que lembram a época da guilhotina. A novela de Kafka é quase como “un apologue sur la généalogie de la terreur du XX<sup>e</sup> siècle”<sup>10</sup>.

Na narrativa kafkiana, o homem decifra a sentença com os seus ferimentos. Nietzsche, em *Genealogia da moral* (1887), já mencionava a ligação existente entre dor e aprendizado, escrita e memória, ressaltando a violência desse processo:

Como fazer no bicho homem uma memória? Como gravar algo indelével nessa inteligência voltada para o instante [...]... Esse antiquíssimo problema, pode-se imaginar, não foi resolvido exatamente com meios e respostas suaves; talvez nada exista de mais terrível e inquietante na pré-história do homem do que a sua *mnetotécnica*. “Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de *causar dor* fica na memória” – eis um axioma da mais antiga (e infelizmente mais duradoura) psicologia da terra (NIETZSCHE, 2007, p. 50).

Para Nietzsche (*Ibid.*), as experiências marcantes ficam retidas na memória. Haveria uma relação estreita entre *dano* e *dor*, surgida na relação contratual entre *credor* e *devedor*, e que remete às formas básicas de comércio, como a compra, a venda e a troca. O pensador lembra os inúmeros tipos de castigo ao longo dos séculos, como o apedrejamento, o dilaceramento ou pisoteamento por cavalos, a fervura do criminoso (séculos XIV e XV), entre outros, que fizeram com que as pessoas adquirissem uma memória através dos meios mais terríveis. Nietzsche analisou o papel de alguns desses elementos no processo de formação da consciência de culpa. O conceito moral de *culpa* teria se originado do conceito material de *dívida*<sup>11</sup> de uma pessoa em relação a outra, que por sua vez remete às relações contratuais de compra, venda, troca, comércio etc. O castigo surgiu para que o homem pudesse fazer a distinção entre “intencional”, “negligente”, “casual”, “responsável” e seus opostos. Assim, “o criminoso merece castigo porque podia ter agido de outro modo” (*Ibid.*, p. 53).

---

<sup>10</sup> “um apólogo sobre a genealogia do terror do século XX”.

<sup>11</sup> Em alemão, utiliza-se a palavra *Schuld* como “culpa” e “dívida”. Nas notas explicativas de *Genealogia da moral* (2007, p. 155), o tradutor Paulo César de Souza lembra a modificação introduzida na oração do “Pai-Nosso” pela Igreja Católica: “perdoai nossas dívidas, assim como nós perdoamos aos nossos devedores” deu lugar a “perdoai nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido”.

À luz dessas questões, percebemos que os conceitos expostos por Nietzsche estão relacionados ao entrelaçamento das ideias de “culpa e sofrimento”, na relação pessoal entre comprador e vendedor, credor e devedor. Além disso, apresentam uma estreita relação com o aspecto religioso, na medida em que os homens sempre se confrontaram com o castigo divino. Essas questões ressaltadas por Nietzsche são indícios de uma vontade de poder que se assenhoreou de algo tido como mais fraco.

A relação entre “culpa e sofrimento” ganha destaque *Na colônia penal*. O processo de escrita da máquina é violento e cruel, uma forma de infligir definitivamente no corpo do condenado toda humilhação e dor:

O rastelo<sup>12</sup> começa a escrever; quando o primeiro esboço de inscrição nas costas está pronto, a camada de algodão rola, fazendo o corpo virar de lado lentamente, a fim de dar mais espaço para o rastelo. [...] Assim ele vai escrevendo cada vez mais fundo durante as doze horas. [...] o homem simplesmente começa a decifrar a escrita [“Honra o teu superior”], faz bico com a boca como se estivesse escutando. O senhor viu como é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas o nosso homem a decifra com os seus ferimentos (KAFKA, 2004, p. 43-44).

O processo de execução da condenação por meio da máquina beira o absurdo. Nesse processo doloroso de escrita na própria pele, encontramos o poder da palavra, da escrita. A escrita no corpo (“Honra o teu superior”) feita pelo aparelho é a tentativa de fazer o condenado lembrar o motivo de sua condenação. A escrita aparece como forma de sentença e cumprimento da lei, a obediência cega aos superiores. A frieza envolvida na apresentação da máquina pelo oficial nos remete à alienação do oficial diante do horror da cena.

Foucault, em *Vigiar e punir*, analisa o suplício como uma das formas de punição existente na prática judiciária no período anterior ao surgimento dos modernos Estados de direito. O suplício tinha a função de prolongar o sofrimento do condenado, pois a morte não era suficiente para que a punição fosse concretizada. Era necessário que o condenado sentisse na pele a culpa e que a sociedade percebesse a efetivação da justiça. Esta é, portanto, a perspectiva da punição na novela kafkiana. O corpo aparece como o instrumento utilizado para se fazer justiça. Nesse processo, o espetáculo cerimonial com a presença do povo é importante para ratificar o suplício das vítimas e o poder que pune. O executor não é apenas aquele que aplica a lei, mas que demonstra ter a força.

---

<sup>12</sup> O oficial, na narrativa, menciona que o nome combina, pois “as agulhas estão dispostas como as grades de um rastelo” (KAFKA, 2004, p. 33).

A pena para ser um suplício, segundo Foucault (2009, p. 35-36), deve obedecer a três critérios: produzir sofrimento, ser a morte o final de uma gradação de sofrimentos e levar à completa agonia. Percebe-se que estes são os princípios básicos pretendidos pelo oficial com a máquina de tortura.

A novela de Kafka revela a impotência do ser humano diante de um mundo sem piedade. As atitudes de alguns personagens diante da máquina de tortura evidenciam a incapacidade de refletir sobre os próprios atos. A primeira delas é de uma “cruza extremada” encarnada pelo antigo comandante – idealizador da máquina – e pelo oficial. Em seguida, a do novo comandante, que deseja abolir o aparelho de tortura, mas o mantém funcionando de forma discreta. Há a distribuição, pela esposa do comandante e outras damas, de doces aos condenados à morte, antes da execução. A terceira é a do explorador viajante, revoltado com os métodos de execução da colônia, mas que não faz nada para impedir que o sistema continue em funcionamento. Desse modo, a sociedade torna os homens indiferentes aos sofrimentos alheios.

O castigo assume um caráter festivo. O suplício da máquina kafkiana é apresentado como um espetáculo disputado: “era impossível atender a todos os pedidos para ficar olhando de perto”, conforme afirma o oficial (KAFKA, 2004, p. 50). Em virtude da disputa, o comandante determina que “sobretudo as crianças deviam ser levadas em consideração”. Com essa determinação, o oficial, graças à sua profissão, podia ver o “espetáculo” de perto, agachado e “com duas crianças pequenas no colo, uma à esquerda e outra à direita” (*Ibid.*). O castigo é também, como diz Nietzsche (2007, p. 69), uma criação da memória para quem sofre (a “correção”) e para aqueles que o testemunham. Ele tem o objetivo de despertar no condenado o sentimento de culpa, o remorso<sup>13</sup>. *Na colônia penal*, os que julgavam e puniam pareciam acreditar que estavam lidando com um “causador de danos”, com um “irresponsável fragmento do destino” (NIETZSCHE, 2007, p. 71). Nesse sentido, constata-se que os prisioneiros da colônia penal eram vistos como “violadores” das ordens e normas estabelecidas por uma estrutura de poder que se julga sabedora e guardiã do que seria o certo e, portanto, a Lei. O sistema torna todos cúmplices quando assistem aos suplícios como um espetáculo.

---

<sup>13</sup> O tradutor de *Genealogia da moral* (2007, p. 157), Paulo César de Souza, lembra que “remorso”, em alemão, *Gewissensbiß*, significa literalmente “mordida na consciência” (*Biß* – mordida; *Gewissen* – consciência).

O soldado foi condenado em virtude de ter violado as normas de disciplina, ou seja, se levantar a cada hora e bater continência diante da porta do capitão (KAFKA, 2004, p. 38). A disciplina ao longo dos séculos XVII e XVIII, conforme Foucault (2009, p. 133), torna-se instrumento de dominação. Esse tipo de dominação se diferencia da domesticidade e da vassalagem, pois não visa à sujeição apenas, mas à formação de um indivíduo mais obediente e útil. A disciplina fabrica, segundo o escritor, “corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’” (*Ibid.*). O soldado da colônia penal não se submete aos desígnios disciplinares e, por isso, deve pagar com o sofrimento.

Ao perceber que não conseguiria o apoio do viajante/explorador, o oficial se coloca na máquina de tortura. Sua atitude mostra que o sistema é uma espécie de Saturno<sup>14</sup> que mutila e destrói os próprios criadores.

Numa carta de 11 de outubro de 1916 para Kurt Wolff, Kafka afirma sobre *Na colônia penal*: “como esclarecimento desta última narrativa acrescento apenas que não só ela é penosa, mas, ao contrário, que o nosso tempo em geral e o meu em particular o foi e é, e o meu é até mesmo há mais tempo penoso que o de todos”<sup>15</sup>. A obra, ao interpretar os *indícios do curso do tempo* na vida humana, é penosa assim como o tempo.

A obra foi escrita em outubro de 1914, três meses após desencadear-se a Primeira Guerra Mundial. Esta guerra seria para Kafka “um maquinismo desumano e mortífero, uma espécie de engrenagem cega e reificada, que escapa ao controle de todos”, como ressalta Löwy (2005, p. 90). Kafka associou o autoritarismo mais arcaico e brutal a uma tecnologia refinada e moderna. Os homens não se reconhecem na sua criação mais “alienada” e “estranhada”<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Saturno, que foi assimilado ao Cronos grego, destronou seu pai Urano, mutilando-o e reinou sobre o mundo junto com sua irmã-esposa Reia. Como o oráculo havia dito que seria destronado por um de seus filhos, Saturno os devorava assim que nasciam. No entanto, Reia, para salvar Zeus, deu ao marido uma pedra enrolada em um pano no lugar do recém-nascido. Zeus, depois de adulto, declarou guerra ao pai, destronando-o e obrigando-o a vomitar seus irmãos e irmãs mais velhos (JULIEN, 2005, p. VIII).

<sup>15</sup> Colaboração da professora e tradutora Susana Kampff Lages nesta tradução. “Zur Erklärung dieser letzten Erzählung füge ich nur hinzu, daß nicht nur sie peinlich ist, daß vielmehr unsere allgemeine und meine besondere Zeit gleichfalls sehr peinlich war und ist und meine besondere sogar noch länger peinlich als die allgemeine” (KAFKA, 1966, p. 150).

<sup>16</sup> *Estranhada* no sentido marxista do homem não se reconhecer em suas criações.



Portanto, verifica-se ao longo do trabalho, que a obra kafkiana apresenta personagens que convivem com o desenvolvimento da tecnologia e dos instrumentos de opressão e manipulação das estruturas político-econômicas. O mundo assume os contornos de um labirinto, com um emaranhado de veredas, que ao invés de levarem a uma saída, aprisionam. A realidade se caracteriza pela burocracia que impede o conhecimento das estruturas de poder, a violência das instâncias jurídicas e o completo aturdimento dos indivíduos diante de forças opressoras. A violência do sistema jurídico é explícita. Os homens são transformados em simples objetos.

Dessa forma, os personagens da narrativa kafkiana parecem ter caído dentro do grande caldeirão da história. Questões como injustiça, desigualdade e opressão sempre existiram na história da humanidade. A literatura demonstra a sua capacidade de construir críticas e discursos sobre assuntos considerados “verdades” pela sociedade. Assim, as reflexões apresentadas neste trabalho não se esgotam, mas estarão sempre abertas ao diálogo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad.: Raquel Ramallete. 37. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad.: Marcos Santarrita. 2. ed. 37. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

KAFKA, Franz. *Briefe 1902-1924*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1966.

\_\_\_\_\_. *O veredicto/Na colônia penal*. Trad.: e posfácio: Modesto Carne. 3. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

JULIEN, Nadia. *Dicionário Rideel de mitologia*. Trad.: Denise Radonovic Vieira. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2005.

LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Trad.: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. notas e posfácio: Paulo César de Souza. 10. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

REBELLO, Ilma da Silva. *No caldeirão da história: a realidade labiríntica nas narrativas de Kafka, Coetzee e Chico Buarque*. 2011. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói.

TRAVERSO, Enzo. *L' Histoire déchirée: essai sur Auschwitz et les intellectuels*. Paris: Cerf, 1997.

## O GRITO MUDO: AS INSTÂNCIAS DE UMA MONTAGEM

José Guimarães Caminha Neto (UERJ)

[josecaminha@gmail.com](mailto:josecaminha@gmail.com)

### 1. Introdução

A voz, o timbre, o volume, o ritmo, os intervalos e, ainda, a imagem de quem, mesmo com meios não linguísticos, diz-nos algo – ou se cala: tudo compõe a fala. Se o que emana do outro nem sempre vem na forma do inteligível é preciso exercitar uma escuta, ouvir as imagens e visualizar os sons. Mais: perceber que a ausência de alguns desses elementos também é parte fundamental da narrativa dessa imagem. Dois aspectos serão vistos adiante: o do performer, como interlocutor e emissor de um grito mudo; e do encenador, como aquele que escolhe essa imagem e o insere estrategicamente no seu discurso cênico. O grito mudo que aparece no palco de uma Berlim destruída do pós-guerra em *Mãe Coragem e Seus Filhos* e aquele que encontra lugar fora da ficção e chega ao cinema no documentário *Grido*, de Pippo Delbono. Nesta obra, a imagem do grito emana do asilo desativado de Aversa, na Itália e ressurge na adaptação livre de uma peça de Shakespeare. Em que dimensão aquelas bocas abertas, das personagens femininas de Brecht e dos performers da Companhia Pippo Delbono, abrem uma lacuna para o futuro e neste mesmo gesto deixam escapar o outrora?

Abordar a imagem do grito mudo em diferentes sistemas e identificar, mesmo que provisoriamente, as muitas camadas que envolvem e que se escondem sob a forma do visível nos conduz irremediavelmente ao conceito da *Pathosformel* e nos coloca na órbita de pensadores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Didi-Huberman e Giorgio Agamben. Ao vislumbrar essa constelação de filósofos, é importante observar que este trabalho apenas aponta possibilidades e algumas configurações possíveis, posto que a partir de cada um deles é possível ingressar numa jornada sem fim.

Para Didi-Huberman, por exemplo, toda a operação de montagem implica num risco e na criação de um novo sistema, uma nova realidade. Toda escolha implica numa tomada de posição que é relativa e parcial. A duração e o ritmo confrontam-nos com uma temporalidade e se situar no tempo não é uma operação simples: exige um raciocínio histórico anacrônico, posto que é um apelo à nossa memória e uma consideração a tu-

do o que esquecemos, deliberada ou involuntariamente. Montar é congelar uma imagem, deixar correr o tempo e, adiante, voltar ao mesmo ponto de partida. Fazer uma montagem é pairar sobre camadas diferentes de sons, palavras e imagens de tempos distintos mantendo a ponta do indicador sobre o botão *still*. Para Didi-Huberman, a imagem não é algo estanque ou imóvel mas sim um gesto que nos tira da imobilidade e nos obriga a uma tomada de posição.

Esse modo de operar a imagem se baseia na noção do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, que situa a imagem entre a fantasia que vibra na imaginação e a razão de uma lógica apaziguadora. Nas mãos de Didi-Huberman, o *Atlas* se transforma numa senha para entender o objeto de uma maneira que ultrapasse a síntese racional que exclui a contradição e os paradoxos. Ao pensar em identificar o sintoma em vez da síntese, a fantasia e a razão não mais se separam. A abordagem abre espaço para além do legível e do que parece coerente e amplamente aceito na história da arte. O modelo de pensamento sugerido por Warburg e levado adiante por Didi-Huberman vai contemplar justamente os aspectos visuais inquietantes da imagem.

Em *Mãe Coragem e seus filhos*, de Bertold Brecht, a imagem do grito mudo está nas personagens *Katrin* e *Anna Fierling*; em *Grido*, de Pippo Delbono, podemos vê-lo na performance de Bobò e de Pippo Delbono, este segundo interpretando *Enrico V*, da peça homônima de William Shakespeare, em registro feito para o mesmo documentário. Esses “gritos” não são puros nos sistemas em que se inserem (teatro e cinema). Eles também tencionam as noções de drama épico e performance, personagem e ator, texto e improvisação e os papéis reservados ao autor e ao público. Em cada um desses sistemas, o grito que se emite é coral e as vezes surgem de temporalidades variadas.

Giorgio Agamben insiste no caráter eminentemente histórico das imagens, que vai muito além de uma simples cronologia. Ele afirma que as condições fundamentais que possibilitam a montagem e suas transcendências são a repetição e o movimento. Agamben reconhece na repetição uma volta, uma possibilidade de tornar algo novamente possível. É nessa dimensão que a repetição se aproxima da memória – não para restituir o passado às mesmas características a que ele esteve sujeito no outrora, como se aquele tempo estivesse à espera de ser tirado da sua inércia, mas para restituir ao passado as suas possibilidades.

O que essas vozes, presentes no grito mudo, têm a nos dizer? Para escutá-las, é preciso que a imagem seja submetida a um movimento. Um refluxo do visível, um ritmo no qual a interrupção do som é como uma inspiração para que depois a fala possa reconstruir a imagem. Essa interrupção não é só a ausência do objeto, do som. Ela pode ser também a presença de um obstáculo que, se obscurece ou destaca a visibilidade da imagem primeira, também dinamiza e revela outras potencialidades.

## **2. Entre a representação e a performance: atuando na fronteira**

Antes de estabelecer diferenças e elaborar um painel totalizador de antíteses, como se apenas isso fosse suficiente para identificar as singularidades do teatro épico brechtiano e a linguagem performativa de Pippo Delbono, o nosso olhar volta-se para a fronteira, as áreas de interseção, trocas e tensão da cena. É neste lugar que o nosso pensamento transita, aberto para as possibilidades do devir e ao sabor da deriva, o que não garante definições fechadas do real, do palco, dos papéis do ator e do público. A medida pode ser aquela entre o corpo livre do performer, que põe em cena suas experiências pessoais, e o do intérprete, que se insere em regras de representação cujo objetivo é trazer o público para o jogo; da realidade tátil do teatro épico, que se abre para as projeções, e a tela do cinema, cuja superfície plana se desdobra num espelho de imagens disformes, de corpos alterados mas verdadeiros.

### **2.1. O corpo no jogo teatral**

Embora os teóricos reconheçam que a interrupção, fragmentação e o modo distanciado do fazer teatral sejam amplamente utilizados pelos encenadores contemporâneos, Hans-Thies Lehmann acredita que esses recursos presentes no teatro épico de Bertold Brecht representem, na verdade, “a grande e última tentativa para salvar a dramaturgia clássica” (LEHMANN, 2002, p. 226). Para o autor da *Escritura política no texto teatral*, isso se deve justamente à manutenção do conceito da fábula em que sobrevivem a trama bem urdida, o conflito mais ou menos delineado e a figura do protagonista, mesmo que seja ele um anti-herói. De fato, é possível identificar no conjunto das obras de Brecht muitos temas já apresentados pelo drama clássico. No entanto, em Brecht eles reaparecem de forma a causar desconforto ao público: sob a fala monocórdica ou por demais acelerada do ator, na projeção de uma imagem, na execução

de uma canção irônica ou na tentativa de fazer comédia em meio à dor. É da escrita que decorrem os signos cênicos que clarificam situações e personagens e se desenvolve em quadros para chegar nem sempre ao clímax mas a um lugar de *estranhamento* e, por isso mesmo, de reflexão para a plateia.

Brecht não se propõe a mostrar o mundo, mas cenas sucessivas que resultem numa percepção teatral diferenciada. Ao implodir a lógica de representação do real, ele instala a dialética:

Vemos que o teatro de Brecht não é um teatro de historiador, mesmo marxista: é um teatro que convida, obriga à explicação, mas não a dá, é um teatro que provoca a história, mas não a divulga; que levanta com acuidade o problema da história, mas não o resolve(da mesma maneira, Brecht coloca continuamente o problema da bondade, mas nunca lhe dá solução teórica, a arte de Brecht é essencialmente maiêutica; como toda grande obra, a obra de Brecht sempre é apenas uma introdução) (BARTHES, 2007, p. 215).

Na realidade que constrói sobre o palco, Brecht trabalha a ambivalência da função do ator, fazendo-o tirar a máscara da personagem diante do público e problematizando o conceito de representação. A escrita cênica é elaborada com a contribuição do intérprete e se integra ao projeto de literalidade, como observa Walter Benjamin: cartazes ilustrativos de situações permitindo que o teatro se vincule ao livro na forma de comparação com as notas de pé de página. Para efeito de comparação, Brecht busca despertar no público do teatro o estado de suspensão que experimenta o leitor no ato de virar a página do livro. Em Brecht essas propostas estão a serviço de um conceito e de uma ideologia (não de uma doutrina) mas também de uma estética que interrompe o fluxo ilusionista e cria um arsenal de recursos que obriga o espectador a rever o seu lugar e a questionar o seu papel no mundo. Desta forma o teatro cumpre o seu papel político. O Épico de Brecht não se funda na literatura pois o texto assume uma função instrumental, a serviço de sua modificação.

Para sua representação, o texto não é mais um fundamento, e sim um roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo (BENJAMIN, 2011, p. 79).

Nas suas montagens, Brecht rompe com a tradição teatral: derruba a quarta parede que separa ator e espectador e no contato que tornaria possível uma aproximação, rejeita a representação baseada na empatia, propondo a técnica do distanciamento ao ator, “como um leitor que lê a

si próprio”, fazendo-o assumir o papel num misto de surpresa e contestação. O que Brecht busca é um espectador que diga:

Jamais havia pensado nisso. – Isso não deveria ser feito desse modo. – Isso é muito estranho, quase inacreditável. – Isso deve parar. – O sofrimento deste homem me comove, porque haveria uma saída para ele. – Eis a grande arte: nada nela é óbvio. – Eu rio dos que choram e choro dos que riem (BRECHT, B. 1957, p. 75).

### 3. *O jogo no corpo performático*

Obviamente, tentar definir fronteiras de gêneros e de campos culturais num mundo globalizado e de grande integração midiática – tanto no que se refere às tecnologias quanto à troca de informações – é subestimar, sobretudo, o pensamento artístico. O espectador de hoje está sujeito a outras forças de subjetivação e exige do artista/encenador a busca por outras e novas estratégias que o levem a questionar o seu lugar no mundo.

O documentário de Pippo Delbono segue no rastro de problematização de seus antecessores teatrais e cinematográficos. No entanto, a empreitada de desenvolver uma genealogia do cinema de vanguarda como referências para a análise de *O grito* deve ser considerada como um estágio posterior que esta pesquisa não abarca. Este trabalho aponta apenas alguns caminhos abertos pela sua temática mais autoral, trazida a tona pela performance teatral. Neste sentido, lembramos a contribuição do *happening* teatral, as ampliações do limite do corpo em cena e a crescente integração de linguagens que articula o cinema, o teatro, a música, a dança, as artes plásticas e a literatura.

Isso nos leva a pensar que se toda imagem artística é plural, é natural que seja também marcada por uma heterogeneidade temporal e inspirada por obras escritas anteriormente. A memória atua elaborando em parte o arcaico e constituindo uma visão diferente. Algo do que foi dito e se perdeu. Mas é nesse espaço vazio que identificamos o corte e a possibilidade de incorporar outros ritmos e construções.

Se no seu processo de elaboração cênica Brecht prescinde do texto e opta pela criação de um roteiro, Pippo Delbono se distancia ainda mais do teatro dramático. O seu roteiro é elaborado a partir de imagens e registros sonoros que se alternam sem uma concatenação lógica: apresentações teatrais e os bastidores dos espetáculos teatrais; cartazes, fotografias e outdoors; registros sonoros originais e obras clássicas; a rotina das

idades e depoimentos pessoais em *off*, *big close* ou câmera aberta, de integrantes da companhia ou de entrevistados; tudo isso captado por câmeras profissionais ou aparelho de telefone celular. A obra ganha corpo e forma no processo de montagem e alcança um resultado muito além da beleza da proporcionalidade e do equilíbrio entre as partes. Os corpos estigmatizados dos atores abrem uma cisão ainda maior no olhar acostumado aos cânones artísticos:

Se trata de um percurso na fronteira entre a arte e a vida, em que o dom do ator não está na ordem do virtuosismo, mas procede da energia vital. O público esquece a ostentação quando o ator é atingido na profundidade de si mesmo. Um singular percurso de consciência do corpo, baseada nas características originais de cada um cria um sistema igualitário, no qual se juntam sobre a cena mendigos, travestis, dançarinos, músicos, sem que a copresença resulte em algo perturbador. (BIONDA & GUALDONI, 2011, p. 39, tradução nossa)<sup>17</sup>

Assim como Brecht, Delbono se ocupa em trazer à baila questões relacionadas à experimentação e à subjetividade do artista. Em ambos, a mimese artística na encenação da dor não tenta nos fazer sentir a experiência da personagem. A representação em Brecht pode ser considerada mais instrumental, na medida em que tenta nos ensinar enquanto nos deleita. Em Delbono o princípio do jogo está na subjetividade dos atores e esta precede a qualquer personagem, pois se apresenta no corpo estigmatizado do performer.

Os desdobramentos levam-nos ao ensaio *Invasões bárbaras no imaginário tecnológico dos gregos*, no qual a pesquisadora Carlinda Fragale Pate Nuñez estabelece correlações entre a *polis* e o corpo, destacando como a alteração deste último abre espaço ao pensamento. Se, de acordo com Agamben, é impossível para os gregos conceber um sujeito em termos modernos, ao operarmos anacronicamente o tempo e diluirmos o *hóros* (fronteira) do real e do onírico podemos ver como, sob o olhar vigilante de uma *polis* “hedonista, atlética e espetacular”, a *harmatia* (falha) de *Katrin* e *Bobò*, privados da fala, faz deles corpos incapazes de se integrar plenamente à sociedade, identificando-os como “bárbaro”:

Esse ser de margem que espreita e jamais se desvencilha de traços identificatórios considerados desprezíveis e sub-humanos, quando penetra no terri-

---

<sup>17</sup> O texto original é “Si tratta di un percorso al confine tra arte e vita, in cui la dote dell'attore non risiede nell'ordine del virtuosismo, mas procede dall'energia vitale. Il pubblico dimentica l'ostentazione quando l'attore è giunto in profondità di se stesso. Un siffatto percorso di consapevolezza del corpo, fondato sulle caratteristiche originali di ognuno, crea un sistema egualitario, in cui si affiancano sulla scena barboni, travestiti, danzatori, musicisti, senza che la copresenza risulti perturbante”.



tório são e cósmico da polis, incita à irritabilidade e à intolerância, porque se está continuamente dialetizando com a ordem e colocando-a e ao projeto civilizatório à prova. O bárbaro, como pessoa ou atributo, exaspera, porque funciona como o indesejável espelho no qual se refletem as impropriedades, inadequações e irregularidades do proprietário mesmo do objeto de reflexão. Constituído como pura reflexibilidade, o bárbaro está sempre fora de tempo, alheio ao progresso, sem luzes – o seu campo é o do obscurantismo e da irracionalidade.<sup>18</sup>

O personagem apresentado aos pedaços pelo ator narrador de Brecht, assim como o performer incompleto de Delbono, em estágio incompleto da sua transformação evolutiva, nos colocam diante de uma metamorfose interrompida – criam uma alteridade em relação ao tempo. E será justamente no campo da interrupção proposto através dos corpos, muitas vezes travestidos, que Pippo Delbono ergue outra ponte na fronteira com o teatro épico:

O personagem é a pessoa: o homem ou a mulher que vestem roupas diferentes, e a pessoa é mais forte que o personagem. O trabalho se faz sobre a personalidade porque emerge a essência dos atores e não uma ideia que nutrem sobre quem representam. Neste sentido é um percurso brechtiano, no qual se um ator ‘muda de sentido’ deixa clara a distância entre pessoa e personagem (BIONDA & GUALDONI, 2011, p. 41, tradução nossa).<sup>19</sup>

Mas como se formam os tabuleiros do jogo artístico proposto no fazer teatral de Brecht e no documentário de Delbono? Qual a melhor estratégia para abordar a profunda necessidade da *Pathosformel* do grito mudo?

---

<sup>18</sup> O ensaio completo da professora do Departamento de Literatura Comparada da UERJ, Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez, está disponível em: <[https://mail-attach-ment.googleusercontent.com/attachment/?ui=2&ik=e5eb804f81&view=att&th=13fea2816d3f5feb&attid=0.1&disp=inline&safe=1&zw&saduie=AG9B\\_P\\_-EuXt8UhaqlN\\_k5mKKEV&sadet=1374025521709&sads=ouYiAn2H3Zy7L6-auGysVp9ceVE&sadssc=1](https://mail-attach-ment.googleusercontent.com/attachment/?ui=2&ik=e5eb804f81&view=att&th=13fea2816d3f5feb&attid=0.1&disp=inline&safe=1&zw&saduie=AG9B_P_-EuXt8UhaqlN_k5mKKEV&sadet=1374025521709&sads=ouYiAn2H3Zy7L6-auGysVp9ceVE&sadssc=1)>

<sup>19</sup> O texto no original é: “Il personaggio è la persona: l'uomo o la donna che indossano indumenti diversi, e la persona è più forte del personaggio. Il lavoro si effettua sulla personalità perché emerga l'essenza degli attori e non un'idea che nutrono su chi rappresenteranno. In questo senso è un percorso brechtiano, in cui se un attore ‘cambia senso’ rimane chiara la distanza tra persona e il personaggio”.

#### **4. Gritar, não gritar, poder não gritar**

Num campo de tensões em que arte e corpo não se diferenciam, pensar a própria potência é ultrapassar os limites de ambos. Por isso, o grito mudo não pode ser visto como procedimento corporal que assume apenas sentimentos ou experiências apreensíveis. O ato só cumpre o seu papel quando atravessa seu limiar físico para atingir o outro. Na nossa abordagem, Brecht e Delbono recorrem àquela *Pathosformel* como resposta a dispositivos de subjetivação variados, cênicos e extracênicos.

Gritar a plenos pulmões contra esses dispositivos seria pôr a potência em ato, fazê-la aparecer na forma e no sentido genéricos. Quem tem o aparelho fonador em pleno funcionamento tem, como explicariam os teólogos medievais, a capacidade de exercer essa potência absoluta. A personagem *Anna Fierling*, a *Mãe Coragem*, tem a faculdade da fala, portanto ela poderia gritar diante do cadáver do filho. Em vez disso, manifesta sua potência ordenada, submetendo-se aos dispositivos da guerra. A imagem de *Anna Fierling* é de uma voz submissa, que se deixa silenciosa no vazio pelo medo do emissor de ser descoberto e morto. *Katrin*, a filha muda de *Mãe Coragem*, é privada da fala mas não da potência do grito. Ela o exerce de forma plena, contrariando as forças que tentaram fazê-la silenciar. Ela toma um tambor, expande os limites do próprio corpo e vence o que parece uma privação: o vazio é preenchido pelo som que alerta e salva toda a cidade.

Assim como *Katrin*, Bobò mostra a potência do silêncio. Ele não precisa da voz para nos arrancar desse tempo e narrar o que aconteceu no asilo de Aversa, dispondo da sua privação através do corpo e da habilidade através dos gestos.

O grito mudo de Pippo Delbono aproxima-se daquele da atriz Helene Weigel, que interpreta a *Mãe Coragem*. Ambos tomam uma posição diante de um texto dramático pois os gritos de ambos não aparecem na didascália, foram contribuições extra cênicas. Ele ao representar *Enrico V*, de Shakespeare, decide exercer a sua potência absoluta ao poder não gritar. O personagem poderia gritar pela vitória alcançada ou calar-se diante dos corpos e do massacre do qual seus soldados foram vítimas.

#### 4.1. Bertold Brecht, o narrador: o silêncio da mãe e a grita da filha

Em plena Guerra dos Trinta Anos, no conhecido como Período Dinamarquês, em que qual Cristiano IV decide acabar com o domínio dos Habsburgos na fronteira da Alemanha, uma carroça cruza a estrada na cidade de Dalarne, hoje parte do território sueco. Mas o espetáculo *Mãe Coragem e Seus Filhos*, como o próprio título indica, não vai apresentar os dados históricos do conflito ou trazer como protagonistas os monarcas que decidiram o destino de milhões de pessoas (não se sabe ao certo o número de vítimas daquele conflito). A guerra é a principal personagem deste espetáculo montado pelo próprio Brecht e pela sua companhia, a *Berliner Ensemble*, no final da década de 1940, numa Berlim em ruínas onde, ironicamente, o Deutsches Theater era um dos únicos prédios a se manterem de pé. A guerra se mostra não como a história oficial nos conta. O horror aparece no detalhe, nas vidas descartáveis de gente como *Anna Fierling*, cujo alcunha, *Mãe Coragem*, lhe é emprestada depois que ela realiza o que parece um ato de bravura durante uma sangrenta batalha. A sua “vida infame”<sup>20</sup> só tem importância porque se insere no discurso daquele conflito: “Me chama de Coragem, Sargento, porque uma vez, para escapar da falência, eu atravessei o fogo da artilharia de Riga, com cinquenta pães na carroça; eles já estavam dando bolor, não havia tempo a perder e eu não tinha outro jeito” (BRECHT, 1976, p. 14).

*Mãe Coragem* vive do espólio dos campos de batalha. Em vez de fugir da guerra, ela a persegue e dela se alimenta. Movida por interesses mercantis, ela caminha ora com a firmeza de um soldado, às vezes como uma humilde coadjuvante que só quer prolongar o seu tempo no teatro da guerra, do qual participa exultante: “Não é todo dia que tem guerra e eu quero aproveitar” (*Ibidem*, p. 20). A família é uma empresa em que

cada um tem nela uma função bem definida: a mãe compra, vende e dirige, o filhos puxam a carriola, a filha faz o serviço da casa, faz algumas compras. Por certo há uma maternidade profunda em *Mãe Coragem*. Mas essa maternidade nunca pode ser dissociada da uma verdadeira direção de empresa. (BARTHES, 2007, p. 249).

---

<sup>20</sup> A nomenclatura, utilizada por Giorgio Agamben, é tomada da obra *A vida dos homens infames*, na qual a experiência dos que foram feitos prisioneiros e internos nos porões do poder no século XVIII, na França, é trazida à luz pela pesquisa de Michel Foucault. No ensaio *O autor como gesto*, Agamben analisa a forma como essas vidas são postas em jogo e o papel daqueles que fizeram esses registros.

Na administração do seu negócio ela alterna uma gestão agressiva e a estratégia de mãe amorosa: “[...] Queijinho meu, você também está perdido, se não for sempre bom para sua mãe, como eu lhe ensino desde pequenino, trazendo sempre o troco direitinho, quando vai comprar pão” (BRECHT, 1976, p. 21).

O patrimônio familiar cabe todo em uma carroça onde se guarda quinquilharias e alimentos – pequenos tesouros em tempos de penúria. É uma nau pirata, sob o comando de *Mãe Coragem*, que vagueia entre os limites territoriais dos exércitos combatentes e que é levada ora para o lado dos católicos, ora dos protestantes, guiada apenas pela promessa de lucro e pela lógica mercantil de *Anna*: “a um comerciante não se pergunta a crença religiosa, só se pergunta o preço” (*Ibidem*, p. 43).

Os filhos, “felizes como peixes dentro d’água” (*Ibidem*, p. 31), habitam esse mar de contradições em que a moral se inverte e são, em vez de heróis trágicos marcados por uma falha de caráter, uma tripulação de anti-heróis que carregam virtudes como estigmas: a bravura (*Eilif*), a honestidade (*Queijinho*) e a compaixão (*Katrin*) vão condená-los à morte.

Vivendo às custas do flagelo, *Coragem* acredita que a “guerra sabe alimentar a gente dela muito melhor” (*Ibidem*, p. 75). Ao preocupar-se em como vai pagar “todos os impostos, taxas, juros e ainda os subornos”, (*Ibidem*, p. 63) *Mãe Coragem* não percebe que a guerra tem um apetite voraz por vidas e, ao vê-la apenas como uma boa fonte de renda, paga um preço alto: engorda as suas crias para entregá-las ao abatedouro:

Vítima, em suma, da ilusão liberal, *Mãe Coragem* acredita que pode viver *desligada* ou, em todo caso, escolhendo livremente ela mesma suas ligações com a guerra; ela quer dar à guerra apenas seu tempo de comerciante, sua coragem de comerciante (BARTHEZ, 2007, p. 250).

Por isso, enquanto a vida dos seus filhos é ameaçada, ela tenta vender, aumentar seu lucro, verificar se não está recebendo como pagamento uma moeda falsificada. Agindo como uma esperta estrategista do mercado, ela perde a batalha contra o *Recrutador*, que leva *Eilif*. *Mãe Coragem* também não consegue salvar da morte o filho caçula, *Queijinho*, que é fuzilado enquanto ela tenta regatear o pagamento de uma propina aos soldados. Desafiada a revelar a dor diante do cadáver do filho, ela finge não reconhecê-lo:

É um elemento de quem nem o nome sabemos. Mas é preciso ficar registrado, para que tudo continue em ordem. Ele uma vez fez uma refeição aqui, com a senhora. Dê uma olhada, para ver se o reconhece! (*retira o lençol*). Sa-

be quem é? (*Mãe Coragem nega com um sinal de cabeça*). Nunca o viu, antes dele vir comer aqui? (*Mãe Coragem abana a cabeça, negativamente*). Podem levá-lo. Juguem na vala comum: não há ninguém que saiba quem ele é. (BRECHT, 1976, p. 56)

As camadas negativas dessa imagem se sobrepõem: ela mente e, ao fazê-lo, renega a maternidade e a legitimidade da alcunha que carrega, “coragem”. As circunstâncias arrancam dela o direito à voz. Sozinha e muda, ela grita a perda. Depois de afirmar que desconhece a identidade do filho Queijinho e ver seu corpo ser levado para uma vala comum, só resta a Mãe Coragem soltar seu grito covarde (Foto 1):

#### 1- Helen Weigel (*Mãe Coragem*)



George Steiner esteve em uma das apresentações do Berliner Ensemble e fez a seguinte anotação sobre a atuação de Helene Weigel:

Ela voltou a cabeça para outra direção e abriu bem a boca, tal como o cavalo que grita no quadro *Guernica* de Picasso. Um som áspero, assustador e indescritível foi emitido pela sua boca. Mas, de fato, não havia som. Nada. Era o som do silêncio absoluto. Um silêncio que gritava e gritava através do teatro, fazendo a plateia curvar suas cabeças como se tivessem sido atingidas por um rajada de vento. (STEINER, 1961, tradução nossa)<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> O texto original é “She turned her head the other way and stretched her mouth wide open, just like the screaming horse in Picasso’s *Guernica*. A harsh and terrifying, indescribable sound issued from her mouth. But, in fact, there was no sound. Nothing. It was the sound of absolute silence. A silence which screamed and screamed throughout the theatre, making the audience bow their heads as if

Ao escrever *Mãe Coragem e seus filhos*, Brecht cria uma personagem que não compreende sua própria vilania. O seu grito atesta a renúncia ao pensamento, pois “o silêncio é com frequência empregado como um procedimento mágico ou mimético nas relações sociais repressivas” (SONTAG, 1997, p. 26).

*Mãe Coragem* aparece para nos mostrar o quanto somos sujeitos maleáveis ao discurso do poder e que os pequenos, as chamadas “arrais miúdas”, colaboram com o projeto dos grandes, respondendo às convocações para lutar pelos interesses econômicos. Portanto, é emblemático que a consciência, a solidariedade e a compaixão estejam presentes na forma débil de *Katrin*, a filha muda de *Mãe Coragem*. Ela, que em vez de rezar – e pedir em silêncio a misericórdia divina – decide tomar para si a Palavra, o direito à fala e salvar os moradores da cidade de Halle do ataque de forças inimigas. A sua *harmatia* potencializa seu gesto e a personagem atinge o grau máximo de integridade. Ao invés de se comportar como uma rêmora e continuar se alimentando dos despojos das vítimas – como faz a mãe – *Katrin* sobe ao telhado do curral com o seu tambor e sinaliza para a cidade, como um farol que avisa aos outros navegantes do perigo iminente. Ameaçada pelos soldados imperiais, ela se mantém tocando o instrumento até ser fuzilada. Desta forma, *Katrin* salva a cidade. “Ela venceu”, diz um dos soldados. *Katrin* foi como que devorada pelo monstro marinho que a ameaçava, mas seu grito mudo repete, no silêncio a que foi condenada, a última palavra de Prometeu: “resisto!”

#### 4.2. Os testemunhos de Bobò e Delbono: o nostos e o luto

Bobò, ator da companhia de Pippo Delbono, conta, sem palavras, o que vivenciou no manicômio de Aversa, no qual ficou internado por mais de quarenta anos. No prédio desativado, localizado nos arredores de Napoli, ele percorre salas vazias, corredores e o banheiro. Noutro espaço daquele prédio em ruínas, Delbono grita por ele. Eles saem juntos dali,

---

they had been hit by a blast of wind.” O depoimento original pode ser lido na íntegra em *Death of tragedy* (1961) e em *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, de Eugenio Barba e Nicola Savarese, disponível em: [http://books.google.com.br/books?id=BUAAZMWM1WQC&pg=PA266&lpg=PA266&dq=george+steiner+berliner+helene+weigel&source=bl&ots=LfbNEaABrS&sig=U0fWzY-6WVtZ1wo\\_VC3ZelH9eXE&hl=en&sa=X&ei=ZzXoUeDIBoia9QTimoHADw&ved=0CCcQ6AEwAA#v=onepage&q=george%20steiner%20berliner%20helene%20weigel&f=false](http://books.google.com.br/books?id=BUAAZMWM1WQC&pg=PA266&lpg=PA266&dq=george+steiner+berliner+helene+weigel&source=bl&ots=LfbNEaABrS&sig=U0fWzY-6WVtZ1wo_VC3ZelH9eXE&hl=en&sa=X&ei=ZzXoUeDIBoia9QTimoHADw&ved=0CCcQ6AEwAA#v=onepage&q=george%20steiner%20berliner%20helene%20weigel&f=false). Lançado no Brasil como *A arte secreta do ator* (Campinas: Unicamp; Hucitec, 1995).

repetindo – simbolicamente – um gesto realizado há vinte anos, quando passaram a trabalhar juntos. No mesmo doc-drama em que conta-nos a história de Bobò, Delbono refaz sua própria trajetória artística e revela como o encontro com aquele senhor portador de microcefalia e surdo-mudo representou para ambos um grito de libertação.

O grito mudo de Delbono, em outro momento de *Grido*, é um *take* da sua interpretação de *Enrico V*, o rei inglês que decide, mesmo com um exército pequeno, enfrentar a poderosa força militar da França. O grito performatizado por Delbono (Foto 2) na construção da cena é um misto de desespero e raiva. Estabelece-se, de pronto, uma primeira ambivalência. Uma outra, entre as muitas que veremos a seguir, é a de que em Pippo Delbono, o mutismo é uma opção estética e, como tal, tem a forma de um protesto consciente ou conceitual. Em Bobò, o silêncio não é intelectualizado, mas constituinte de um sujeito inserido num mundo tagarela.<sup>22</sup> É a aplicação do gestos brechtiano em dimensões artísticas e teatrais singulares e, ainda assim, com evidente potencial revolucionário. O que seria o próprio *grito silencioso* se não a tentativa de se livrar dos grilhões das palavras?

## 2 – Pippo Delbono (*Enrico V*)



---

<sup>22</sup> Ainda que a obra seja repleta de momentos de intervalo, sem palavras, com música, sons ambientes e poucos diálogos convencionais, “é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. [...] Assim, grande parte da beleza do mutismo de Harpo Marx deriva do fato de ele cercado de conversadores maníacos” (SONTAG, 1987, p. 18).

Ambos performatizam o mesmo gesto, o grito inaudível. Bobò conta, reporta o sofrimento dos pacientes, possivelmente submetidos a eletrochoques, com certo distanciamento. É uma atuação épica (Foto 3). E eis o que nos parece a primeira contradição: ele, um ex-paciente, não parece se envolver emocionalmente nem tampouco reviver a experiência do trauma. A imagem do *nostos* de Bobò é ambígua. Se no caso dele o conceito de exílio se plasma com o de asilo (lugar inviolável), a sua experiência de retorno à casa é a de rememorar uma situação penal, em que o exercício do seu direito de cidadão é suspenso. Ao voltar ao asilo desativado desce ao mundo dos mortos, realiza uma catábase. Ele dá o seu testemunho de sobrevivente, como um muçulmano que retorna a Auschwitz.<sup>23</sup> Desta forma, Bobò ganha a dimensão heroica de personagens como Orfeu, Teseu e Hércules.

### 3 – Bobò visita manicômio de Aversa



Mas não há como desvincular a imagem daquele sujeito já idoso que, conta-nos Delbono, viveu ali quase a vida inteira, do ator que parece estar realizando tão somente uma pantomima. Seus gestos naturais, despretensiosos, apagado de toda a técnica teatral, ganham a chancela da autenticidade. Inserido no contexto do filme, estabelece um paralelo com a vida do diretor, criando uma sobreposição com o texto de Shakespeare.

---

<sup>23</sup> O testemunho e o sobrevivente coincidem, precisamente por haver entre eles uma divisão insuperável é que pode haver testemunho. O fato é que só através de uma impotência tem lugar uma potência de dizer. O muçulmano – alcunha do prisioneiro judeu cujo estado de degradação física e psicológica deixava-o em estado catatônico – é a testemunha integral, por isso não é possível separá-lo do sobrevivente.



Para Delbono, são gritos de naturezas completamente diferentes – o de *Enrico V* e o de Bobò – mas que têm algumas aproximações. Como numa jornada amorosa, em que pessoas diferentes decidem caminhar juntas, lado a lado: Delbono e Bobò, *Enrico V* e aquele paciente submetido ao tratamento com eletrochoques.

Os ritos quase silenciosos tem alcances diferentes e estéticas artísticas distintas, embora ambos apontem para uma equivalência entre a vida e a cena. Aparentemente, o de Bobò tem uma potência documental, enquanto o de Delbono revela uma elaboração mais ficcional. Em maior ou menor intensidade, ambos performatizam a si mesmos. O grito de Delbono cria uma certa tensão no espectador, que busca na narrativa esfacelada do filme, feito em quadros e sem um encadeamento lógico definido, o consolo de uma justificativa num mínimo elemento fabular. De um lado, o grito pode ser uma referência ao desespero vivido – ou não – por Bobò. Mas a sua performance frustra a expectativa de quem a vê: o gesto não reproduz o desespero ou a dor do paciente em toda a sua dimensão. A imagem do homem estigmatizado que interpreta a si mesmo cria um desconforto no olhar, uma vertigem no nosso entendimento.

No caso de Delbono, o grito mudo do seu *Enrico V* desorganiza a narrativa shakespeariana e livra o corpo do ator do texto clássico. Testemunha o pensamento do ator-encenador que administra o potencial dessa imagem dialética, desfamiliarizando o grito do seu papel costumeiro, que é o de criar um som. Considerando a voz como uma extensão do corpo do ator, Delbono realiza na cena uma amputação. O mutismo é uma expressão poética que tem o propósito de “expressar uma experiência que é no essencial infável” (SONTAG, 1987, p. 37).

Tanto a imagem do grito mudo apresentada por um ator que tem a habilidade da fala e com pleno domínio do teatro-dança e o do amigo microcéfalo, que balbucia o inominável, despertam no espectador a sensação de deriva que desestabiliza a ordenação do pensamento. Para o diretor de teatro Wagner-Lippok, é nisso que consiste a performatividade, na capacidade de gerar hipóteses, “um fenômeno cuja potência dialética e propriedades paradoxais geraram toda uma paisagem de novas questões, assim como também um desejo de respostas” (2010). Ao contrário do gênero dramático, apoiado no texto, o performativo se volta para o essencial: o abandono dos significantes verbais e da busca pelo significado, posto que ele pode estar em ações mais silenciosas, pois feitas pela forma e não mediadas pela palavra.

Com as performatividades autobiográficas de Delbono e Bobò na obra cinematográfica pode-se dizer que os atos de gritar, vistos como *fa-las*, rompem a realidade (ou convenções) da linguagem do drama. Não dependem de um texto para existir, renunciam à fábula (fechada), não tratam de ações relacionadas a personagens ficcionais (no caso de Bobò) e possibilitam a criação de atmosferas. Apresentadas juntas, elas tencio-nam o conceito de documentário e a confecção das cenas assume riscos, alguns de natureza prática, como o de Bobò sofrer algum tipo de colapso nervoso ao retornar para um lugar no qual ficou confinado por mais de quarenta anos. Outros, da ordem do discurso, é deixar a obra em aberto.

Mas de onde emanam esses gritos? A que estímulos eles respon-dem no campo performativo? No que se refere a autoria, os dois perfor-mers são donos de seus próprios textos – embora na obra fílmica Pippo Delbono seja responsável pela edição final. Os corpos de ambos têm um potencial imagético que não pode ser ignorado. São pessoas que apresen-tam entre si grande discrepância física e, individualmente, são sujeitos marcados por estigmas: um portador de microcefalia e o outro do vírus do HIV. A singularidade dos corpos fora do padrão gerou em Delbono e nos atores da companhia uma necessidade de incorporação da diferença como parte constitutiva da cena, daí a importância de lidar com suas difi-culdades em público, num constante exercício de autoexposição, pois ele acredita que o público se reconhece nos atores:

Eu creio que essencialmente, a justificativa para o fato de que tanta gente venha nos ver e nos acompanhar, e não se trata apenas de gente ‘cult’, esteja na possibilidade do público reencontrar no meu teatro algo que lhe pertence e com o que pode se reconhecer. E não importa que a minha linguagem seja complexa. [...] os espectadores entram em contato com aquilo que acontece no palco talvez porque sintam a experiência e a estória de alguém como eu, que vem de ‘baixo’. E posso ver corpos expressivos que não são reconhecíveis na-quele forma cultural que se transformou no modelo estético dominante, no qual para eles não há nenhum senso reflexivo. Aqueles do meu teatro são cor-pos acessíveis e compreensíveis, comuns e sem mentira. (BENTIVOGLIO, 2009, p. 133-134, tradução nossa)<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup>O texto original é: “Io credo che essenzialmente, alla abase del fatto che tanta gente ci venga a ve-dere e ci segua, e non si tratta solo di gente ‘colta’, ci sia la possibilità del pubblico di ritrovare nel mio teatro qualcosa che gli appartiene e in cui può riconoscersi. E non importa che il mio linguaggio sia complesso [...] Ma gli spettatori entrano in contatto con quando accade sulla scena forse anche per-che sentono la formazione e la storia de uno come me, che arriva comunque dal ‘basso’. E può vede-re corpi espressivi che non sono stati incasellati dentro quella certa forma culturale che è diventata il modello estético dominante, in cui per loro non ha alcun senso riflettersi. Quelli del mio teatro sono corpi accessibili e comprensibili, comuni e senza menzogna.”

Através da forma (*per/forma*), Delbono não executa ações que mudam o mundo, como num enunciado performativo, mas colocam-no num espaço de tensão em que a *fala* esbarra na realidade, fazendo surgir uma terceira possibilidade. E o faz, neste caso, através de Bobò e de *Enrico V*, pois suas performances contrastam com a cena tradicional e fabular, em que falar é simplesmente comunicar.

Falar não é trocar nem fazer escambo – das ideias, dos objetos –, falar não é exprimir, designar, esticar a cabeça tagarela na direção das coisas, dublar o mundo com um eco, uma sombra falada; falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder. [...] As palavras não vem mostrar coisas, dar-lhes lugar, agradecer-lhes educadamente por estarem aqui, mas antes partilhas e derrubá-las. (NOVARRINA, 2003, p. 14).

Os gritos de Delbono e Bobò são experiências limítrofes, que ocupam um espaço de transição entre o ator e o personagem. Levam o espectador a um lugar onde ele deve desenvolver uma escuta atenta e apurada, cruzando a fronteira dos indivíduos, entre a vida e a arte: “O corpo torna-se, então, o ponto de mediação entre uma série de relações binárias de oposição, tais como interior e exterior, sujeito e mundo, público e privado, subjetividade e objetividade.” (BERNSTEIN, 2001)

O inusitado no grito de cada um deles quebra o que está diante de nós no presente e, ao mesmo tempo, vence por um momento a morte. O ar que escapa, num fio, da boca de ambos, tece realidades cênicas diferentes, que se encontram na trama dos excluídos e, portanto, naqueles que não têm voz na sociedade.

Na cena em que performatiza o grito, Bobò aparece parcialmente desnudo, o que reforça a dimensão da sua fragilidade. A exibição dessa imagem garante outro aspecto constitutivo da cena: as cicatrizes geradas pela violência a que seu corpo foi submetido.

O grito de Delbono também tem um componente de risco na sua realização: ele mesmo, um homem corpulento, pisa pesadamente no espaço entre os corpos dos seus atores deitados, se deslocando pelo espaço. Ao cumprir a etapa de deslocamento ele se detém e solta o seu grito. Na peça escrita por Shakespeare aparecem em questão no grito de *Enrico V*, de acordo com o ato IV, cena III, uma resposta à queixa do conde de Westmoreland, receoso da batalha por contar com poucos homens; a ambição do rei de ser reconhecido pela honra e pela coragem; a disposição de compartilhar com seus soldados o orgulho pelas cicatrizes da guerra por eles vencida. Performatizado ao final do filme de Delbono, o grito mudo de *Enrico V* se dá diante de uma longa fila de soldados mortos e

repercuta, para o ator, o desespero, a coragem, a esperança depois de toda a batalha e a vitória. Se o gesto de Delbono tem uma gênese, não podemos falar que ele seja uma performance autobiográfica na mesma medida que o grito de Bobò. No entanto, ao longo da exibição do filme *Grido*, sabe-se que foi por volta desse período que Pippo Delbono tomou conhecimento da sua condição de portador do HIV.

O grito de Bobò não é o grito que Pippo emite um pouco antes, sem som, nas imagens do seu *Enrico V*. Aquele grito em meio aos mortos e o grito de Bobò são o grito de duas pessoas completamente diferentes, distantes, que falam linguagens e signos distintos. Que, porém, ainda assim, convida-nos a participar de uma viagem que é fundamentalmente uma viagem de amor por esta profunda diferença. A união entre dois seres, Pippo e Bobò, que na diferença e na individualidade decidem fazer uma viagem juntos. Uma viagem na memória, uma viagem na dor, uma viagem de vespa. *Grido* é, no fundo, um grito sobre o amor, sobre um amor diferente, sobre a alegria de um encontro, sobre a relatividade daqueles valores que são considerados por nós valores morais indiscutíveis (BIONDA & GUADONI, 2011, p.68, tradução nossa)<sup>25</sup>

Na dimensão documental e autêntica do depoimento de Bobò, o diretor Delbono sente falta de um componente mais emocional no depoimento do seu ator Bobò. Este, por sua vez, mostra – na análise de Pippo – o sentido de coautoria dos seus trabalhos “a liberdade de uma criança e a sabedoria de um ancião”:

Eu pensava que seria importante que houvesse aquela lágrima, mas ele nada. Ele caminhava e fazia sinal: ‘lágrima’, e a nossa assistente de produção lhe colocava uma lágrima nos olhos e ele recomeçava a caminhar ao lado da câmera. Isso conta muito do ator, do sentido da dor. Do sentido do cinema (BIONDA & GUADONI, 2011, p. 67, tradução nossa).<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> O original é “Il grido de Bobò non é il grido che Pippo emette poco prima, senza suoni, nelle immagini del suo *Enrico V*. Quel grido in mezzo ai morti e il grido di Bobò sono il grido di due persone completamente diverse, lontane, che parlano linguaggi e segni diversi. Che però, assieme, convidano parte di un viaggio che è fondamentalmente un viaggio di amore proprio per questa profonda diversità. L’unione tra due esseri, Pippo e Bobò, che nella diversità e nell’individualità decidono di fare un viaggio insieme. Un viaggio nella memoria, un viaggio nel dolore, un viaggio in vespa. *Grido* è, in fondo, un film sull’amore, sull’amore diverso, sulla gioia di un incontro, sulla relatività di quei valori che per noi sono diventati principi morali indiscutibili.”

<sup>26</sup> O texto original é: “Io pensavo che fosse importante che avesse questa lacrima ma lui niente. Lui camminava, e faceva segno: ‘lacrima’, e la nostra segretaria de produzione gli metteva una lacrima sul viso; e lui riprendeva a camminare verso la camera. Questo racconta dell’attore, del senso del dolore. Del senso del cinema”.

No seu ensaio *O trauma como performance de longa duração*, Diana Taylor<sup>27</sup> descreve os diferentes impactos que a fala de Pedro Matta, um ex-presos político, assume em dois momentos da visita à Villa Grimaldi, onde os inimigos do regime do Augusto Pinochet eram torturados e mortos:

Meus olhos desavisados olham diretamente para baixo, mimeticamente, mais do que reflexivamente, através dos seus olhos também direcionados para baixo. Eu não vejo verdadeiramente, eu imagino. Eu presencio (como um verbo ativo). Eu participo, não nos eventos, mas no recontar desses mesmos eventos (TAYLOR, 2008, p. 6).

Por fim, os gritos de ambos, Delbono e Bobò, tratam do trauma em diferentes dimensões. O grito de Bobò, antes de ser tratado e reconstruído por Pippo Delbono na montagem do seu filme, se apresenta independente do sistema que o criou e sujeito a muitas variações: do sanatório de Aversa em atividade, presente na lembrança e pela performance, àquele prédio desativado onde Bobò conta a sua história. E deste, para o meio tecnológico (cinema). Entre as tiras do comportamento vivo retirados da sua memória, Pippo Delbono monta seu filme, restaurando-o numa obra que apresenta na imagem do grito mudo a dialética de um ato performático.

##### **5. *Os hadestidados e a escuta dos que se pensam vivos***

No ensaio *A estética do silêncio*, Susan Sontag chama a atenção para o fato de que o silêncio empresta mais peso às palavras, seja na forma do intervalo entre elas, seja porque ele marca o início e o final da sua emissão. O silêncio presente no grito, no entanto, não é apenas uma morte, pois também obriga o outro à fala, constituindo a premissa do diálogo marcado, neste caso, pela tensão, pois a boca aberta é um espaço lacunar. O que sai dela não é o vazio, mas a nossa voz pensada. A boca entreaberta é uma caverna onde a nossa imaginação ecoa, a nossa subjetividade se manifesta e de onde parte o fantasma que nos assombra. A arrumação dos ossos que formam as palavras não consegue dar conta da natureza imaterial e da dimensão simbólica da linguagem. Deste espaço inefável se constrói o sujeito que grita mudo. Para chegar a ele é preciso que a escuta flutue e os inconscientes de quem fala e de quem escuta se encon-

---

<sup>27</sup> Diana Taylor é autora do artigo *O trauma como performance de longa duração*, no qual descreve a sua experiência ao visitar um antigo campo de extermínio da ditadura de Pinochet acompanhada de um militante político que lá esteve encarcerado.

trem. Não se trata de ignorar a razão e as informações que nos são transmitidas pela fala cotidiana, mas de estabelecer um jogo de neutralidade e engajamento entre essas vozes.

O grito mudo é uma evidente operação de montagem temporal. Remete-nos para a nossa *infans*, do passado e do desejo inominado, ao mesmo tempo que anuncia o futuro e o mistério. Pelos seus componentes históricos, visíveis e materiais, as palavras formam penas ruínas. A organização, o seu traçado espontâneo e o espaço entre elas também compõem a fala. Mas a escuta também é polissêmica: ela se dá tanto na intenção de ouvir, quanto no que lhe é suplementar e até ignorado, implícito, indireto e retardado:

[...] há um desmantelamento na Lei que prescreve a escuta única; a escuta era, por definição, *aplicada*; hoje lhe é pedido apenas *un laisser* surgir, voltamos assim, mas em outra volta da espiral histórica, à concepção de uma escuta pânico, tal como a conceberam os gregos (SONTAG, 1987, p. 227).

Se o homem se constitui como sujeito pela linguagem, tirar-lhe a fala é como tentar subtrair da pessoa a capacidade de se propor no mundo. A imagem impactante do grito mudo é o clamor de um ser sem lugar. Ignorá-la é minar a subjetividade no espaço da biopolítica, tentar exilar o *eu* que existe no outro.

## 6. Conclusões

As obras que analisamos nos dão a oportunidade de reconhecer algumas tentativas de dessubjetivação, de resistência às forças dos dispositivos do poder. O *eu* que grita em personagens diferentes apresenta-se em discursos singulares, pois o sujeito se anuncia inserido em diferentes contextos. A subjetividade é aquele vento que passa insistente pelas frestas das janelas fechadas pelos dispositivos e nos arrepia, deixando o corpo eriçado e em estado de alerta.

Aprender a língua do outro e tirar o sujeito do espaço sagrado, do ostracismo e do isolamento, estabelecendo com esse exilado um diálogo, é criar um campo discursivo em que a própria vida é posta em jogo. Na arte, é cuidar do personagem e do espectador, às vezes no espaço mediado pela performance, para retomar o discurso com plena potência. Em vez de uma existência obscura, Bobò deixa de ser uma estatística, uma *vida infame*, para dividir conosco a sua experiência. A vida dele, tematizada, integra o corpo da obra de Delbono e passa a nos pertencer também, pois é o nosso silêncio cúmplice que a tornou possível. Pippo tam-

bém sai do espaço escuro do discurso sem subjetividade. Ele é um *homo sacer*, estigmatizado pelo vírus do HIV, *hybris* do desejo sexual realizado, que não encontra lugar na Igreja romana, nem tem o direito de gozar plenamente da cidadania e do cuidado do Estado. A sua presença não é estranha aos de vida infame, mas absolutamente solidária ao grito de Bobò e ao de *Katrin*, filha da *Mãe Coragem*.

Assim como *Katrin*, *Mãe Coragem* também é uma vítima da guerra. O seu gesto traz para o jogo o autor e a personagem e estanca o público da sangria das palavras. No lugar dela, a imagem, a senha para o inconsciente: “Nos sonhos, a audição nunca é solicitada. O sonho é um fenômeno estritamente visual e através da visão que será percebido aquilo que é dirigido ao ouvido: trata-se, assim podemos dizer, de imagens acústicas” (*Ibidem*, p. 226).

O grito de Weigel em *Mãe Coragem* figura entre o passado memorado e o premonitório de um futuro sombrio. Na duração de um lampejo que se processa no presente da guerra, o grito desperta a razão e a fantasia, como se resgatasse no cadáver a noção de vida. Mas um refúgio o reconduz ao Hades, de onde ele voltará para cumprir, como uma imagem nova, o mesmo ritual de reposição no jogo até o infinito.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad.: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Trad.: Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer II*. Trad.: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Profanações*; trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*, v. 1, n. 1, p. 91-103, 2001. Disponível em:

<<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/download/45/43>>.

BIONDA, Nicola; GUALDONI, Chiara. *Visioni Incrociate: Pippo Delbono tra cinema e teatro*. Pisa: Titivilus, 2011.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Bertold Brecht*, v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

DELBONO, Pippo. *Dopo la battaglia: Scritti poetico-politici*. Firenze: Barbès Editore, 2011.

\_\_\_\_\_. *Racconti di giugno*. Milano: Gruppo Editorial Mauri Spagnol, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

LEHMANN, H. *Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

NOVARINA, Valere. *Diante da palavra*. Trad.: Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Cia. das letras, 1987.

TAYLOR, Diana. *O Trauma como performance de longa duração*. Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/512>>

### FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

Foto 1: <<http://www.photosapiens.com/Acteurs-en-scene.html>>.

Foto 2: <[http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod\\_196198/master-class-de-pippo-delbono-a-l-ulg](http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_196198/master-class-de-pippo-delbono-a-l-ulg)>.

Foto 3:

<<http://www.supercinema.eu/public/forums/index.php?showtopic=211>>.



## **O OLHAR IRÔNICO DE MACHADO DE ASSIS EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS**

Simone de Souza Braga Guerreiro (UERJ)  
[simbraga@hotmail.com](mailto:simbraga@hotmail.com)

**... assim como os filósofos afirmam que não é possível uma verdadeira filosofia sem a dúvida, assim também pela mesma razão pode-se afirmar que não é possível a vida humana autêntica sem a ironia.**

(Kierkegaard)

Nos manuais teóricos sobre figuras de linguagem, a ironia é caracterizada como uma figura de pensamento que consiste em sugerir, pelo contexto, pela entonação, pela contradição de termos, o contrário do que as palavras ou orações parecem exprimir. Seu aspecto importante é o fato de ela não estar nas palavras em si, mas “por trás” das palavras.

Quando, portanto, usamos o termo “ironia” como qualquer justaposição intencional ou não de contrários, ela é encarada principalmente como um paradoxo, duas faces contraditórias, mas complementares.

O conceito de ironia, neste sentido, pode ser interpretado, conforme D. C. Muecke em *Ironia e o Irônico* como uma

(...) forma da escritura destinada a deixar aberta a questão do que pode significar o significado literal: há um perpétuo diferimento da significância. A velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar a entender o contrário – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma mas uma série infundável de interpretações subversivas. (MUECKE, 1995, p. 48)

O conceito pode ser expandido, se considerarmos que, muito além dessas considerações teóricas acerca do termo ironia como figura de discurso, encontramos a característica na obra de Machado de Assis. O procedimento estilístico utilizado pelo autor permite a sua inserção na tradição literária irônica, “que remonta ao drama aristofânico e se consuma nos romances modernos, que se filiam ao quixotismo exemplar, e não ao realismo formal.” (SOUZA, 2006, p. 7)

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o romancista delega ao defunto autor Brás Cubas, a narração de suas memórias; assim, não estamos diante apenas de alguém que morreu, mas de um defunto que, apenas nessa condição, se tornou autor. Essa disparidade, a improbabilidade

deste evento, já no primeiro parágrafo do Capítulo I, faz com que o leitor seja introduzido ao traço básico da ironia machadiana. Neste episódio, na ideia de que estar ausente da vida gera uma imparcialidade para as ações dos homens, está introduzida a ironia que vai por vir em todo o romance.

O componente irônico no processo estilístico do autor, está inserido de um modo que: “A ironia machadiana não resulta tão-somente da soma de frases ou segmentos irônicos. Em sua obra regida pelo princípio da ironia, toda e qualquer parte aparentemente não-irônico se torna radicalmente irônica”. (SOUZA, 2008, p. 183)

Neste trabalho, estabeleço um recorte do recurso irônico utilizado por Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, notadamente nos capítulos marcados pela presença do narrador e das personagens Marcela e Prudêncio.

Após dedicar seu livro ao primeiro verme que roeu as frias carnes de seu cadáver, o narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* esclarece que não é mais nada, não deve satisfações a ninguém. É soberano absoluto para pintar a vida, as pessoas e a si próprio, conforme lhe parecer melhor e mais certo. Enquanto defunto autor, o narrador machadiano está livre, e assim afirma: “do outro lado da vida, posso confessar tudo”. (ASSIS, 1986, p. 515) Narrador morto, livre dos arrebatamentos e desilusões dos vivos, permite-se usar a indiferença em relação à opinião alheia.

Ao começar a narrativa pela sua morte, o narrador inverte a ordem das narrativas de caráter memorialista. A ironia está concentrada na figura do narrador, representando a base extrema das possibilidades estruturais do romance. O inusitado enlace entre o sério e o cômico da dedicatória, ao contrário de nos parecer macabro ou deprimente, apresenta, em seu absurdo, o riso.

Nos capítulos seguintes, temos os últimos dias de vida do narrador. A ordem cronológica natural só se faz presente a partir do capítulo IX, “Transição”, não sem antes acrescentar uma pitada de ironia metalinguística:

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? (ASSIS, 1986, p. 525)

Desdobrando-se em narrador e personagem, o defunto autor machadiano age como um mediador dos eventos narrados que “ora se com-

porta como espectador ironicamente distanciado do palco dos eventos, ora se apresenta como ator emocionalmente arrebatado pelos acontecimentos dramáticos” (SOUZA, 2006, p. 109). A ambivalência do narrador desdobra-se em encenar e atuar um drama. Para Machado de Assis, a ambivalência é um atributo particular da natureza humana, pois “A ironia suprema do narrador machadiano se evidencia quando se verifica que somente Brás Cubas se dá conta de que a leitura correta de seu livro depende do reconhecimento dual da narrativa como princípio de construção de memórias póstumas.” (SOUZA, 2006, p. 109)

A ironia decorre do reconhecimento de que o “eu” machadiano se divide em “eu-sujeito” e “eu-objeto”, isto acontece de tal forma que “o eu-sujeito assiste criticamente como espectador às experiências passionais de seu outro eu, que é o eu-objeto. O eu irônico é o que ri de si mesmo, e não simplesmente dos outros eus.

Narrador e personagem são faces de uma mesma moeda chamada Brás Cubas. Nessa perspectiva dual se alternam ou interpenetram-se duas visões narrativas, uma do defunto autor e outra do protagonista numa obra em que todas as suas circunstâncias estão envoltas em ironias, que simplesmente abrem espaço para outras ironias.

No capítulo VII, intitulado “O delírio”, o autor vai fazer um balanço de sua vida mesmo estando moribundo. Brás Cubas aconselha ao leitor saltar este capítulo, se por acaso não é dado “a contemplação destes fenômenos mentais”. (ASSIS, 1986, p. 520) Ao mesmo tempo que o narrador ironiza a si mesmo, verifica-se uma segunda perspectiva narrativa vivenciada pelo protagonista em sua derradeira história de vida. Neste capítulo, o narrador fala de grandes temas filosóficos, da arte, da ciência, da civilização e seu progresso, em “O delírio”, Machado de Assis parece fazer um julgamento dos valores culturais de seu tempo. Conduzido por um hipopótamo, o narrador viaja até a origem dos tempos, percorrendo séculos, e assistindo a ascensão e a derrocada da civilização. “O delírio” é uma visão cética de Machado de Assis que vê “a necessidade da vida e a melancolia do desamparo” (ASSIS, 1986, p. 524), porém o autor procura atenuar pela ironia passagens melancólicas. O efeito cômico vem da desproporção entre a enormidade dos fatos e a sobriedade da descrição. Como exemplo, encontramos Pandora, apresentar-se como “origem primeira e fim último do ser e do não-ser de tudo que se procria e se nadifica no horizonte do tempo”. (SOUZA, 2006, p. 111) Iniciando-se nos mistérios de Pandora, o discurso irônico do narrador se intensifica no reconhecimento de que a moral tem dois lados, dois pontos de vista, um rela-

tivo a ilusão e outro relativo a realidade. A ironia do narrador decorre do reconhecimento de que “o ser do homem e do mundo reside na duplicidade, e não na unicidade ontológica.” (SOUZA, 2006, p. 8)

Nessa visão de mundo, Machado de Assis ressalta a constante preocupação que os homens que vivem em sociedade têm de superar o seu semelhante, de ofuscá-lo, de aniquilá-lo. A vida se nutrendo da vida do outro, como afirma Pandora. Uma necessidade secular e repetitiva, como pôde constatar Brás Cubas em seu delírio ao assistir o desfilar dos séculos: “Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo.” (ASSIS, 1986, p. 522)

Porém, o autor parece querer romper com esta visão essencialmente séria e pessimista. E o antídoto usado é o seu ponto de vista irônico, que mesmo no desenlace, aparentemente trágico representado pela morte, surgem elementos típicos de uma comédia, como na seguinte passagem: “Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma ideia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo.” (ASSIS, 1986, p. 514)

A ironia persiste no capítulo XIV, “O primeiro beijo”, em que o “amor” encontrou Brás Cubas adolescente de “buçozinho” transformado em bigode, vejamos:

(...) cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como um corcel das antigas baladas, que o Romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o Realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para seus livros. (ASSIS, 1986, p. 533)

O amor chegou quando Brás Cubas tinha dezessete anos. O amor, sentimento nobre, eterno e purificador é a mola propulsora dos textos românticos, mas em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* merece um questionamento irônico, nas referências que o autor faz ao seu relacionamento com Marcela.

O primeiro amor de Brás Cubas é aquele que foi encontrado pelo Realismo: “*comido pela lazeira e vermes*”. O amor juvenil pela interesseira Marcela será alimentado por muito dinheiro, numa relação mercantil de troca que culmina com uma das frases mais célebres do livro:

“...Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos...” (ASSIS, 1986, p. 533). O autor ironicamente vai tecendo a grande motivação dos amores de Marcela.

A dama espanhola Marcela “Era boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, (...) luxuosa, impaciente, amiga do dinheiro e de rapazes. Naquele ano, morria de amores por um certo Xavier, sujeito abastado e tísico – uma pérola.” (ASSIS, 1986, p. 533)

A descrição de Marcela pelo narrador é mesclada de ironias. Marcela é o tempo todo um contraste entre “aparência” e “realidade”. O que importa nessa ligação com Marcela é o significado real que está por baixo de um falso. Mas, ainda que vejamos o “falso” como falso, ele é, e deve ser se tiver de ser, a ironia apresentada como real. Do vínculo dinheiro-amor, o dinheiro para Marcela nos é apresentado como real, cabendo ao amor o lado falso da moeda. Na troca de afetos, trocam-se também colares, brincos e anéis. “Bons joalheiros, que seria do amor se não fossem os vossos dices e fiados.” (ASSIS, 1986, p. 536) A ironia expressa “uma reflexão imoral” conforme o título do capítulo XVI.

Tempos depois, Brás Cubas revê, por acaso, Marcela; porém o narrador a encontra com o “rosto amarelo e bexiguento. (...) As bexigas tinham sido terríveis; os sinais grandes e muitos, faziam saliências e encarnas declives e aclives, e davam uma sensação de lixa grossa, enormemente grossa.” (ASSIS, 1986, p. 557) Assim doente e precocemente envelhecida, Brás Cubas, entre o assombro do presente e a memória do passado, consegue ver o que não vira quando adolescente: que a cobiça era a mola propulsora de Marcela. A personagem, que segundo o narrador recebera um piparote do passado até tocá-lo, faz seu amor romântico de adolescente transformar-se ironicamente num coração que batia como “uma espécie de dobre de finados”. (ASSIS, 1986, p. 559) A ironia machadiana é usada para criticar o Romantismo, estética que se tornara popular no Brasil de Machado de Assis, de acordo com Alfredo Bosi:

Sem especular sobre o possível alcance metafísico do humor e aceitando, para hipótese de trabalho, a definição que lhe deu Pirandello, de ‘sentimento dos contrastes’ (...) é possível rastrear, a partir de *Memórias Póstumas*, um processo de inversão parodística dos códigos tradicionais que o Romantismo fizera circular durante quase um século. (BOSI, p. 201, 1995)

Machado de Assis percebe a importância da necessidade de superar o Romantismo, e usou as “cores da ironia” para transcender o que ele percebia ser uma limitação estética dessa corrente literária. O uso da iro-

nia serve de suporte na superação das formas literárias estabelecidas, fazendo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* não só um marco de uma nova tendência, mas também uma das obras-primas que o inseriram na tradição literária da ficção irônica.

No capítulo XI, “O menino é o pai do homem”, temos a apresentação do então escravo Prudêncio sendo zombado e humilhado pelo menino Brás Cubas:

Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias, punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia – algumas vezes gemendo – mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um “ai, Nhonhô”, ao que eu retorquia: “Cala a boca, besta!” (ASSIS, 1986, p. 526)

Na atitude da criança caprichosa, vemos o quanto um Brás Cubas prepotente vai mostrar, de uma forma irônica, o “mandonismo” e os castigos a que os escravos estavam sujeitos, mesmo que essas ações não apareçam em primeiro plano na narrativa. Em lugar das formas da subordinação dos escravos a seus proprietários, o narrador usa “um recurso caro ao humorismo machadiano, mais amigo da insinuação venenosa que da denúncia.” (SCHWARZ, 2008, p. 112)

Já no capítulo LXVIII, “O vergalho”, Brás Cubas encontrar-se-á com Prudêncio adulto, numa situação inusitada:

Interrompeu-mas um ajuntamento, era um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras: “Não, perdão, meu senhor, meu senhor, perdão! Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica respondia com uma vergalhada nova. (...) Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio. (ASSIS, 1986, p. 582)

Prudêncio, o moleque que era obrigado a servir de cavalo para o menino Brás Cubas, fora alforriado por seu pai, e como ex-escravo, comprara um preto e o submete a duras punições. Poderíamos dizer que essa atitude é uma forma de Prudêncio se vingar das pancadas recebidas do antigo dono? É possível que “o esboço do caráter de Prudêncio se delineia em consonância irônica com a disfunção social da injustiça generalizada.” (SOUZA, 2006, p. 120) A vítima do arbítrio dos proprietários passa a ser o algoz. “A dialética do senhor e do escravo ironicamente se converte na reversibilidade do servo que não se distingue do tirano.” (SOUZA, 2006, p. 120) Em acordo com o caráter contraditório do homem “a unidade da obra de arte irônica é a unidade paradoxal do nada, do cosmo e do caos”. (SOUZA, 2006, p. 44)

Brás Cubas, depois deste acontecimento, segue seu caminho “a desfiar uma infinidade de reflexões” (ASSIS, 1986, p. 582), que segundo ele, “seria matéria para um bom capítulo, talvez alegre” (ASSIS, 1986, p. 582): E assim, continua o personagem: “logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas – transmitindo-as a outro”. (ASSIS, 1986, p. 582) Brás Cubas chega ironicamente à conclusão de que a crueldade de Prudêncio foi provocada pelas pancadas que ele recebia e, portanto, segundo Paulo Sérgio Rouanet:

(...) era uma maldade historicamente especificada, solidária de um modo de produção baseado no trabalho escravo. A nota local desfaz o álibi universalista, e de novo expõe Brás à reprovação moral, mas agora ele pode ser salvo pela própria nota local: à luz da realidade brasileira, o comportamento de Brás era tão pouco censurável como o de Prudêncio, porque derivava necessariamente de um certo padrão de relações sociais à luz do qual é a moralidade universalista que se revela anêmica e exótica. (ROUANET, 2003, p. 310)

Como se montasse uma comédia ideológica, a confissão irônica de Brás Cubas expõe a prepotência dos escravocratas; o narrador parece ver o mundo como um palco irônico, passível de concentrar contradições éticas num mesmo espaço, onde Prudêncio não se apresenta como portador de valores trágicos, no palco dos acontecimentos, o narrador está vestido com as roupas do cômico ou do tragicômico.

Prudêncio, por certo, aplicou a lei sublime de Brás Cubas: a lei da equivalência das janelas, onde “o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência” (ASSIS, 1986, p. 567) As duas janelas representam a metáfora do bem e do mal. “A ironia suprema do defunto autor consiste na pintura do retrato de um personagem que revela sem seu próprio ser a natureza ambígua e reticente da condição humana.” (SOUZA, 2006, p. 118)

Nas primeiras linhas de “Ao leitor”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis já nos indica alguns nomes de seu cânone pessoal. São citados nomes como Sterne, Garrett e Xavier de Maistre. Brás Cubas afirma que em suas memórias adotou “a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre.” (ASSIS, 1986, p. 17) Junto com algumas rabugens de pessimismo, Machado de Assis vai salientar que Brás Cubas “viajou à roda da vida” comparando “às viagens” de Sterne, Garrett e Xavier de Maistre. O autor ironiza a motivação de sua “viagem” que por ter sido “à roda da vida” foi a mais interminável de todas.

Machado de Assis segue, segundo Paulo Sérgio Rouanet, a linha-gem aberta por esses autores:

Tem-se a impressão de uma influência em cascata, uma corrente em que cada elo tem algum vínculo com os anteriores. Assim, Diderot deve algo a Sterne, Xavier de Maistre deve algo a Sterne e a Diderot; Almeida Garrett deve algo a Sterne, Diderot e a Xavier de Maistre; e Machado de Assis deve algo a Sterne, Diderot, Xavier de Maistre e Almeida Garrett. (ROUANET, 2007, p. 21)

Segundo o mesmo autor citado acima, Machado de Assis usa em sua obra a “forma shandiana” que, entre várias características por ele estudadas, destaca-se a “interpenetração do riso e da melancolia”. (ROUANET, 2007, p. 30) Esta característica segue a tradição da Antiguidade, na qual Demócrito teria afirmado ser o riso o melhor antídoto contra a melancolia. Assim, a obra de Machado de Assis pode ser vista como uma “panaceia contra a melancolia” (ROUANET, 2007, p. 203) Os autores põe em prática essa teoria, principalmente quando aflora o tema da morte, fazendo com que o riso torne esta temática inofensiva.

Já com Xavier de Maistre, um ponto congruente com a obra de Machado de Assis pode ser exemplificado com o capítulo CLIV, “Os navios do Pireu”, numa clara alusão feita pelo autor ao capítulo XXXVII de *Viagem à roda de meu quarto*. No capítulo machadiano vemos o médico chamado por Quincas Borba para examinar seu amigo Brás Cubas dizer a este:

– Há de lembrar-se – disse-me o alienista – daquele famoso maníaco ateniense, que supunha que todos os navios entrados no Pireu eram de sua propriedade. Não passava de um pobretão, que talvez não tivesse, para dormir, a cuba de Diógenes, mas a posse imaginária dos navios valia por todas as dracmas da Hélade. Ora bem, há em todos nós um maníaco de Atenas. (ASSIS, 1986, p. 636)

Neste caso, Machado de Assis refere-se a um fato irônico que Xavier de Maistre também relatou em *Viagem à roda de meu quarto*:

Todos os acontecimentos que tiveram lugar entre duas épocas, todos os países, todos os mundos e todos os seres que têm existido entre esses dois termos, tudo isso é meu, tudo isso me pertence tão bem, tão legitimamente como os navios que entravam no Pireu pertenciam a um certo ateniense. (MAISTRE, 1989, p. 59)

Ambos os autores citam a anedota que teve origem com a história do maníaco ateniense ou doido do Pireu, citada por Eliano, escritor grego do século III: o louco Tarsilo acreditava que todos os navios que adentravam o Pireu, o porto de Atenas, lhe pertenciam e com isso vivia feliz



em sua imaginação. A intertextualidade irônica se faz pela apropriação da história por Machado de Assis. Uma prática que, através dos tempos foi valorizada ou desprezada. Na atualidade, essa prática dá uma maior significação à obra machadiana.

Prosseguindo nas “viagens” Garrett vai além do quarto e viaja por sua terra. No início de *Viagens na minha terra*, Garrett faz uma referência à Xavier de Maistre. De forma irônica nos informa que só quem mora nos Alpes pode se contentar em escrever dentro de um quarto, que se Xavier de Maistre morasse em Lisboa teria ido pelo menos ao quintal. Garrett mescla passagens de riso e seriedade, usa passagens cômicas para neutralizar as melancólicas, usando a mistura shandiana do riso com a melancolia. Assim como Machado de Assis, em suas tiradas irônicas, o autor parece que traz a intenção de fazer rir ao leitor. Porém ao contrário de seus predecessores, Machado de Assis “não tem ilusões sobre os benefícios terapêuticos desse riso. Ao contrário, a função do riso parece ser a de desacreditar a ideia de que a melancolia possa ser curada” (ROUANET, 2007, p. 220) O fracasso do projeto de Brás Cubas do emplasto antimelancolia vem a provar que a invenção não era sublime, era burlesca: a ideia irônica matou o inventor.

Em “Ao leitor”, Machado de Assis julga que terá talvez cinco leitores. Que ironia! Cinco? Cinco mil? Quinhentos mil? Passaram-se os séculos e não sabemos quantos foram os leitores no Brasil e no exterior e quantos mais virão a lê-lo. Machado solicita um leitor criticamente atento, interage com esse leitor, e assim, ele é permanentemente exigido, por isso, há muitos piparotes a dar nas pobres cabeças dos leitores.

Machado de Assis demonstrou ser um homem de várias facetas, e que sentiu “com viva ironia os caprichos volúveis do eu que se deforma, afirma e tropeça logo num desmentido cômico, mito em andamento, cancha de contradições, arlequinada moral. (MEYER *apud* ROUANET, 2003, p. 329).

Talvez o melhor a ser dito sobre a ironia machadiana seja o que está inserido no seu conto *Teoria do Medalhão* em que o próprio autor afirma que: “a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria de céticos e desabusados” (ASSIS, 1998, p. 337)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. V. 1, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

\_\_\_\_\_. Teoria do medalhão. In: *Contos: uma antologia*, V. 1, São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.

MAISTRE, Xavier de. *Viagem à roda de meu quarto*. Trad.: Marques Rebelo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mal-estar na modernidade*, 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006.

**PROTÓTIPOS X ESTEREÓTIPOS  
NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL:  
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA  
EM A COR DA TERNURA, DE GENI GUIMARÃES  
E EM E AGORA? DE ODETE MOTT**

*Joildes Santos de Sousa* (UESC)

[joisousa@hotmail.com](mailto:joisousa@hotmail.com)

*Elane de Jesus Santos* (UFRB)

[lanemorena22@hotmail.com](mailto:lanemorena22@hotmail.com)

*Edeilson de Jesus Santos* (IF-Baiano)

[edeilsonsantos@hotmail.com](mailto:edeilsonsantos@hotmail.com)

*Débora Chaves* (UESC)

### **1. Introdução**

A literatura destinada ao público infantil surgiu no Brasil nos fins do século XIX e começo do século XX. Entretanto, os personagens negros só aparecem a partir da década de 30. As histórias dessa época servem apenas para verificar a condição discriminatória em que é colocado o negro. Os personagens negros apresentados nas obras deste período são tidos como pessoas de nível cultural baixo, não sabendo ler nem escrever, apenas repetem o que ouviram de outros igualmente ignorantes. (SOUSA, 2005)

Somente a partir de 1975, é que surge uma literatura infantil comprometida com uma representação mais realista e, às vezes, violenta da vida social brasileira. O resultado é um esforço programado de abordar temas até então considerados tabus e impróprios para menores, por exemplo, o preconceito racial. O propósito de representação realista nem sempre é alcançado. (JOVINO, 2006, p. 187)

Atualmente, o texto infantil busca uma linha de ruptura que resulte numa produção de textos que são autoconscientes, isto é, que explicitam e assumem sua natureza de produto verbal, cultural e ideológico. Toma-se como exemplo a personagem feminina negra. Na primeira fase, década de 30, é invariavelmente representada como a empregada doméstica, retratada com um lenço na cabeça, um avental cobrindo o corpo gordo: a eterna cozinheira e babá. Na segunda fase, a partir de 1975, há uma valorização da personagem negra com atributos e traços brancos.

Considerando o espaço reservado a personagens negros, sobretudo a representação da mulher negra na história literária brasileira, inclusive na literatura infanto-juvenil, busca-se investigar como se encontram representadas as protagonistas negras em *A cor da ternura*, de Geni Guimarães, e na narrativa *E agora?*, de Odete de Barros Mott.

É importante destacar que ambas se distanciam das tradicionais histórias de princesas de protótipos europeus. Assim, partindo de uma pesquisa bibliográfica, o presente artigo se estrutura a partir das seguintes categorias de análise: a literatura infantojuvenil no Brasil e personagens negras na literatura infanto-juvenil brasileira. As análises e reflexões estão fundamentadas em teóricos e pesquisadores como Bhabha (1998), Schwarcz (1993), Abramovich (2006), Proença Filho (2004), Skidmore (1994), dentre outros.

## **2. Personagens negras na literatura infanto-juvenil brasileira**

Pesquisas revelam que as primeiras histórias com personagens negros foram publicadas num momento em que o país havia acabado de por fim à escravidão que maltratou muita gente. Assim, as referidas histórias evidenciavam a condição inferiorizada a qual era submetido o negro, de modo que a cultura, dessa camada da população, seus conhecimentos, sua história não eram tratadas de forma positiva.

O que se percebe, portanto, são negros que não sabem ler nem escrever e em muitas vezes dedicado em contar os causos que aprendera com os mais velhos. Só a partir de 1975 é que o negro passa a aparecer com maior frequência na literatura infantil, que neste momento está mais comprometida com a representação da condição social do nosso país.

Jovino (2006) aponta que embora muitas obras desse período tenham uma preocupação com a denúncia do preconceito e da discriminação racial, muitas delas terminam por apresentar personagens negros de um modo que repete algumas imagens e representações com as quais pretendiam romper.

Por exemplo, na obra *E agora?*, de Odete B. Mott (1983), o conflito racial é instaurado pelo fato de a personagem principal, Camila, ser filha de pai branco e mãe negra. Ela não aceita sua origem negra, negando a família e a si mesma. Nesta obra, ainda, dá-se grande ênfase aos traços físicos da personagem como se vê no seguinte trecho:

[...] olha-se no pequenino espelho pendurado na parede, penteia os longos cabelos lisos. Não se acha bonita, mas gosta da sua cor morena e de seus olhos castanhos esverdeados. Gostaria de ter a pele bem branca, até mesmo sardenta como a do pai, e olhos azuis cor do céu. (MOTT, 1983, p. 09)

Assim, Odete, ao mostrar essa faceta do racismo, acaba tratando a questão como geralmente foi e é vista: a valorização da aparência negra com atributos e traços quase brancos.

O comportamento de Camila aponta para uma questão existencialista, na qual a jovem adolescente, dominada pelo “discurso colonial”, como aponta Bhabha (1998), reforça as conjunturas históricas e discursivas mutantes e ao mesmo tempo embasa suas estratégias de individualização e marginalização.

Neste sentido, Bhabha (1998) fala da necessidade de “reconhecer o estereótipo como um modo ambivalente de conhecimento e poder exige uma reação teórica e política que desafia os modos deterministas ou funcionalistas de conceber a relação entre o discurso e a política”. Ele ainda aponta que esta ambivalência reforça o poder discriminatório.

É importante destacar que na última fase, meados da década de 80, é que se encontram alguns livros que rompem um pouco com as consagradas formas de representação da personagem feminina negra, mostrando sua resistência ao enfrentar os preconceitos, resgatando sua identidade com papéis e funções sociais diferentes, valorizando a mitologia e a religião de matriz africana, rompendo, assim, com o modelo de desqualificação das narrativas oriundas da tradição oral africana e propiciando uma ressignificação à importância da figura da avó e da mãe em suas vidas.

Nessa linha de rompimento e ressignificação é que se pode incluir Geni Guimarães. Destaca-se que esta consegue representar a figura negra, longe de estereótipos e usar os seus valores, afetividade para caracterizá-la, em detrimentos dos aspectos físicos.

Minha mãe sentava-se numa cadeira, tirava o avental e eu ia. Colocava-me entre suas pernas, enfiava as mãos no decote do seu vestido, arrancava dele os seios e mamava em pé. [...]

Eu voltava ao peito, fechava os olhos e mamava feliz. Era o tanto certo do amor que precisava, porque eu nunca podia imaginar um amor além da extensão de seus braços. (GUIMARÃES, 1991, p. 9)

Em *A cor da ternura*, ela narra a história de Geni, uma garota que, quando pequena, se amamentava no peito da mãe e tinha um grande

amor por ela. Esta postura de Geni Guimaraes está em consonância com o que diz Da Matta (1981) *apud* Skidmore (1994): “Não há necessidade de segregar o mestiço, o mulato, o índio e o negro, uma vez que as hierarquias asseguram a superioridade do branco como grupo dominante”.

Tanto na obra “*A cor da ternura*” quanto em “*E agora?*” a combinação dos conflitos étnico-raciais e socioeconômicos que permeiam as narrativas, as personagens femininas negras sofrem discriminação social e racial e as mães negras apresentam uma postura subserviente, pois são apresentadas como mulheres medrosas e passivas.

Conforme os estudos de Schwarcz (1993), o discurso racial surgiu como variante do debate sobre a cidadania, já que no interior desses novos modelos discorria-se mais sobre as determinações do grupo biológico do que sobre o arbítrio do indivíduo entendido como “um resultado, uma reificação dos atributos específicos da sua raça”.

Nesse contexto, pode-se compreender que as *raças* são, na realidade, construções sociais, políticas e culturais produzidas nas relações sociais e de poder ao longo do processo histórico. Não significam, de forma alguma, um dado da natureza. É no contexto da cultura que se aprende a enxergar as *raças*. Isso significa que se passa a ver negros e brancos como diferentes na forma como somos educados e socializados, de maneira que essas diferenças são incorporadas ao nosso discurso conforme nos vemos e vemos ao outro, na nossa subjetividade, nas relações sociais mais amplas.

Não se pode negar a contribuição dos movimentos sociais, sobretudo o movimento negro, através de denúncias e reivindicações, para construção de uma imagem positiva da personagem feminina negra. Observa-se, portanto, na escrita de obras literárias nas quais as personagens principais são negras e suas ilustrações/descrições aparecem mais diversificadas e menos estereotipadas. Nas narrativas aparecem e passam por faixas etárias diferentes.

Em *A cor da ternura*, de Geni Guimarães (1989), por exemplo, a autora narra a trajetória da personagem principal, Geni, desde a infância, passando pela fase da juventude, em que aborda as descobertas e mudanças ocorridas no corpo da personagem até sua passagem para a fase adulta, apresentando suas dificuldades em (re)construir sua identidade como negra.

O ambiente escolar é o espaço em que se evidenciam atitudes discriminatórias. Pode-se fazer a ilustração nos seguintes trechos:

Todas as meninas da sua classe fizeram um raminho de flores de papel colorido e, uma a uma, iam, na frente do salão, entregá-lo à sua mãe. Então, na sua vez viu o espanto e risada de algumas meninas!

– É a sua mãe? Perguntou a filha da diretora, a menina mais rica da escola.

– É sim.

– E como você é branca e ela é tão preta? Engraçado, não?

Desde esse dia, passou a olhar a mãe com outros olhos; achou-a feia, com aqueles lábios grossos e cabelos duros! Feia mesmo! Compreendeu desde então porque a atitude das irmãs mudara tanto. (MOTT, 1983, p. 19)

Só uma menina clara, linda, terna, empacou na porta e se pôs a chorar baixinho. Corri para ver se conseguia colocá-la na sala de aula.

Eu tenho medo de professora preta – disse-me ela, simples e puramente. (GUIMARÃES, 1991, p. 87)

Estas evidências contrariam o que deve ser a função da escola, pois dentre outras missões, a educação é o espaço onde se deve ensinar e aprender a conviver com as diferenças, rejeitando qualquer tipo ou forma de preconceito.

### 3. Considerações

Os escritos de Geni contrariam o que era dito por Renan (1872/1961) que conforme Schwarcz (1993), afirmava que os grupos negros, amarelos e miscigenados “seriam povos inferiores não por serem incivilizados, mas por serem incivilizáveis, não perfectíveis e não suscetíveis ao progresso”.

Uma prova disso é que em *A cor da ternura*, a personagem principal torna-se professora para provar sua capacidade em alcançar tal posição e ao mesmo tempo realizar a vontade de seu pai. No primeiro dia de trabalho demonstra atitude de maturidade, quando uma de suas alunas brancas se recusa a estudar com uma mulher negra. Ela, diante da discriminação, consegue lidar com a situação e estabelece maior aproximação com essa aluna. Essa representação é desta vez, reforçada também por Andréia Lisboa de Sousa que afirma:

Da década de 80 em diante, alguns autores rompem um pouco com as formas de representação da personagem feminina negra. Esses autores mos-

tram a resistência da personagem negra para além do enfrentamento de preconceitos raciais, sociais e de gênero, uma vez que retomam sua representação associada a papéis e funções sociais diversificadas e de prestígio.

Diante das leituras e discussões das obras e autores que discutem a temática em estudo, nota-se que na obra de Odette há uma hierarquia racial, social e estética, uma vez que Camila possui a pele mais clara, olhos esverdeados e cabelo liso, sendo vista como “mais bela”, realiza trabalhos leves e recebe total incentivo para voltar a estudar; enquanto que a obra de Geni Guimarães é autobiográfica, foca cenas cotidianas de um ambiente rural, encanta pelas passagens que conduzem uma criança negra da inocência infantil ao entendimento juvenil. Seu amadurecimento, experiência, surpresas, suas, enfim, conclusões sobre as pessoas e o mundo ocorrem de maneira delicada, porém constante e contundente. Expõem inequivocamente a discriminação explícita, o preconceito velado, as ilusões da menininha e os sonhos da mocinha. Sonhos simples e que, afinal, se realizam.

Alguns estudiosos, como Edson Borges, Carlos Alberto Medeiros e Jacques d'Adesky (2002 *apud* GOMES, 2005), afirmam que o racismo é um comportamento social que está presente na história da humanidade e que se expressa de variadas formas, em diferentes contextos e sociedades. Segundo eles, o racismo se expressa de duas formas interligadas: a individual e a institucional.

Individual é manifestado por meio de atos discriminatórios cometidos por indivíduos contra outros indivíduos, podendo atingir níveis extremos de violência, como agressões, destruição de bens ou propriedades e assassinatos. Na institucional racismo, ainda segundo os pesquisadores supracitados, implica em práticas discriminatórias sistemáticas fomentadas pelo Estado ou com o seu apoio indireto. Elas se manifestam sob a forma de isolamento dos negros em determinados bairros, escolas e empregos.

Portanto, para tratar da questão racial é preciso estar sensibilizado para o assunto. Evitando dessa forma, explicações do senso comum que, na maioria das vezes, acabam por reforçar preconceitos ao invés de colaborar para sua eliminação, contribuindo para a hierarquização e a naturalização das diferenças, bem como a transformação destas em desigualdades supostamente naturais.

Dessa forma, se há o desejo de lutar contra o racismo, é preciso reeducar a si mesmo, às famílias, às escolas, aos profissionais da educa-



ção, e à sociedade como um todo. Para isso, é necessário estudar, realizar pesquisas e compreender mais sobre a história da África e da cultura afro-brasileira e aprender a nos orgulhar da marcante, significativa e respeitável ancestralidade africana no Brasil, compreendendo como esta se faz presente na vida e na história de negros, índios, brancos e amarelos brasileiros.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: *Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03* /Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.
- GUIMARÃES, Geni. *A cor da ternura*. São Paulo: FTD, 1991.
- JOVINO, Ione da Silva. Literatura infanto-juvenil com personagens negros no Brasil. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- MOTT, Odette de Barros. *E agora?* São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- SKIDMORE, Thomas. *O Brasil visto de fora*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- SOUSA, Andréia Lisboa de. *A representação da personagem feminina negra na literatura infanto-juvenil brasileira*. Brasília: MEC, 2005.

**RAÇA EM DEBATE,  
A PARTIR DO OLHAR DE MÁRIO DE ANDRADE  
E BERNARDO HONWANA**

*Michele Mileipp Pereira da Cruz* (UNISUAM)  
[michele@safesupport.com.br](mailto:michele@safesupport.com.br)

*Maria Geralda de Miranda* (UNISUAM)  
[mariamiranda@globo.com](mailto:mariamiranda@globo.com)

*Rosenilda Roberto dos Santos* (UNISUAM)

### **1. Introdução**

De caráter modernista se contrapondo ao Parnasianismo, no qual o modelo de arte é abalizado num pensamento poético, neutro e impessoal, sem a preocupação com a análise crítica da realidade, nasce *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, com a proposta de constituir em sua obra uma nova mentalidade cultural.

A formação irônica das raças e etnias encontra-se presente na obra. Afinal, Macunaíma é um índio que nasce negro, se torna branco e depois tem um filho negro, ou seja, nasce segregado, ganha a cor do opressor e por fim reafirma sua negritude, para que sua origem estabelecida em seu nascimento, jamais seja apagada de sua memória, assim como a de sua árvore genealógica.

Um único personagem vive múltiplas experiências, a de ser negro e não ter oportunidades, isto é, vive a realidade que, mesmo num contexto irônico, está segregado e a margem da sociedade; a do branco opressor, que nos remete a figura do colonizador, que ao chegar as nossas terras ou em qualquer outra terra, tem como providência imediata fazer com que o colonizado se torne totalmente assimilado por ele. “Convencido da superioridade do colonizador e por ele fascinado, o colonizado, além de submeter-se, faz do colonizador seu modelo, procura imitá-lo, coincidir, identificar-se com ele, deixar-se por ele assimilar”. (MEMMI, 1977, p. 8).

Por fim, vive o índio nos mitos ligados à floresta.

Sendo assim, podemos afirmar que o autor faz uma releitura, de forma cômica, do índio do século XIX, utilizando o recurso da paródia. Ao fazer esta narrativa, Mário de Andrade dialoga com o romance tradi-

cional, no qual o índio é europeizado, bonito e forte e com todas as demais virtudes heroicas.

É importante ressaltar que *Macunaíma* não denigre a obra motivadora da paródia, mas ao mesmo tempo, que nega o objeto, ela o ressuscita e o renova. “A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular”. (BAKHTIN, 1993, p. 10).

Extraído da emblemática obra *Nós matamos o cão tinoso*, de Luis Bernardo Honwana, de 1964, escrito numa época onde Maputo, atual capital de Moçambique, ainda era Lourenço Marques e colônia de Portugal, o conto “As Mãos dos Pretos” nos faz refletir sobre questões culturais, sociais de exploração e de segregação racial, de distinção de classe e de educação, onde o personagem busca respostas que justifiquem a cor das palmas das mãos dos pretos serem mais claras que o resto de seu corpo.

Em “As Mãos dos Pretos”, assim como em *Macunaíma*, o autor africano se vale do recurso da ironia para que possamos, a partir das respostas encontradas pelo personagem, refletir como tal cultura assimila as diferenças de raças e como se relaciona com elas, visto que, branco, indígena ou negro, somos todos iguais.

Este trabalho abordará em um primeiro momento a análise distinta das obras, levando em consideração os recursos da paródia e da ironia, para que possamos estabelecer uma visão ampla da questão racial a ser estudada em cada uma. Logo após, verificaremos o diálogo entre elas, comparando-as.

Dessa forma, através deste trabalho, esperamos poder contribuir com uma nova perspectiva de análise sobre as abordagens da questão racial nas obras de literatura brasileira, com a finalidade de despertar no leitor um olhar mais profundo que penetre a superficialidade do texto e o remeta as lutas e sofrimentos vividos pelo negro colonizado, visto que, fazemos parte desta história.

## 2. *Desenvolvimento*

### 2.1. *As Mãos dos Pretos*

A narrativa curta intitulada “As Mãos dos Pretos”, do autor moçambicano Luís Bernardo Honwana, se desenvolve a partir da curiosidade de um menino, aguçada pela fala de um professor, em saber por que as

palmas das mãos dos pretos são mais claras do que o resto do corpo. Com esta indagação na cabeça, o personagem sai em busca de uma resposta que o convença. Muitas teorias e respostas surgem, mas nenhuma o convence, somente a de sua mãe, que lhe explica de forma incisiva que, no final de tudo, somos todos iguais.

A narrativa, escrita em meados da década de 60 do século XX, nos remete à África ainda dominada pelos portugueses. O autor intertextualiza a narrativa com o problema da escravidão dos negros da Virgínia, em uma de suas respostas, bem como nos faz refletir sobre a diáspora negra. Num curto espaço de tempo, há a presença de personagens adultos (brancos) que, influenciados pelas marcas da colonização, emitem respostas que deixam evidentes as diferenças supostamente existentes entre negros e brancos, sempre colocando o negro numa condição bem inferior. Por fim, o momento ápice do conto se dá, quando a resposta mais óbvia acontece, uma vez que a mãe do menino detém a solução que enfim o convence.

Neste momento a mãe sorri, mas é um riso que provoca reflexão, visto que ela aponta a justificativa que, por fim, termina com a tal resposta à indagação:

Pois olha: foi para mostrar que o que os homens fazem é apenas obra dos homens... Que o que os homens fazem é feito por mãos iguais, mãos de pessoas, que se tiverem juízo, sabem que antes de ser qualquer outra coisa são homens. Deve ter sido a pensar assim que Ele fez com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos. (HONWANA, 1964, p. 75)

O riso da mãe se torna choro após tal constatação. Num profundo momento de catarse, percebe os tempos difíceis em que viviam em que os negros eram, de uma forma generalizada, diferenciados dos brancos de forma pejorativa, e até mesmo reduzidos a “coisas”, por conta de questões que norteavam a cor ou a raça, questões essas infelizmente ainda atuais.

## **2.2. A ironia em “As Mãos dos Pretos”**

Em um primeiro momento, ao analisarmos o conto, percebemos a presença do recurso da ironia norteando as respostas que são dadas por parte dos personagens, porém ao abordar tal recurso, a leitura irônica precisa ser refeita, para que possamos entendê-la dentro da sua comple-

xidade. Para que tal leitura seja realizada, é imprescindível, antes de tudo, conhecer o contexto histórico em que o texto foi produzido.

Conforme mencionado anteriormente, o conto foi escrito em um período onde o país em questão, Moçambique, se encontrava sob o domínio de Portugal. Contudo, o povo colonizado buscava uma identidade que refletisse a sua realidade como um todo, havia uma necessidade constante e imediata de uma afirmação nacional: “(...) esse momento é necessário, pois torna possível o momento seguinte, em que da negação da negação, se passa a plena positividade da afirmação de si” (MEMMI, 1977, p. 16).

Portanto, há uma negação por parte do colonizado, ele recusa a presença do colonizador e tudo que vem dele, e deseja afirmar sua cultura em todas as vertentes que abrangem sua realidade social e cultural. O colonizado passa por um processo de afirmação, deseja se impor como um ser autóctone, livre de qualquer vestígio do colonizador, e por isso luta, nega a presença do usurpador e de tudo o que o afasta dos seus costumes.

Após este breve norteamto sobre os sentimentos que circundavam o colonizado africano, fica mais evidente identificar a ironia sob um olhar mais complexo, no qual o riso substitui a reflexão e nos permite fazer uma análise mais profunda desta.

Em sua gramática, Manoel Pinto Ribeiro afirma que a ironia “consiste em declarar o oposto do que na realidade se pensa” (RIBEIRO, 2009, p. 374), sempre dentro de uma conotação sarcástica.

Ao citar Chamberlain, Linda Hutcheon afirma que ensinar a ironia é mais do que ensinar uma figura de linguagem, é fazer com que o leitor seja capaz de interpretar e produzir um texto de forma crítica. Com base nesta afirmação, podemos nos aprofundar no estudo de tal recurso que foi utilizado na construção do texto de Honwana.

Durante a narrativa, o menino busca incessantemente uma resposta que justifique a cor das palmas das mãos dos pretos ser mais clara. Utilizando-se de um discurso indireto livre, as respostas para tal questionamento, vindas de personagens como o padre, a Dona Dores, o Senhor Antunes e o Senhor Frias, expõem o preconceito sofrido pelos negros e sua condição de colonizado servindo a seus “patrões”, os brancos.

Todas as explicações colhidas revelam uma ironia, visto que todas as respostas, com exceção da de sua mãe, eram dotadas de mentiras para

atender de forma imediata à curiosidade do menino acerca do assunto: “(...) dizer uma coisa e significar outra diferente com o intento de dissimular define tanto a mentira quanto a ironia (...)”. (HUTCHEON, 2000, p. 101)

Observa-se, a partir de então, que tais mentiras nos levam a refletir em torno da verdade, uma vez que, segundo a narração dos personagens em suas reflexões a respeito das mãos dos pretos, a condição para tal, sempre se deu e se justificou pelo negro estar em uma situação inferior ao branco.

Dentro de uma perspectiva africana, uma vez que o conto se passa dentro de uma sociedade negra e sob o domínio da Metrópole, podemos constatar a influência desta no predomínio das respostas. Somente após uma leitura crítica da ironia contida na narrativa, é possível perceber que o motivo das palmas das mãos dos negros serem mais claras é para comprovar que existe no negro a cor do branco, e é a partir da mão revelada que lembramos que o negro é “gente”.

Portanto, a partir do que sua mãe responde, fica evidente para o menino, assim como para o leitor, a verdade contida no recurso irônico utilizado pelo autor para que tal desfecho fosse possível, ou seja, todas as respostas nos direcionam a uma conclusão, a de que os “brancos” se apoiam em suas falsas verdades com o objetivo de fazer com que adquiram status de certeza, confortando, assim, a sua consciência a respeito da condição do negro, e tornando justas suas injustiças.

### **2.3. Macunaíma**

Uma das principais obras da nossa literatura, *Macunaíma* marca um período em que o desejo por uma identidade cultural- nacional estava bem aflorado. Trata-se da primeira fase do Modernismo (1922 a 1930), na qual havia um repúdio dos modelos artísticos europeus estabelecidos e a busca por algo moderno e original. Esses ideais fizeram parte do Movimento Antropofágico, ou seja, recebiam as influências europeias e a partir delas produziam um modelo novo, totalmente nacional, contudo sem desprezar o modelo imposto e muito menos copiá-lo. Foi neste contexto, que em 1928, Mário de Andrade publicou *Macunaíma*.

Índio descendente da tribo dos tapanhumas, “Macunaíma, herói da nossa gente, era preto retinto e filho do medo da noite” (ANDRADE, 1975, p. 9). Preguiçoso, só veio a falar quando tinha seis anos, e dizia

apenas: “Ai! que preguiça!... e não dizia mais nada”. (ANDRADE, 1975, p. 9). Trabalhavam apenas seus irmãos, Maanape e Jiguê, sua mãe e a esposa de Jiguê, Sofará, com quem “brincou” muitas vezes. Nessas brincadeiras, Macunaíma sempre virava um lindo príncipe.

Após a morte de sua mãe, Macunaíma e seus dois irmãos decidem seguir mundo afora. É quando o herói conhece Ci, a mãe do mato, com quem tem um filho, que morre com poucos dias de nascido. Ci, desiludida, também morre, ou melhor, vira estrela. Mas antes entrega para o nosso índio o muiraquitã, uma espécie de talismã.

Em meio a suas andanças, Macunaíma perde o muiraquitã e resolve então ir a São Paulo, juntamente com seus irmãos, recuperar a pedra, pois soube que estava na posse de Venceslau Pietro Pietra.

Durante a viagem, os três irmãos encontram a poça sagrada de Sumé, “(...) marca do pezão do Sumé do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira”. (ANDRADE, 1975, p. 48), onde se lavam. Depois do banho, o herói sai branco, louro e de olhos azuis. Jiguê, logo após, entra na água, mas esta já estava suja da negrura do filho da tribo retinta dos tapanhumas, e por isso, por mais que se lavasse, conseguiu ficar apenas com uma cor avermelhada. Maanape, por sua vez, entra na poça, mas já não tinha água o suficiente, e consegue somente molhar as palmas das mãos e dos pés, tornando-as mais claras. “Segundo a lenda, há no Brasil várias marcas dos pés de Sumé (São Tomé) em sua peregrinação apostólica, antes do descobrimento do país”. (PROENÇA, 1987, p. 152).

Em seguida, Macunaíma passa por várias aventuras na cidade grande de São Paulo para recuperar a sua pedra. Dentre elas, luta com Venceslau Pietro Pietra, que na verdade era o gigante Piaimã. Recupera o muiraquitã, volta para a mata, mas seus irmãos morrem, e o herói é encantado por Iara, perdendo por definitivo a pedra que ganhou da mãe do mato. Desencantado e desiludido com a vida, Macunaíma, assim como Ci, sobe ao céu e também vira estrela, dando origem à constelação da Ursa Maior.

Percebe-se, em uma primeira leitura, que a passagem da poça sagrada de Sumé dialoga com a narrativa “As Mãos dos Pretos”, de Honwana. Logo, neste trabalho, nos fixaremos nela para realizarmos tal análise, considerando, portanto, o olhar do autor Mário de Andrade sobre a formação das raças.

#### 2.4. A paródia em *Macunaíma*

Entendemos como paródia uma composição literária criada a partir de uma primeira, sendo que para isso adota-se um viés cômico. Portanto, para que o leitor-ouvinte identifique o humor, é imprescindível que ele reconheça a intertextualidade das obras em questão. Partindo desta análise, o autor optará por parodiar obras reconhecidas e consagradas pela cultura popular, adaptando a obra original a um novo contexto.

Não iremos, neste trabalho, realizar um apanhado histórico da paródia, pois entendemos que tal esforço nos afastaria por demais da questão racial a ser analisada na obra *Macunaíma*, mas é relevante dizer que a paródia é um recurso utilizado desde os primórdios da civilização, constituindo assim uma das formas de cultura cômica popular. Ela nos permite ainda perceber o mundo através de um olhar cômico, mais leve, em que é permitido rir de assuntos e situações sérias o que, em uma concepção inicial, seria praticamente impossível:

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos. (BAKHTIN, 1993, p. 5)

Compreende-se, portanto, que a obra de Mário de Andrade é uma paródia do índio alencariano do século XIX, cujas características eram de um índio branco, forte, com traços heroicos, ou seja, totalmente europeizado. *Macunaíma* nos permite então repensar um novo símbolo de nacionalidade.

Sendo assim, embasados em Bakhtin, que afirma que parodiar era uma atividade “não oficial”, podemos concluir que *Macunaíma* constrói um “indianismo às avessas” rompendo, assim, com os romances tradicionais e com toda influência europeia. Afirma, ainda, que a paródia não contém um fim degradativo, mas sim renovador.

Seguindo este raciocínio, por analogia, cabe afirmar que Mário de Andrade, ao descrever a formação das raças, busca apresentar uma construção criada pelos próprios brasileiros para tal questão. Entretanto, se o autor abordasse em sua narrativa a história oficial, formada pelo branco europeu, na pessoa do colonizador português, do escravo negro africano e do índio brasileiro, não representaria algo significativo, visto que essa



abordagem já se encontrava em livros da época, traduzidos na linguagem do europeu.

*Macunaíma* permite, então, a reflexão sobre o que é o brasileiro e como se constitui sua nação, visto que muito nos diferenciamos do índio dos romances alencarianos. Somos o resultado da miscigenação das três raças que surgem da poça de Sumé, e essa miscigenação resulta em uma diversidade cultural, provinda dessas raças. Há também uma diversidade geográfica. Mário de Andrade nos revela em sua obra um país rico em paisagens, nos apresenta a cidade grande e a floresta, abrangendo assim uma nacionalidade maior do que a de outros autores que o antecederam.

Sendo assim, o recurso da paródia utilizado em *Macunaíma* é uma importante ferramenta, que nos possibilita, de forma leve e irreverente, reconhecer os traços do dominador presente em nossa cultura, e possibilita ainda, após o riso inicial, perceber que por um longo período não tivemos uma cultura própria, e sim uma cultura que refletia a cultura do colonizador.

Deste modo, podemos afirmar que Mário de Andrade, com a obra *Macunaíma*, contribuiu para o marco de uma nova mentalidade cultural, propondo a valorização da nossa cultura e uma visão mais crítica da realidade.

## **2.5. O diálogo entre as obras – análise**

Após apresentação das obras e do contexto em que foram produzidas, analisaremos o diálogo entre elas, verificando até que ponto ambos os autores apresentam pontos de contato em suas leituras sobre a questão racial.

Para início de análise, é importante esclarecer que Brasil e Moçambique tiveram o mesmo colonizador: Portugal, ou seja, o branco europeu, que estará presente em “As Mãos dos Pretos” e em *Macunaíma*, constituindo um importante fator para construção das referidas narrativas, já que a ruptura dos laços entre o colonizado e o colonizador fica evidente em ambas as obras, mesmo sendo abordada sob diferentes perspectivas.

Quando se lê a passagem da narrativa “As Mãos dos Pretos” em que o Senhor Frias, para explicar a cor clara das palmas das mãos dos pretos, diz que “os pretos, como foram feitos de madrugada e a essa hora

a água do lago estivesse muito fria , só tinham molhado as palmas das mãos e as plantas dos pés, antes de se vestirem e virem para o mundo” (HONWANA, 1964, p. 76), aparentemente a identificamos como ponto de intercessão com a obra *Macunaíma*, na passagem da poça sagrada de Sumé, em que Maanape, que como seu irmão Macunaíma era um índio negro, lava somente as palmas das mãos e dos pés, deixando-as mais claras.

Porém, como foi citado anteriormente, Honwana utiliza de ironia para apresentar a visão do colonizador e o sentimento do colonizado. Logo, a obra está inserida em um contexto segregador e de luta, em que predomina a exploração do colonizado e por consequência seu sofrimento.

Em Honwana, observa-se claramente o desejo de expor o preconceito, presente em toda a narrativa. Observa-se ainda que na ironia das respostas encontra-se a afirmação deste preconceito. O assunto é a cor do preto, e as respostas os colocam distantes da realidade do branco.

De tal forma, cabe afirmar que o próprio corpo do negro torna-se para ele objeto de negação. O conhecimento de seu corpo e de sua cor é posto em um plano inferior, e ele próprio se deixa julgar, assimilando a postura do dominador a seu respeito. “O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa”. (FANON, 2008, p. 104)

Se acrescentarmos que muitos europeus vão para as colônias porque lá lhes é possível enriquecer em pouco tempo, que, salvo raras exceções, o colono é um comerciante, ou melhor, um traficante, teremos compreendido a psicologia do homem que provoca no autóctone “o sentimento de inferioridade. (FANON, 2008, p. 101).

Todavia, em *Macunaíma*, encontramos a busca pelo rompimento com o passado e com o domínio cultural imposto pelo colonizador, que já não participava do contexto em que a obra foi produzida. Logo, a presença do branco europeu é analisada de forma menos densa, visto que fica restrito apenas à formação das raças e à influência cultural que exerceu sobre nossa literatura.

Considerando que a paródia adota um caráter contestador e também irônico, podemos afirmar que ambas as obras apresentam o recurso da ironia, porém em cada uma este recurso é utilizado para diferentes finalidades.

Na passagem da poça sagrada de Sumé, temos a presença das três raças que constituem o povo brasileiro. Somos resultados dessa miscigenação. Há, em nós, um pouco do índio, do negro e do branco europeu. Em *Macunaíma*, fica estampada toda essa mistura de raças, de cultura, de vocabulário, tudo se torna harmoniosamente um. Somos todos, inclusive, o branco.

Ao final da narrativa de “As Mãos dos Pretos”, conforme analisamos anteriormente, a resposta da mãe elucidada toda a questão ao revelar que a cor da palma das mãos dos pretos é mais clara, para provar ao branco que ele está presente no negro. A mão revelada comprova, no momento da narrativa, uma miscigenação ideológica. Diferente da de *Macunaíma*, ela não acontece de fato, mas é percebida na ideia do autor em promover a igualdade entre as raças. Ao final de tudo, somos todos iguais, o que é comprovado simbolicamente pelas mãos dos negros e dos brancos.

Sendo assim, a leitura irônica que Mário de Andrade e Bernardo Honwana fazem em suas obras apresenta similaridade em certo ponto de suas narrações, porém ela se limita à superficialidade dos textos, visto que esses autores discutem a questão racial em momentos bem distintos das histórias de seus respectivos países.

Apesar de tal constatação, é possível encontrar outro diálogo entre a literatura brasileira e a africana, representadas respectivamente, aqui neste trabalho, por *Macunaíma* e “As Mãos dos Pretos”.

Em princípio, percebemos que como a história de *Macunaíma* é contada pelo narrador, que por sua vez a escutou de um papagaio, questão verificada no “Epílogo”, fica evidente a presença da tradição oral com o objetivo de manter viva a história desse índio.

Em África, a oralidade é um recurso facilmente encontrado nos escritos e obras literárias dos países da África subsaariana, com ênfase para os países que compõem a África lusófona. Com tradição ágrafa, traduzem sua literatura através da oralidade, e esta retrata os costumes e culturas que pertencem a este povo.

Ainda dentro do contexto africano, encontramos a figura essencial do “velho” para manter viva essa oralidade, pois “(...) na maioria das sociedades africanas de tradição oral, os velhos são os alicerces da vida na aldeia. Diz-se, além disso, que uma aldeia sem velhos é como uma cabana roída por cupins” (KABWASA, 1982, p. 14). Isso se dá porque eles

são detentores do saber, adquiridos ao longo de suas vidas, e transmitem oralmente suas experiências às novas gerações.

Temos também a figura dos “griots”, que são contadores de histórias e têm por objetivo animar o público.

Os griots profissionais são verdadeiros mestres na arte da palavra que, possuindo uma inteligência e talento excepcionais, e conhecendo numerosos contos, anedotas, adivinhas, cantos, provérbio, etc., são frequentemente convidados para animarem os nozadu, festas, ritos, não só nos locais onde habitualmente residem, mas também em regiões distantes. As suas memórias são capazes de gravar fidedignamente os mais antigos costumes, factos marcantes da comunidade e feitos heroicos. (ESPÍRITO SANTO, 2000, p. 33)

Portanto, dentro da análise em questão, podemos dizer que a atividade do “griot” é a que mais se assemelha à tradição oral identificada na obra *Macunaíma*, já que esta narra os feitos do herói de nossa gente de forma divertida e irreverente.

Em síntese, podemos afirmar que tanto Mário de Andrade como Bernardo Honwana utilizam a ironia em suas obras com o objetivo de expor, de forma indireta, suas inquietações motivadas pela repressão do colonizador.

Mesmo sob diferentes óticas, percebemos que a ironia foi um importante recurso que permitiu a ambos os autores trabalharem a diferença racial, assunto que quase sempre não se consegue abordar sem citar as lutas e sofrimentos do povo oprimido, conseguindo, com isso, extrair o riso sem torná-lo objeto de desprezo.

### 3. Conclusão

Este trabalho procurou demonstrar através da análise das obras “As Mãos dos Pretos” de Honwana, e *Macunaíma* de Mário de Andrade, se fixando na passagem da poça sagrada de Sumé, que apesar de dialogarem entre elas, parecendo uma mesma abordagem, estas carregam em seus textos valores que as diferenciam, porém não as distanciam uma da outra, visto que ambas as obras foram motivadas pela repressão do colonizador português, mesmo em diferentes momentos.

Analisou ainda, a ironia, recurso comum às obras e verificou que esta possibilitou interpretar a segregação e a miscigenação racial de forma menos dramática, contudo sem aniquilar o estranhamento que essas questões provocam no leitor.

Esperamos também com este trabalho, colaborar para que cada vez mais a Literatura Africana seja divulgada, apresentando o seu olhar e suas manifestações, fazendo perceber que muito se tem em comum com a nossa literatura e com a nossa história.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 11. ed. São Paulo: Martins, 1975.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1993.

ESPÍRITO SANTO, Carlos. *Tipologia do conto maravilhoso africano*. Lisboa: Cooperação, 2000.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad.: Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o Cão-Tinhoso*. São Paulo: Ática, 1980.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad.: Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

KABWASA, Nsang O’Khan. O eterno retorno: In: *Correio da Unesco*, Brasil, ano 10, n. 12, p. 14-15, 1982.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad.: Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

RIBEIRO, Manoel P. *Gramática aplicada da língua portuguesa*. 18. ed. Rio de Janeiro: Metáfora, 2009.

**SACOLINHA:  
UMA VOZ A TRANSPOR OS LIMITES DA MARGEM**

Raymundo José da Silva (UEMS/UFRGS)  
[raysete@gmail.com](mailto:raysete@gmail.com)

Com a análise do livro *Graduado em Marginalidade*, de Sacolinha, nome artístico de Ademiro Alves de Sousa, este trabalho pretende apresentar um tipo de produção artística, que permanece fora do cânone e continua pouco conhecida pela maioria dos estudiosos e leitores brasileiros. Trata-se de uma literatura cujos autores, oriundos de um ambiente sem perspectivas, lutam pelo direito do uso da palavra e enfrentam os mais variados tipos de obstáculos com o objetivo de que suas vozes sejam conhecidas e ouvidas para além dos redutos desfavorecidos dos subúrbios das metrópoles. Como legítimo representante de sua comunidade, o autor fala de um meio social que conhece muito bem. Logo, procura expor as mazelas sociais, como a violência urbana, a pobreza e a corrupção dos órgãos de segurança, além de propor ao leitor o conhecimento de uma forma de expressão literária diferente e instigante que deseja alcançar o centro.

Desde os primeiros anos de escola, ainda que o conhecimento literário tenha sido elementar, os leitores já começam a conceber aquele modelo pronto de literatura que foi, durante séculos, consolidado pelo cânone e representado por autores reconhecidos como clássicos universais. Da mesma forma, quando se fala de literatura no Brasil, obras de autores como Machado de Assis, ou Carlos Drummond de Andrade, ou Érico Veríssimo, por exemplo, são imediatamente evocadas como representantes inconteste do padrão ideal da arte literária. Esses escritores, de leitura obrigatória nas instituições educacionais e aplaudidos pela crítica, quase sempre representam a classe hegemônica, dominante, ainda muito próxima do modelo eurocêntrico, de sorte que, mesmo que suas obras explorem temas e contenham personagens da classe subalterna, ainda se pode verificar algum distanciamento entre a proposta apresentada e o meio sociocultural das pessoas representadas por essas personagens. Por isso, os escritores da chamada alta literatura, ao retratarem uma comunidade diversa do seu meio, muito frequentemente estão falando do Outro, de modo que seus textos podem carecer de autenticidade, tanto pelas personagens pouco convincentes e inadequadamente construídas, quanto pelo desconhecimento do ambiente da história superficialmente retratado.

Falta-lhes, nesse caso, legitimidade para descrever de forma aceitável aspectos socioculturais e tudo o que envolve a classe desfavorecida. A este respeito, vale destacar as seguintes palavras de Dalcastagnè (2008, p. 78):

Quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocaram, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde. Por isso, cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao *acesso à voz* e à representação dos múltiplos grupos sociais.

Disso resulta o objetivo deste trabalho, considerando a necessidade e a importância da realização dos estudos da literatura das periferias, ainda pouco lida, pouco difundida e quase nunca valorizada pela crítica literária oficial. Aqui, levantam-se alguns aspectos acerca de Sacolinha, tendo como base seu livro *Graduado em Marginalidade*, com 1ª edição do ano de 2005, apesar de que, além desta obra inaugural, o autor já tenha escrito outras, como *85 Letras e um Disparo* (2008), *Estação Terminal* (2010) e *Manteiga de Cacau* (2012).

A palavra *Sacolinha*, como referência a uma pessoa, possivelmente soará um tanto estranha ao ser ouvida pela primeira vez, mesmo que essa palavra desfrute da grande liberdade de aplicação que é própria dos apelidos. Muito mais estranho será o fato de *Sacolinha* tratar-se de um escritor, já que os escritores geralmente são mais conhecidos pelo que têm de mais expressivo e sonoro de seus nomes, razão por que, não raro, seja por questão de vaidade ou de *marketing*, usam o artifício dos sobrenomes em suas obras. Não obstante, Sacolinha é realmente a alcunha do escritor Ademiro Alves de Souza, nome que, de modo singular, não aparece nem na capa nem na ficha de seus próprios livros, pelo menos no primeiro, *Graduado em Marginalidade*, o que não deixa de ser um sinal de modéstia do escritor. Por conseguinte, quem desejar descobrir a identidade do autor por detrás da alcunha terá que pesquisar em outras fontes, como fizemos.

Num país, como o Brasil, com desigualdades socioeconômicas ainda muito grandes, parece muito improvável que um rapaz de origem humilde como Sacolinha alcance uma significativa ascensão intelectual, sobretudo pela pressão do meio social desassistido e violento em que viveu desde a infância. Logo, o que mais facilmente pode ocorrer é que se perca pelo caminho, vencido, como de fato sucedeu com boa parte de seus colegas de infância: uns presos, outros mortos em confronto com a polícia, dominados pelo vício das drogas ou seduzidos pelo tráfico. En-

tretanto, o que parecia ser quase impossível aconteceu: Sacolinha descobriu o encanto da literatura não só como leitor, – o que já teria sido um prodígio na vida de qualquer menino pobre –, mas também fez-se um escritor. Produzindo uma literatura cujo nome traz uma carga pejorativa – *Literatura Marginal* –, para a qual muitos intelectuais *torcem* o nariz, ou simplesmente a desconhecem, e com um apelido incomum que também não o auxilia muito, Ademiro Alves de Souza, social e intelectualmente, procura transpor os limites impostos pela desigualdade e pela pobreza nos subúrbios de São Paulo.

Nos últimos tempos, autores e estudiosos tentam explicar melhor o que seja a literatura marginal, e dentre os conceitos mais elucidativos encontra-se o de Andrea Hossne (2005) do qual segue um fragmento de uma citação feita por Érica Nascimento:

Da maneira como vejo, a literatura marginal é aquela que se coloca, propositalmente, fora do cânone ou que é colocada fora dele e que vai contra ele. Isso não envolve necessariamente nem a periferia nem o marginalizado social. Mas literatura marginal pode referir-se também à literatura daquele que foi excluído socialmente e que ganha voz. (...) Ou pode ainda incorporar o termo marginal no sentido do contraventor que começa a falar da sua própria voz. (NASCIMENTO, 2009, p. 112)

Cumpra observar, entretanto, que a denominação *Literatura Marginal* não é bem vista pela maioria dos escritores da periferia, como é o caso de Paulo Lins e Fernando Bonassi, mormente pela ideia depreciativa que a palavra *marginal* encerra, sugerindo uma atividade de pouco valor artístico ou fora da lei. Nesse sentido, as palavras de Bonassi expressam claramente essa rejeição:

Eu acho a expressão literatura marginal um massacre, a pior coisa é os textos ficarem sob essa égide. (...) Tem sido devastador ser marginal, os instrumentos de abordagem são ultrapassados, a ideia de marginalidade empobrece a nossa obra. (NASCIMENTO, 2009, p. 114).

Quanto a Sacolinha, embora também condene esse nome, sua atitude perante essa questão parece ser mais tranquila e de independência, uma vez que em suas entrevistas diz não pertencer necessariamente à literatura marginal, – classificação em que seus trabalhos estão inseridos –, e acredita que esse título seja mais por uma questão regional, não por autoafirmação.

A chamada literatura marginal vem se constituindo como importante instrumento de expressão das classes socioeconomicamente desfavorecidas porque é o meio pelo qual seus representantes podem ter aces-



so à palavra e melhor expor sua cultura, seus valores e defender os legítimos direitos de pessoa urbana moradora da periferia. O uso dessa voz, além de ser um direito de cidadão, torna-se ainda mais legítimo e relevante porque os autores falam em seus próprios nomes e, por extensão, em nome dos bairros ou das cidades em que vivem ou viveram, como fruto da autoridade que seus iguais lhe conferem. Neste caso, não significa apenas uma manifestação sociopolítica; trata-se, principalmente, de uma representação literária por intermédio de alguns escritores que vêm se destacando nos últimos anos, dentre eles Sacolinha, um dos mais ativos e importantes.

Ademiro Alves de Souza, o Sacolinha, é negro, filho de mãe solteira (empregada doméstica e auxiliar de serviços gerais). Nascido na cidade de São Paulo, em 1983, desde garoto começou a trabalhar nas funções de empacotador de supermercado e de cobrador de lotação. Atualmente é funcionário da Secretaria de Cultura do Município de Suzano e escritor, além de idealizador de vários projetos, como o Pávio de Cultura, concursos literários, Varal Literário, Sessão de debates, Trajetória Literária Revista e Palestra. Portanto, Sacolinha não é apenas escritor, mas também vem se destacando como um grande defensor das causas sociais e incentivador da boa leitura e de práticas culturais que visam robustecer a autoestima do habitante da periferia, como o rap, o hip-hop e a capoeira. Em suas entrevistas, o escritor deixa claro que o objetivo de sua literatura não é passar uma mensagem social ou defender uma causa, porque sua intensa militância engajada ocorre noutros momentos, por meio de outras ações e fora do âmbito literário. Entretanto, mesmo que o objetivo do autor não seja o de trazer uma mensagem social, parece inegável que livros como *Graduado em Marginalidade* proporcionam reflexões sobre determinadas questões sociais e perturbam o *status quo*, uma vez que apontam com veemência os problemas mais graves da vida urbana brasileira, como a corrupção e o tráfico de drogas. Por isso, alguns estudiosos têm usado a expressão *literatura de risco*, haja vista que o próprio Sacolinha chegou a receber algumas ameaças anônimas. Em seu livro, o escritor não tem meias palavras para o uso do baixo calão nem utiliza eufemismos ao descrever as mais chocantes cenas de violência e de sexo. Todavia, nem por isso tais recursos de linguagem parecem ser gratuitos ou apelativos, porque, além de Sacolinha mostrar a tumultuada vida da periferia como realmente é, seu texto vem permeado de exemplos positivos, como a valorização dos bons princípios, o incentivo à leitura, bem como a condenação dos vícios e da exploração da classe pobre e sofrida.

Pela biografia dos escritores mais prestigiados, deduz-se que, desde muito cedo, muitos deles viveram num ambiente de intensa atividade intelectual que certamente lhes facilitou o contato com as melhores obras dos grandes autores. Evidentemente, em face das condições sociais aqui referidas, não foi esse o caso de Sacolinha, cuja trajetória impressiona, principalmente pelo rápido amadurecimento verificado, desde a sua descoberta tardia da literatura até a transição de leitor obstinado para a condição de escritor, tal como se pode verificar pelas suas palavras em entrevista a *Museu da Pessoa* em 2008: “Aí, vejam bem vocês, eu comecei a escrever em 2002, antes eu só lia, mais ou menos comecei a ler em 98, pra 2000, 2001(...)”.

Como leitor, Sacolinha tem se revelado um eclético, visto que além de ter lido intensamente obras de alguns autores que melhor representam a vida da periferia, como *Quarto de Despejo* (Carolina Maria de Jesus), *Capão Pecado* (Ferrez), *Cidade de Deus* (Paulo Lins), descobriu também o quanto a apropriação dos recursos linguísticos da literatura de escritores canônicos como Machado de Assis, Graciliano Ramos e Jorge Amado pode lhe acrescentar de desenvolvimento intelectual e aprimoramento da linguagem. Portanto, essa simbiose de experiências e estilos diferentes (o da periferia com o do centro) certamente vem enriquecer e consolidar o modo de escrever desse autor. Em relação aos seus escritos, este trabalho, como se vê, limita-se a um exame do seu primeiro livro, *Graduado em Marginalidade*, porém já suficiente para fornecer alguns aspectos da trajetória literária de Sacolinha.

Pelo que se tem lido do início de sua vida literária, conclui-se que o lançamento do primeiro livro (inicialmente escrito a mão por falta de um computador) não foi tarefa simples, e o fato de *Graduado em Marginalidade*, já em sua 2ª edição de 2009, não possuir ao menos um prefácio parece ser um exemplo significativo dos obstáculos encontrados por esses autores da margem. Entretanto, segundo o próprio pretendente a escritor conceituado, ele não se desviou do seu objetivo e conseguiu o lançamento de quinhentos exemplares na 1ª edição com recursos a duras penas obtidos por meio de churrascos e de rifas. Para mostrar como foi esse início, note-se como Sacolinha descreve um pouco dos percalços que encontrou, em entrevista a Portal raízes (2012):

Eu, em 2005 e 2006, por diversas vezes coloquei meus livros na mochila e fui vender no centro de SP para as pessoas. Há o descrédito. As pessoas pensam que você é bandido, pedinte ou vendedor de qualquer outra coisa quando as abordam, e, se tem sucesso na abordagem pensam que se você mesmo vende então é porque o livro não é bom.

Considerando o espaço de onde fala, Sacolinha é um escritor *de dentro*, isto é, por ter morado durante muito tempo na periferia pode falar com propriedade sobre os problemas do lugar, sem precisar deturpar a realidade com excessos de caracterização ou apelar para fatos improváveis. Com base nessa experiência de vida, o autor construiu a história do seu primeiro livro, *Graduado em Marginalidade*, cuja verossimilhança aparece em vários momentos, como: as armas descritas: pistola Sig Sauer, Benelli m3, fuzil AK 44, carabina Constance. O retrato minucioso do ambiente promíscuo e sanguinário da carceragem: “... avista os itens que compõem a saleta: um chicote, uma copo de plástico com um líquido vermelho” (p. 134). “Todo cabrito que chega há de ser batizado” (p. 92). O uso e os efeitos imediatos da droga: “a roda ficou esperando a reação. O iniciante não esboçou qualquer gesto, apenas passou a droga e ficou em silêncio. [...] Era a primeira reação, no íntimo do seu pensamento um inimigo se formava” (p. 49). “[...] Tragou. [...] Sentiu o sangue correndo suavemente dentro de si” (69). A linguagem chula dos pequenos infratores, na gíria dos bandidos e dos policiais: “– Vou torturar todos, vou pingar vela no corpo, até os cabelos do cu bater palmas, eles vão ver” (p. 28). “– Bóra logo que tá pra chegar Maria-Bonita” (p. 145).

É possível que, em algumas passagens do livro, uma ou outra forma de expressão não esteja em conformidade com as exigências da linguagem prestigiada, como nestes casos: “Foi no quarto de sua mãe, pegou o despertador [...]” (p. 40). “... essa pessoa que lhe jogou na cadeia” (p. 104). “Burdão foi recebido com a maior recepção (p. 141). À cinco minutos do presídio [...] [p. 142). Dona Marina, que era católica, não entrevistou na escolha do filho [...] (p. 161). Sabe que Troys é um ser humano que não se pode confiar (p. 186).

Pode ser também que um ou outro episódio do romance seja dispensável, por não contribuir decisivamente para a formação do enredo, como o caso em que Zé Bonitinho morre no prostíbulo com uma bala perdida em pleno ato sexual, ou mesmo o episódio do marido *voyer* que procura uma amante para a esposa. Contudo, mesmo que esses supostos desvios ou senões sejam apontados, não são demasiadamente gritantes ou suficientes para obscurecer as visíveis qualidades do escritor – inclusive nesses mesmos episódios –, como o estilo fluente e o domínio da narrativa, além da competência para estabelecer o suspense e manter o interesse do leitor até as últimas linhas. Por isso, é de se crer, também, que dificilmente o leitor seguirá com indiferença, sem se deter em alguns trechos, como o seguinte, que, a despeito da extensão, vale citar:

O local é aquele que parece ser bom, todos chamam de Campos Elíseos. No céu, muitos pássaros brancos sobrevoam ao ritmo do vento. A brisa traz um cheiro que há muito tempo ele não sente. Um pássaro pousa em seu ombro e cochicha algo no ouvido. Burdão sorri, exercitando a tez facial. Tudo é belo como num conto de fadas. Mas eis que, de repente, um urubu aparece rasgando o céu e trazendo com ele nuvens negras cheias de maldade. A ave silvestre começa a descer na direção de Burdão, o cheiro podre toma conta de tudo; a ave nojenta vem chegando com um sorriso frouxo, cada vez mais perto, chegando, chegando, chegando... (SACOLINHA, 2009, p.151)

Pensamos que páginas de beleza e vigor literário como essas poderiam ser facilmente inseridas, sem deslustre, no texto de qualquer escritor de renome, e quem sabe Sacolinha esteja caminhando para, no futuro, ser considerado um deles. Note-se que, – como já foi dito –, se o primeiro livro não teve sequer um prefácio, os seguintes já contam com a apresentação de escritores de respeito da literatura oficial, como Ignácio de Loyola Brandão e Moacyr Scliar. Seria isto um sinal de prestígio que possibilitaria ao escritor ser reconhecido e ter sua voz ouvida e respeitada além das margens? Seja como for, pode-se dizer que esses indícios revelam que Sacolinha evoluiu, e seu conceito cresceu muito aos olhos de algumas autoridades da literatura brasileira. Intelectualmente ambicioso, ele afirma em entrevista a Portal Raízes:

Eu quero escrever melhor, um crescimento. Assistir, ler e ouvir muito mais. Ouço muito rap, samba, mas com mais tempo, ano que vem vou dedicar-me também a ouvir música clássica, quero tudo de bom que tenho para absorver.

A forma um tanto célere com que esse autor tem evoluído e o modo como tem lutado para que suas palavras sejam ouvidas e respeitadas, fazem crer que tais objetivos talvez não sejam impossíveis, e aqui vale lembrar o pensamento de Foucault: “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10).

Pela profundidade com que as mais graves questões sociais são tratadas, é possível afirmar que *Graduado em Marginalidade* sirva como uma denúncia contra a desigualdade socioeconômica e a injustiça no Brasil. Todavia, além dos ensinamentos contidos e da exposição direta e crua dos males das periferias das cidades brasileiras representadas por São Paulo, o livro de Sacolinha vem repleto de legítimas passagens literárias, com uma história bem contada, capaz de conquistar a simpatia de leitores de diferentes camadas sociais. Embora seja ficção, nesse livro, Sacolinha bem poderia concluir o romance de forma piegas salvando mi-

sericordiosamente seu herói, Burdão, quase um *alter ego* seu, mas não o faz, deixando os fatos acontecerem como infelizmente acontecem nas periferias esquecidas, sinal de sua precoce maturidade como escritor.

A ascensão de Sacolinha e de outros escritores da Literatura Marginal vem confirmar a necessidade de os órgãos governamentais reverem com mais atenção e respeito as reivindicações e direitos das classes sociais pouco favorecidas. Também fica evidente que a inteligência, o desejo de realizar-se como pessoa e de desenvolver-se intelectualmente não são qualidades e anseios exclusivos das classes privilegiadas. O que faltam, de fato, são oportunidades e incentivos para os indivíduos das comunidades mais sofridas se posicionarem e melhores condições para que estudem, trabalhem e evoluam. Para Sacolinha, o encontro com a obra *Quarto de Despejo – Diário de uma Favelada*, foi o primeiro passo de uma revelação. Maravilhado com a descoberta, o autor lembra o que pensara, em entrevista concedida a *Almanaque Brasil* (2009): “Como pode uma escritora favelada, da década de 1960, escrever um livro assim? é isso que eu quero ser”.

Se um dia Sacolinha despertou para a literatura após ter lido pela primeira vez os textos de Carolina de Jesus, hoje, quer queira quer não, o autor é visto como um exemplo de persistência e uma inspiração para muitos jovens da periferia, por lhes dizer que, apesar dos empecilhos, ainda há outras perspectivas de vida. Por outro lado, os escritores das margens, com suas experiências e um outro modo de considerar a vida, podem trazer uma contribuição considerável, inclusive quanto à linguagem, porque vêm proporcionar uma diversificação enriquecedora e um consequente fortalecimento da literatura em geral, no trato dos mais variados aspectos da existência humana, como bem ilustram os seguintes versos da poeta Cláudia Canto, (*Apud* NASCIMENTO, p. 68): “Dou de presente /Uma língua diferente aprendida no gueto”.

Sacolinha, atualmente, é graduado em Letras pela Universidade de Mogi das Cruzes, o que lhe traz a possibilidade de adquirir um conhecimento mais seguro da língua prestigiada, porém somente o tempo e os resultados obtidos com os próximos livros dirão se essa pretensa acuidade gramatical favorecerá a realização do sonho de se tornar um escritor de sucesso, tanto pela aprovação da crítica literária do centro quanto pela aceitação dos leitores.

Por enquanto a prática literária continua apresentando várias classificações, mas quem sabe chegue o dia em que se fale simplesmente de

literatura brasileira, como arte e veículo de expressão para as pessoas de talento, sem verificação das origens e sem rótulos, como *literatura marginal* ou *literatura prisional*, que, de alguma forma segregam e contribuem para o aprofundamento da exclusão social.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2008.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais da literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SACOLINHA. *Graduado em marginalidade*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

SACOLINHA. *Ademiro Alves de Souza, Sacolinha*. Disponível em: <[http://www.museudapessoa.net/\\_index.php/historia/8140-ademiro-alves-de-souza-sacolinha](http://www.museudapessoa.net/_index.php/historia/8140-ademiro-alves-de-souza-sacolinha)>. Acessado em: 20-07-2012.

SACOLINHA. *Entrevista com o escritor Sacolinha*. Disponível em: <[http://www.portalraizes.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=58:sacolinha-o-escritor-negro-que-come-bebe-e-dorme-a-literatura&catid=4:personagens&Itemid=6](http://www.portalraizes.org/index.php?option=com_content&view=article&id=58:sacolinha-o-escritor-negro-que-come-bebe-e-dorme-a-literatura&catid=4:personagens&Itemid=6)>. Acessado em 25/07/2012.

**SARAMAGO E PEPETELA  
UMA COMPARAÇÃO DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA  
NAS NARRATIVAS DE ROMANCES PÓS MODERNOS  
E CONTEMPORÂNEOS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

*Roberta Andréa dos Santos Colombo* (EMJAL/CODESP)  
[robertas.colombo@hotmail.com](mailto:robertas.colombo@hotmail.com)

Em um fenômeno pós moderno, obras literárias classificadas como metaficção historiográfica, possuem autorreflexividade, referências de personagens e de história. Um dos precursores dos estudos acerca da pós-modernidade foi o filósofo francês Jan Baudrillard, conhecido como o teórico do regime dos simulacros. A influência da pós modernidade na literatura foi e é incontestável, e percebemos essa afirmação através de diversos fenômenos, como por exemplo, na metaficção historiográfica.

A metaficção é entendida na prosa, mais especificamente nos romances fictícios, em que a história é “recriada” e seu discurso vivido pelos personagens, traz uma concepção de reflexão e questionamentos. Logo, não há uma verdade absoluta, pois a literatura pós moderna, é uma reinterpretção da própria história, por isso é ficcional, e nos permite um “novo olhar” para um mesmo romance.

De fato, para ser classificada como *metaficção historiográfica*, a obra deve ter as seguintes características: o caráter de autorreflexividade intensa e, paradoxalmente, referências explícitas a personagens e eventos históricos; a imbricação de reflexões literárias, históricas e teóricas; o trabalho que realiza a partir das convenções com o objetivo de subvertê-las; e a defesa de que, apesar de não negar a existência da história, o passado só nos é acessível por meio da textualidade. (HUTCHEON, 1988).

Ao decorrer do trabalho, faremos uma comparação da metaficção historiográfica nas narrativas de romances pós modernos e contemporâneos, de Saramago e Pepetela, respectivamente.

O romance *A Viagem do Elefante*, é um romance pós moderno, escrito em 2008 pelo escritor, argumentista, teatrólogo, ensaísta, jornalista, dramaturgo, contista, romancista e poeta português, Nobel de Literatura de 1998, José de Sousa Saramago, (Golegã, Azinhaga, 16 de novembro de 1922 – Tías, Lanzarote, 18 de junho de 2010). O livro narra a viagem de um elefante que estava em Lisboa, e que tinha vindo da Índia.

O elefante foi chamado por Saramago de Salomão, e sua história retrata o século XVI. É uma história real, mas Saramago não encontrou

muitos documentos que pudessem afirmar realmente a história, por isso precisou reinventá-la, como ele mesmo diz.

Já o romance *O Planalto e a Estepe*, é um romance contemporâneo, pois na África não teve o movimento literário que chamamos modernismo, logo, não é pós moderno. Foi escrito pelo escritor angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, mais conhecido como Pepetela, (Benguela, 29 de outubro de 1941), e relata, entre outros questionamentos que veremos, o amor proibido entre um estudante angolano, Júlio Pereira, que é o narrador da história, e uma jovem mongol, nos anos 60, em Moscou. É uma história baseada em fatos verídicos, ficcionados pelo autor.

### **1. A Viagem do Elefante**

A narrativa passa-se no século XVI, em 1550 até 1552 e conta a história da viagem realizada pelo elefante Salomão, de Lisboa até Viena. A ideia de escrever o romance, segundo o próprio autor, foi quando ele entrou em um restaurante que se chamava *O Elefante* em que havia um monumento retratando o elefante e demais esculturas que representavam a Torre de Belém e Viena marcando o itinerário que o animal teria feito. Isso chamou a atenção do grande ganhador Nobel de Literatura Portuguesa, que se informou sobre o que aquilo representava de fato, e logo, sentiu que poderia dar uma boa história.

Concomitante, o escritor não encontrou muitos documentos que pudessem afirmar realmente a história, por isso precisou reinventar, fabricar a história, como ele mesmo diz. Daí, a recriação da própria, contestando assim a metaficção nesse romance pós moderno. Saramago considera-o um conto, pois diz que não há amor na história entre o elefante e uma elefanta, nem conflitos nem crises.

O rei D. João III decidiu dar ao seu primo Maximiliano de Áustria o elefante Salomão, animal de sua propriedade que teria vindo da Índia com seu tratador a dois anos. O personagem central é Salomão, mais tarde nomeado como Solimão, e o personagem principal é Subhro, o tratador, que depois foi nomeado como Fritz. Ambos são tratados como objetos e ao longo da narração desta viagem, acontecem vários eventos onde encontra-se crítica à sociedade. Uma das críticas é aos governantes, que fazem tudo pela aparência. Com isso, Saramago questiona a altivez da burguesia que comandava o destino de Subhro e de Salomão. O narrador



não é personagem, mas intervém muitas vezes com suas opiniões e críticas.

O elefante percorreu o trecho de Lisboa até Viena acompanhado do cornaca Subhro, da comitiva organizada pelo rei e seu comandante, passando pela cidade de Figueira de Castelo Rodrigo, fronteira com a Espanha, Valladolid, Gênova, Pádua, Trento, Alpes do Tirol, até Viena.

Saramago utiliza-se de recursos da historiografia ficcional das seguintes maneiras:

Trazendo para ser romance uma história verídica, porém modificada pelo seu olhar questionador;

Ao destacar a presença do cornaca Subhro, que não fora evidenciado pela história original;

Ao questionar detalhes do fato histórico.

Segundo a versão oficial, não há certeza quanto ao remetente do elefante ao arquiduque Maximiliano, os portugueses acreditam ter sido o rei D. João III, contudo os austríacos acreditam ter sido João do Brasil, filho de D. João III. Portanto Saramago nos apresenta a versão portuguesa como a verdadeira.

O arquiduque para marcar sua propriedade troca o nome do elefante e igualmente o do cornaca, o qual é tratado também como um animal selvagem (processo de zoomorfização). O tratador desabafa com o elefante: "Éramos Subhro e Salomão, agora seremos Fritz e Solimão". (SARAMAGO, 2008, p. 158).

Assim como se apresenta a zoomorfização, apresenta-se também a antropomorfização, processo que consiste em uma atribuição de características humanas ao animal, pois o autor descreve momentos em que Salomão expressa sentimentos de amizade, tristeza e solidão.

Um animal despediu-se, em sentido próprio, de alguns seres humanos como se lhes devesse amizade e respeito, o que os preceitos morais dos nossos códigos de comportamento estão longe de confirmar, mas que talvez se encontrem inscritos em letras de ouro nas leis fundamentais da espécie elefantina. (SARAMAGO, 2008, p. 110).

Com relação às críticas do autor, podemos citar aquelas feitas ao despreparo da comitiva portuguesa frente ao preparo demonstrado pela comitiva austríaca, no que diz respeito à administração e a estratégia du-

rante a longa e perigosa viagem. Há também a crítica à igreja católica principalmente aos representantes da inquisição.

O autor português ironizou e parodiou a realidade ao dar ênfase a um ser excêntrico, ou seja, o tratador, o qual mesmo estando presente junto do elefante em pinturas e esculturas feitas nas cidades por onde passaram, sempre foi anônimo para a história. Pode-se perceber tanto com o fato já citado como com o fim do elefante, o qual foi, depois de sua morte transformado em bengaleiros e móveis, um questionamento do autor sobre sucesso momentâneo e o esquecimento.

O elefante morreu quase dois anos depois, outra vez inverno, no último mês de mil quinhentos e cinquenta e três. A causa da morte não chegou a ser conhecida, ainda não era tempo de análises de sangue, radiografias do tórax, endoscopias, ressonâncias magnéticas e outras observações que hoje são o pão de cada dia para os humanos, não tanto para os animais, que simplesmente morrem sem uma enfermeira que lhes ponha a mão na testa. Além de o terem esfolado, a Salomão, cortaram-lhe as patas dianteiras para que, após as necessárias operações de limpeza e curtimento, servissem de recipientes, à entrada do palácio, para depositar as bengalas, os bastões, os guarda-chuvas e as sombrinhas de verão. Como se vê, a Salomão não lhe serviu de nada ter-se ajoelhado. O cornaca Subhro recebeu das mãos do intendente a parte de soldada que estava em dívida, acrescida, por ordem do arquiduque, de uma propina bastante generosa, e, com esse dinheiro, comprou uma mula para servir-lhe de montada e um burro para levar-lhe a caixa com os seus poucos haveres. Anunciou que ia regressar a Lisboa, mas não há notícia de ter entrado no país. Ou mudou de ideias, ou morreu no caminho. (SARAMAGO, p. 236).

Assim, *A Viagem do Elefante* é, considerada até mesmo por Saramago, uma metáfora da vida humana, em que sempre chega-se onde tem-se que chegar, mesmo que seja para morrer, como Salomão, que morreu um ano após sua chegada à Viena.

## 2. *O Planalto e a Estepe*

No romance *O Planalto e a Estepe*, a história inicia-se na Angola, onde o personagem principal e narrador, era ainda adolescente, e a Angola era colônia de Portugal. Júlio era branco de olhos azuis, ou seja, tinha a cor da pele diferente das de seus amigos, mas isso não importava para ele. Achava que eram todos iguais, mas percebeu que não era, pois havia um certo racismo, não só de brancos para negros, mas também de negros para com negros e de negros para com os brancos.

Vejamos um trecho do romance, em que Olga, irmã mais velha de Júlio, discursa:

- Devias brincar com os teus colegas de escola e não com esses.
- Porquê?
- Porque eles são pretos e nós brancos.

(PEPETELA, p. 14)

Dos irmãos, Júlio era o mais estudioso, logo, seus pais investiam em seus estudos para que fosse doutor. Não importava doutor em que, mas que fosse doutor. Outro aspecto sobre racismo no romance, é quando Júlio e seus amigos começaram a envolver-se com as mulheres nas cubatas. O narrador conta, que foi com um amigo encontrar as mulheres, mas somente ele foi aceito, pois era branco, e o amigo não foi aceito, pois era negro, porém ambos tinham o mesmo valor em dinheiro para pagar “o serviço”. Vejamos:

- O dinheiro é igual, disse o João.
- Pois, mas a cor não é. Disse a irmã.

Racismo de negro para negro?

(...)

- Como recusas um da tua cor?

– Porque se um branco souber que me deitei com um negro, não vai querer se deitar mais comigo. E os brancos é que têm dinheiro.

Racismo sim, mas dos brancos.

(PEPETELA, p. 20)

Júlio e sua família estavam no fundo da escala social para os brancos, mesmo tendo eles a pele e os olhos claros. Salazar perseguia os subversivos, que eram os brancos amigos de negros, por exemplo. Um dia Júlio foi até a cidade de Salazar, e um policial lhes pararam e lhes acusaram. Júlio não entendeu e falou que não havia diferença entre ele e seus amigos. Ele chega a dizer depois, que não vai acreditar num Deus que deixa falarem mal dos amigos dele. Um padre, professor e filósofo, lhe falou que não era pecado ser amigo de todos. Ele aprendeu muito com esse professor, e eles discutiam a diferença entre os colonos e os colonialistas.

(...) isso de ser amigo ou não dos pretos e insistiu, Jesus Cristo disse para sermos todos irmãos e eu fazia muito bem em ser amigo de todos, não havia nisso pecado, antes pelo contrário, pecadores eram os que diziam só os pretos podem ser amigos dos brancos, não o inverso. Esses são racistas e são colonialistas.

A palavra nova estoirou em mil relâmpagos de luz na minha cabeça. // Fiz o professor repetir e ele disse, não confundas com colono, chicorinho, isso é outra coisa, são apenas pessoas que vão para outras terras, neste caso os que vieram de Portugal para cá porque lá morriam de fome. Colonialistas são os que querem que os africanos sejam sempre inferiores, sem direitos de gente na sua própria terra. (p. 23)

Como Júlio era bom aluno, seu pai conseguiu uma bolsa de estudos para que estudasse medicina em Coimbra. Em Portugal ele ficou numa república que seu pai arrumou-lhe. Formou um pequeno grupo com pessoas que estudaram com ele em Angola, e que acreditavam nas mesmas ideias colonialistas. Ele sonhava com lutas de libertação, queria lutar, mas era branco demais para isso, e os mais claros ficaram na Europa para estudar. Tinha-se dúvidas quanto a nacionalização daqueles angolanos brancos.

Percebemos portanto, o outro lado do racismo em *O Planalto e a Estepe*: o dos negros para com os brancos.

Júlio foi fazer economia em Moscou, na União Soviética. Lá conhece uma menina, chamada Sarangerel, a qual seria o grande amor de sua vida, no entanto, não correspondido (não por causa dela), devido ela ter a nacionalidade mongol e ele não. Ele era branco demais para Sarangerel. Mesmo com as diferenças que impediam o namoro, Júlio continua a encontrar-se com sua “Lua”, significado do nome de Sarangerel.

Passado um tempo, ela engravidou e falou com seu namorado angolano, que propôs logo casamento e disse que falaria com seus pais para a aprovação da união:

– Posso convencê-lo a deixar-te casar e continuarmos a estudar. Bolas, e o internacionalismo proletário? A Mongólia, como país socialista, apoia a luta dos povos oprimidos. O meu povo é colonizado e eu sou um lutador pela liberdade do meu povo. O meu Movimento é aliado do Partido dele, tem de ser sensível a esse argumento. Agarremo-nos à política, ela pode ajudar-nos. Sarangerel segurou a minha mão. Com as duas, como era seu hábito. – Não conheces o meu pai. Não conheces a Mongólia. Acho até que não conheces os países socialistas. (PEPETELA, p. 64).

Concomitante, Júlio pede ajuda a seus amigos Jean e Esmeralda, que falam para ele falar com o Komsomol que talvez conseguisse o casamento, mas não obteve sucesso. Tentou ajuda também com Olga, sua guia, e com os países socialistas, mas estes preferiram não envolver-se. De fato, Júlio não conhecia os países socialistas e o poderoso general, pai de Sarangerel, que logo mandou sequestrar a própria filha mesmo grávida. Sua mãe lhe pedia para que tirasse a criança, pois achava que seria o

melhor para a filha, mas Júlio sabia que ela jamais tiraria um filho. Sarangerel casou-se forçada, e passando-se alguns anos, Júlio foi visitar a filha, mas só conseguiu vê-la de costas.

Ele era marxista, não interessava-se em ficar rico, e viveu de seu salário. Ele acreditava ser capaz de elaborar projetos interessantes de paz, como economista. Assim ele tentou a reforma, e com um salário razoável e algumas mordomias vitalícias de sua carreira como general, ele viveu muito bem.

Júlio recebeu notícias de Esmeralda, que disse que tinha se encontrado com Sarangerel em Cuba, e que ele já era avô. Sarangerel se emociona ao saber que Júlio não casou-se pois esperava por ela.

Contudo, em um dado momento do romance há uma inversão do jogo entre racismos e amor, pois ao se aproximar do desfecho, a narrativa evidencia uma prevalência do amor sobre os racismos. Isso ocorre com a contribuição de uma passagem longa de tempo, o que proporciona uma mudança de pensamento coletivo possibilitando uma liberdade para a mulher, o que faz Sarangerel se divorciar e procurar Júlio, para tornar seu amor possível. Neste quadro apresenta-se as temáticas da emancipação feminina, o divórcio e a vitória do amor diante dos racismos. Os filhos de Sarangerel compreenderam a decisão da mãe, principalmente a filha que tiveram juntos. Eles encontraram-se em Angola, pois Júlio já havia retornado para sua terra natal. Mais tarde, reuniram-se com a família e fizeram um passeio pelo lugar.

Júlio já estava doente, mas viveu seus últimos e mais amados quatro anos ao lado da Estepe de sua vida.

### **3. Considerações finais**

De fato, é incontestável a observação das características do pós-moderno que se encerram nos questionamentos levantados pela metaficção historiográfica. É por este fato que torna-se cabível pensar a metaficção como um possível simulacro, utilizado na literatura contemporânea com o propósito de questionar de várias maneiras fatos históricos do passado com uma nova roupagem.

Portanto constatamos ainda a atuação do mecanismo da metaficção historiográfica perpassando todo romance *Viagem do Elefante*, bem

como *O Planalto e a Estepe*, ambos trabalhados sobre questionamentos, críticas e reflexões.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad.: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MARSHALL, Brenda. *From work to intertextuality: Robson Crusoe, Foe, Friday. Teaching the posmodern fiction and theory*. New York/London: Routledge, 1992.

PEPETELA. *O planalto e a estepe*. São Paulo: Leya, 2009.

SARAMAGO, José. *A viagem do elefante*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2008.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad.: José. L. de Melo. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995.

**SOLANO TRINDADE X CARTOLA:  
UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE**

*Gláucia Regina Santos Cunha* (UNIGRANRIO)  
[grscunha@ig.com.br](mailto:grscunha@ig.com.br)

**1. Introdução**

Considerando que o samba e a poesia são formas de expressão que mais se relacionam com a questão da resistência e da identidade cultural do negro no Brasil, pois em suas letras e melodias estão relacionados o cotidiano, os modos de viver, isto é, o eterno “vir a ser” de uma parcela significativa da população, o presente trabalho vem abordar as obras de dois poetas unidos pela etnia, que viveram em um mesmo contexto histórico, mas que falam sobre a questão da negritude com posturas diferentes. São eles Solano Trindade (1908-1974) e Cartola (1908-1980).

Suas obras estão contextualizadas num mesmo tempo histórico, século XX, período em que o negro tentava se autoafirmar e resistir às perseguições relacionadas a sua cultura. Nesse período, as comunidades negras eram excluídas da participação plena nos processos produtivos e políticos formais; buscavam, então, resistir e preservar a sua identidade através de sua arte. É importante entender identidade “como um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada” (HALL, 2003). O samba e os sambistas participaram ativamente da construção da identidade nacional brasileira. O samba virou sinônimo de Brasil. Justifica-se, aqui, a escolha de um sambista do reduto carioca, o Cartola, para tratarmos da questão da identidade do negro enquanto sambista. Considerando sambista aquele que domina, que faz samba, que faz trabalhos em escolas de samba, que faz ecoar e externar a voz de uma comunidade através da arte. Tomemos o entendimento de comunidade na visão de Tönnies (1995), para ele a comunidade é um grupo social demarcado espacialmente. Grupos considerados comunitários contam com elevado grau de integração afetiva e também com alto grau de coesão – e mesmo de homogeneização – entre seus membros, e isso inclui conhecimentos, objetivos, práticas cotidianas e formas de agir e pensar. Podemos relacionar à definição de Bauman (2005), pois

é comum afirmar que as “comunidades” (às quais as identidades se referem como sendo as entidades que as definem) são de dois tipos. Existem comuni-

dades de vida e de destino, cujos membros “vivem juntos numa ligação absoluta”.

Falar de Solano Trindade, no presente artigo, é falar também do tema negritude, visto que essa é a temática de seus escritos e constitui uma ponte identitária com as raízes africanas. É imprescindível falarmos da obra desse ícone da literatura afro-brasileira quando a questão é resistência e identidade, pois o poeta traz em suas obras o que é ser negro numa sociedade branca, “ele expressa em seu trabalho a marca da especificidade da condição de ser negro, abandonando a condição de vítima e assumindo a condição de sujeito e compromisso com a questão” (SANTOS, 2012).

O objetivo do artigo é analisar algumas obras desses poetas, o primeiro, um compositor de samba do reduto carioca em especial, o Cartola; e o segundo, poeta da causa negra, considerado ícone da poesia afro-brasileira do século XX. Essa análise dar-se-á de forma a detectarmos o que suas obras têm em comum e de que forma elas convergem, considerando seus aspectos identitários e de resistência cultural, através da linguagem e do léxico utilizados em suas construções. Para tanto, fundamentar-se-á o trabalho à luz dos seguintes teóricos: Zygmunt Bauman (2005), Stuart Hall (2000), Nestor Canclini (2008), Ferdinand Tönnies (1995), Ingedore Koch Villaça (1989) e Marcuschi (1983).

## **2. Solano Trindade: o poeta da negritude brasileira**

A palavra *negritude* é um neologismo de origem francesa e possui diversos significados. Em primeira instância, significa a atitude consciente frente à condição de negro, a aceitação da história e da identidade cultural pelos africanos e afrodescendentes. A negritude recusou a assimilação cega dos valores impostos pelo branco, a dominação política e a espoliação econômica que teve início com o navio negreiro e perdurou até a segunda metade do século XX, com a presença do neocolonialismo europeu na África.

No Brasil, o conceito de negritude está ligado à história da resistência armada do africano nos países do Caribe e nas Américas, como a revolta dos escravos no Haiti, liderada por Toussaint Louverture que inspirou os negros à independência desse país em 1804, “e os quilombos brasileiros, que representaram o primeiro sinal de revolta contra o dominador branco” (BERND, 1988, p. 21), a exemplo o Quilombo dos Palmares.



res, liderado por Zumbi. Esse ideal libertário migrou para os movimentos posteriores.

Solano Trindade (1908-1974) é o nome da Negritude no Brasil, considerado o maior destaque da literatura negra em terras brasileiras. Solano é natural de Recife. Em 1942, migra para o Rio, instalando sua residência em Caxias e, no ano de 1961, muda-se para a cidade de Embu, São Paulo. Em 1950, funda o Teatro Popular Brasileiro, juntamente com a esposa e coreógrafa Margarida Trindade e o sociólogo Edison Carneiro. Solano foi poeta, pintor, ator, folclorista e coreógrafo. Publicou os livros de poesia: *Poema de uma vida simples poema* (1942); *Seis tempos de poesia* (1958); *Cantares a meu povo* (1961) e a peça teatral *Malungo* (inédito).

Através de suas obras faz ecoar a voz da resistência cultural negra, em suas temáticas valoriza a cultura africana. Uma das marcas relevantes da escrita negra é a assunção da identidade negra pelo poeta, é o que se tem nas obras de Solano Trindade. A aceitação da sua cor, da cultura, da história dos seus antepassados (BERND, 1992) são pontos de partida para o indivíduo reconhecer a si mesmo e se identificar com a sua raça.

Alicerçando-se numa busca de identidade, que não é apenas individual ou nacional, mas solidária com todos os negros da América, a produção poética de Solano Trindade é talvez a que, dentre todos os poetas brasileiros, apresenta o maior número de elementos comuns com a melhor poesia negra que já se produziu nas três Américas. (BERND, 1992, p. 46-7)

O escritor negro olha de “dentro” da sua própria experiência pessoal ou visão de mundo. Quando o Eu enunciador se assume como negro; ele estabelece relações sociais que se fundamentam, sobretudo, no sentimento de “solidariedade”. (SOUZA, 2006)

A negritude a qual relacionamos Solano Trindade está solidificada em seu poema *Sou Negro*:

Sou negro  
meus avós foram queimados  
pelo sol da África  
minh`alma recebeu o batismo dos tambores  
atabaques, gongôs e agogôs

Contaram-me que meus avós  
vieram de Loanda  
como mercadoria de baixo preço  
plantaram cana pro senhor de engenho novo  
e fundaram o primeiro Maracatu

Depois meu avô brigou como um danado  
 nas terras de Zumbi  
 Era valente como quê  
 Na capoeira ou na faca  
 escreveu não leu  
 o pau comeu  
 Não foi um pai João  
 humilde e manso

Mesmo vovó  
 não foi de brincadeira  
 Na guerra dos Malês  
 ela se destacou

Na minh`alma ficou  
 o samba  
 o batuque  
 o bamboleio  
 e o desejo de libertação

Já no título do poema *Sou negro*, o autor antecipa ao leitor a exaltação da negritude. Percebe-se aqui a consciência e o conhecimento de Solano do que é ser negro, o eu poético expressa-se orgulhoso de conhecer de sua história, a história de seu povo, de seus antepassados. O poeta deixa explícito que a sua negritude, é algo forte e intrinsecamente atrelado a sua vida e essência, ratificado pelos dois últimos versos da primeira estrofe:

minh`alma recebeu o batismo dos tambores  
 atabaques, gonguês e agogôs.

Nas poesias de Solano, a exaltação do negro é traço fortemente marcado. Nesse poema, em especial, esse traço característico aparece quando o poeta fala de seus avós, com informações históricas do sofrimento que marcou o negro no período de escravidão. Mas o relato que se apresenta tem também um tom de orgulho, pois seus ancestrais, apesar de terem vindo de Luanda como mercadoria de baixo preço, não se deixaram abater, plantaram cana-de-açúcar, contribuindo para a formação e desenvolvimento do país, fundaram o primeiro Maracatu, e lutaram pela libertação de seu povo em terra de Zumbi. Em suma, seus avós são negros guerreiros. Nesse ponto de sua narrativa encontramos o sujeito sociológico, pois “esse sujeito é formado na relação dele com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava” (HALL, 2006). A exaltação de seus ancestrais, assim como de todos os símbolos impor-

tantes para o povo africano, Solano, em suas poesias, nos faz ratificar essa “relação interativa da identidade e do eu”.

Considerando que o principal objetivo desse trabalho é traçar um paralelo entre as poesias de Solano Trindade e Cartola, retomar-se-á esse tema mais adiante, quando trataremos de analisar os poetas no que tange ao diálogo entre seus textos.

### 3. *Angenor de Oliveira: o Cartola sem cartola*

Cartola nasceu num domingo, dia 11 de outubro de 1908, e foi registrado com o nome de Angenor de Oliveira. Seus pais moravam com seu avô paterno, que era o cozinheiro de Nilo Peçanha, ex-presidente do Brasil (1906-1910). Seu avô era originário de Campos, fora empregado de confiança da família de Nilo Peçanha quando ele era ainda senador.

Na primeira fase da infância de Cartola, foi fundamental a influência do avô, que se desdobrava em cuidados com o menino. Nessa época, o que mais se destacava no Carnaval eram os ranchos. Dois deles, o União da Aliança e os Arrepiados, reuniam grupos diferentes de operários da Fábrica de Tecidos. A família de Cartola pertencia aos Arrepiados, que adotava as cores verde e rosa. Esses primeiros anos, vividos no universo dos ranchos, deixaram influências decisivas na formação musical do menino. Confessa o futuro compositor que "o micróbio do samba foi injetado pelo velho, o pai. Era muito garoto quando saía com toda a família no Rancho dos Arrepiados e com sua voz, que era boa, chegou à ala do Satanás". Saía acompanhado de seu pai, "que tocava cavaquinho profissionalmente no bando", sua mãe e seus irmãos. Foi ainda na época do convívio no Arrepiados que Cartola se iniciou no cavaquinho. Começou a aprender sem o auxílio de ninguém.

Eu aprendi a tocar violão sozinho. Meu pai tocava e eu ficava olhando pros dedos dele. Quando saía pra trabalhar eu pegava o violão e repetia o que ele fazia. Quando saí de casa já arranhava um pouco. Comecei com o cavaquinho, mas depois passei para o violão. (CARTOLA, *apud* BORTOLOTTI, 2012)

Quando faleceu o avô, em 1919, a situação financeira da família deteriorou-se ainda mais rápida e criticamente, obrigando-os a ir morar no morro da Mangueira.

É nesse contexto que Cartola se institui como um sambista compositor que fala em nome e defesa desse grupo social. E é em sua compo-

sição “Sou doutor” que podemos verificar seu abraço à causa do samba. Enquanto Solano Trindade marca suas composições com a questão da negritude, Cartola marca as suas com defesa e resistência do samba.

Cartola constituiu um legado para a posteridade que repousa não só no poeta que escreve, mas no poeta que vive, homem que se guia liricamente pela vida, sem deixar levar pela prosa dos modismos, exemplo de artista mergulhado em sua cultura, em sua integridade e sensibilidade, e delas emergindo para a posteridade. Para além do registro necessário de sua obra de qualidade e singularidade, trata-se também do resgate da trajetória de um homem que dedicou uma vida inteira à sua arte, disponibilizando para as gerações futuras sua obra admirável e as significativas conquistas de um homem especial e de um artista único. (NOGUEIRA, 2005)

Apresenta-se, a seguir, uma das composições de Cartola, na qual podemos identificar a preocupação do sambista citada anteriormente.

**Sou doutor**

Sou doutor, mas sou sambista  
Tenho sangue de artista  
Também sei tamborinar  
Sou doutor  
Sei que sou advogado  
Não me faço de rogado  
Quando preciso sambar

É difícil estudar  
Advocacia, arquitetura, engenharia  
Tudo isso é difícil, eu sei  
Mas o samba está no sangue brasileiro  
Não preciso fazer curso  
Pra tocar o meu pandeiro

Na letra acima, Cartola fala em defesa dos sambistas, como um advogado de causa social que defende a valorização da prática desenvolvida por eles. A seleção do léxico (doutor, sambista, tamborinar, advogado, arquitetura, engenharia) ratifica essa ideia. No primeiro verso da canção, “sou doutor, mas sou sambista”, temos uma equiparação de uma formação acadêmica à qualidade de sambista. O título doutor é dado àquele que cursa uma trajetória acadêmica, já o sambista, é aquele que domina, que faz samba, que faz trabalhos em escolas de samba. Na verdade, quando as duas denominações são colocadas horizontalmente no mesmo nível, a intenção do autor é valorizar o trabalho desenvolvido pelo sambista, fazendo com que ele não se sinta menos importante que um doutor. Assim como na composição de Solano, *Sou negro*, a tônica do engrandecimento afro é ponto comum em Cartola, pois nessa obra ele fala da arte de fazer samba e da condição de ser sambista com orgulho, va-

lorizando o ritmo que tem sua origem em terras africanas. Considerando que a classe denominada sambista, nesse período, era composta por negros, pobres, excluídos, achamos outro ponto em comum nos poetas estudados: a preocupação com a preservação de uma identidade cultural que configura a tônica do presente trabalho.

Há, ainda, a presença do neologismo literário, tamborinar, criado pelo compositor, resultante da junção do substantivo tamborim + designância verbal de primeira conjugação *ar*, que expressa o ato de tocar o tamborim, como se esse ato fosse restrito e exclusivo do sambista, não cabendo ao doutor, ainda que tenha formação acadêmica, a habilidade para fazê-lo. O compositor expressa em sua letra, através do verso “É difícil estudar advocacia, arquitetura, engenharia”, a dificuldade do sambista de frequentar ambientes acadêmicos, pois esse grupo era constituído por negros pobres sem espaço na cidade, que muitas vezes eram perseguidos pela polícia e considerados desordeiros. Nessa passagem, Cartola utiliza a sua música para dar voz a seus pares contra a opressão da vida marginalizada do sistema constituído, as carências econômicas, o trabalho opressor e mal remunerado e a desigualdade social. Aqui conhecemos o Cartola, sem cartola, pois se mostra preocupado com as questões sociais que afligem seu povo. Nesse verso, fala como um cidadão negro que se incomoda com a condição dos seus iguais. Já no verso “Mas o samba está no sangue brasileiro”, Cartola expressa a consciência que tem sobre a importância do samba como expressão de identidade e marca a cultura brasileira. Os elementos lexicais samba/sangue/brasileiro formam um conjunto linguístico que define e ativa a ideia de uma identidade genuinamente brasileira.

#### **4. Onde os poetas se encontram**

##### **4.1. A cor da pele**

Apesar de a temática do compositor Cartola ser muito mais significativa no que tange ao sentimentalismo, encontramos em muitas de suas composições uma contestação com relação ao racismo e às injustiças sociais. Consideraríamos uma referência, ainda que tímida, à condição do negro naquele contexto social. Já Solano, apresenta uma narrativa muito mais engajada, fala da questão racial como sujeito ativo. Cartola, muitas vezes, fala como mero observador. Vejamos os dois poemas, *Assim não dá* (Cartola) e “*Civilização Branca*” (Solano Trindade, 1961).

**Assim não dá**

Assim não dá, não dá não  
 Não vai dar meu irmão  
 É doutor presidente  
 Doutor secretário  
 Doutor tesoureiro  
 Só quem não é seu doutor  
 É aquele pretinho  
 Que varre o terreiro.  
 Quem manda na bateria é uma madama  
 Filha de magistrado  
 Vai dirigir a harmonia  
 Me disse o compadre  
 Que já está combinado  
 Já houve lá um concurso  
 Pra quem bate surdo  
 Tamborim e pandeiro  
 Eu fiz tanto esforço  
 Mas acabei perdendo  
 Pra um engenheiro  
 Fiz um samba lindo  
 Botei no concurso  
 Fui desclassificado  
 Por humanidade  
 Disseram que  
 os versos  
 Eram de pé quebrado.

**Civilização Branca**

Lincharam um homem  
 entre os arranha-céus  
 (li num jornal) procurei o crime do homem  
 o crime não estava no homem  
 estava na cor de sua epiderme...

Ambos os poetas abordaram a temática do problema de ter a pele negra. Solano Trindade falou sobre o negro, como alguém que fala "de dentro", como negro que era, conhecedor da dificuldade de ser negro dentro de uma sociedade branca. Os versos "*o crime não estava no homem/estava na cor de sua epiderme...*" ratificam a ideia de que, naquele contexto, ter a pele negra era considerado um crime, as pessoas eram punidas por isso. O homem apontado pelo eu lírico só fora linchado por ser negro, nas entrelinhas do poema de poucos versos, subentende-se que se o homem fosse branco, seria julgado pelas leis instituídas e esse processo, provavelmente, tramitaria durante décadas no tribunal até cair no esquecimento, independente do crime que tivesse cometido. Solano se ex-

pressa de forma clara e objetiva, utilizando uma linguagem de fácil entendimento. Aliás, essa era uma marca do poeta em suas composições, escrever de forma que o público sobre o qual escrevia entendesse o que ele escrevia.

Já Cartola deixa seu protesto quando sinaliza a “invasão” de um espaço, antes marginalizado, por brancos que tentam formatar o mundo do samba como se fosse a estrutura social vigente, na qual somente os privilegiados ocupavam boas posições sociais. Ele traz em sua composição a questão da desigualdade social, marcada nos versos

Quem manda na bateria é uma madama  
Filha de magistrado  
Vai dirigir a harmonia.

No trecho,

Só quem não é seu doutor  
É aquele pretinho  
Que varre o terreiro”,

o compositor se despe do sentimentalista que utiliza construções sintáticas complexas, que escreve como “homem de classe” social privilegiada e manifesta seu incômodo. Nesse momento, a linguagem utilizada por Cartola, normalmente metafórica e estilística, é simples, objetiva e direta, marcando outro ponto de congruência com Solano Trindade, pois considerando que o grito contra o preconceito está no cerne das duas composições, a simplicidade da escrita se faz necessária para que seu povo simples entenda a mensagem.

Apesar de abordarem a mesma temática, os compositores se utilizam de expressões diferentes para tratar da importância de se falar da cor da pele quando querem expressar a questão do preconceito racial. Solano, que é muito mais enfático e explícito em se tratando de negritude, utiliza a expressão “cor da sua epiderme” para se referir ao homem negro. Enquanto leitores, podemos entender que essa foi uma forma de chamar muito mais atenção para a questão racial, reforça-se a ideia de que se a epiderme fosse branca esse homem não seria linchado. A expressão utilizada pelo eu lírico produz um efeito de profunda reflexão no leitor, o faz ir muito além da superfície do texto, acionando o seu conhecimento de mundo e o levando à indignação. Já Cartola utiliza-se da palavra “pretinho” para se referir à cor da pele. O diminutivo utilizado pode constituir um trocadilho, pois se considerarmos que o eu lírico é também negro, podemos analisar essa sufixação como carinhosa; ou se considerarmos o

lado crítico do poeta podemos chegar à conclusão de que o sufixo “inho” reforça a ideia de condição de inferioridade do negro, explicitando o seu papel subalterno na hierarquia social.

#### 4.2. Religiosidade

A maneira como ambos os autores se referem à religião apresenta algumas diferenças significativas às quais nos deteremos nos próximos parágrafos. Encontramos com muito mais ênfase em Solano Trindade a referência à religião negra, pois ele incorpora em sua poesia as divindades negras, resultado do seu comprometimento com sua afrodescendência. Em Cartola, a referência à religião é muito restrita, portanto apresentaremos uma das poucas composições em que ele faz uma referência explícita à sua religiosidade.

Analisemos a seguir a música Grande Deus, de Cartola:

Deus,  
 Grande Deus  
 Meu destino bem sei  
 Foi traçado pelos dedos teus  
 Grande Deus  
 De joelhos aqui eu voltei para te implorar  
 Perdoai-me  
 Sei que errei um dia  
 Oh! Perdoai-me pelo nome de Maria  
 Que nunca mais direi o que não devia  
 Eu errei, grande Deus  
 Mas quem é que não erra  
 Quando vê seu castelo cair sobre  
 a terra  
 Julguei Senhor, daquele sonho  
 Eu jamais despertaria  
 Se errei, perdoai-me  
 Pelo amor de Maria

A canção acima se apresenta em forma de oração. Nela, o eu lírico clama perdão a Deus, expressando toda a sua fé e a certeza de que existe um ser supremo, trazendo à tona a sua religiosidade. Analisando a composição por partes, percebemos que logo de início, isto é, na primeira parte realiza-se uma afirmação na qual constata-se que Deus é responsável pelo destino de todo ser humano, constitui-se uma profissão de fé. Num segundo momento, ratificamos a crença de que uma confissão, se feita de joelhos, fica mais propenso a ser perdoado o pecado, segundo os preceitos religiosos. Através do verso



De joelhos aqui eu voltei para te implorar  
Perdoai-me,

a intenção do autor é ratificada. No terceiro momento, o sambista justifica o erro quando diz

Eu errei, grande Deus  
Mas quem é que não erra  
Quando vê seu castelo cair sobre a terra,

ou seja, ainda há um erro a ser perdoado, mas o erro é justificado como sendo resultado de uma realidade forte, de uma situação extrema. No final, de maneira sutil, quase imperceptível o erro já não é mais uma certeza, é um talvez: “se errei, perdoai-me”, mas mesmo na incerteza, o eu lírico continua pedindo perdão, deixando subentendido acreditar que há um ser maior capaz de perdoar qualquer pecado. Mais uma vez, Cartola apresenta-se sem cartola, de forma diferente da cotidiana melancolia e sentimentalismo, mostra-se crente, religioso, preocupado com um julgamento divino. Mas expressa sua fé de maneira bem diferente de Solano Trindade, que faz questão de evocar divindades africanas em sua poesia religiosa, ao contrário de Cartola, não faz menção à religião dos brancos, marcada no texto supracitado pelas expressões “perdão, Maria, de joelhos, Senhor”.

Vejamos, agora, uma poesia de Solano, “Olorum ÈKE”, que fundamenta o acima comentado:

Olorum Ekê  
Olorum Ekê  
Eu sou poeta do povo  
Olorum Ekê  
A minha bandeira  
É de cor de sangue  
Olorum Ekê  
Olorum Ekê  
Da cor da revolução  
Olorum Ekê  
Meus avós foram escravos  
Olorum Ekê  
Olorum Ekê  
Eu ainda escravo sou  
Olorum Ekê  
Olorum Ekê  
Os meus filhos não serão  
Olorum Ekê  
Olorum Ekê

Antes de analisarmos a poesia em referência, cabe um comentário sobre o nome “Olorum Ekê”. A palavra Olorum é de origem yorubá, é uma contração de Olodumaré (Senhor do Destino). Olo significa senhor e Orum o além, o céu. Olorum é o Senhor do Céu, infinito em si mesmo, onisciente, onipotente, onipresente, oniquerente e indivisível. Ele é em si toda a criação e rege tudo no Universo. Se opondo a Cartola, Solano clama por um Deus genuinamente africano, como podemos ratificar na definição. O poeta constrói um maravilhoso grito de resistência à discriminação racial, clamando a libertação de seu povo a uma divindade poderosa, que assim como o Deus clamado por Cartola, também tem poderes de atender pedidos aparentemente impossíveis de se realizar. O eu lírico demonstra toda a sua fé, acreditando que para não acontecer com seu filho o que aconteceu com seus avós, escravizados por senhores brancos, e com ele mesmo, ainda escravo de um sistema social injusto, desigual e racista, é necessário expressar a fé e clamar por um Deus, que provavelmente, por sua origem africana, entenderia/ atenderia ao pedido. Além da relação religiosa que se estabelece na poesia, podemos perceber em Olorum Ekê um discurso libertário, revolucionário de forma direta ao povo negro. Além da poesia apresentada, Solano tem outros títulos que apresentam a sua religiosidade afrodescendente enfatizada, mas que serão analisadas em um outro momento de nossa pesquisa, pois nesse espaço, nossa preocupação é confrontar a religiosidade em Cartola e Solano.

### **5. O trem e os poetas**

Uma das obras mais famosas de Solano Trindade é intitulada “Tem gente com fome” (1944). Um poema que se transformou em uma crítica social, visto que “grita para dar de comer a quem tem fome”. Os versos que estruturam essa composição vão enumerando as estações de trem da cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente o subúrbio, por onde transitam trabalhadores pobres da cidade. O eu poético traz à tona um brado dessa classe e explicita suas angústias através do léxico cuidadosamente selecionado pelo autor que faz o seguinte pronunciamento com relação as suas escolhas para compor:

Tenho pelos homens de cultura uma grande simpatia, sejam modernos ou acadêmicos; tenho aprendido muito com todos eles, através de seus livros e das suas conversas, porém a minha poesia continuará com o estilo do nosso populário, buscando no negro o ritmo; o povo, em geral, as reivindicações sociais e políticas; e nas mulheres, em particular, o amor. (TRINDADE, 1981)

Vejamos o poema na íntegra:

Trem sujo da Leopoldina  
correndo correndo  
parece dizer  
tem gente com fome  
tem gente com fome  
tem gente com fome

Piiiiii

Estação de Caxias  
de novo a dizer  
de novo a correr  
tem gente com fome  
tem gente com fome  
tem gente com fome

Vigário Geral  
Lucas  
Cordovil  
Brás de Pina  
Penha Circular  
Estação da Penha  
Olaria  
Ramos  
Bom Sucesso  
Carlos Chagas  
Triagem, Mauá  
trem sujo da Leopoldina  
correndo correndo  
parece dzier  
tem gente com fome  
tem gente com fome  
tem gente com fome

Tantas caras tristes  
querendo chegar  
em algum destino  
em algum lugar

Trem sujo da Leopoldina  
correndo correndo  
parece dizer  
tem gente com fome  
tem gente com fome  
tem gente com fome

Só nas estações  
quando vai parando  
lentamente começa a dizer  
se tem gente com fome  
dá de comer

se tem gente com fome  
dá de comer  
se tem gente com fome  
dá de comer

Mas o freio de ar  
todo autoritário  
manda o trem calar  
Psiuuuuuuuuuuuu

(*Cantares ao meu povo*, p. 34-5)

O verso “tem gente com fome”, constitui uma onomatopeia do barulho produzido pelo trem em movimento, percebemos que a intenção do autor é relacionar o trem ao estado das pessoas que ali transitam diariamente. Ratifica-se que há uma preocupação de Solano Trindade de se referir e chamar a atenção para tudo e para todos que estejam à margem da sociedade. O poema em questão dialoga, ainda, com o famoso “Cafê com pão”, de Manuel Bandeira. A diferença é que o primeiro explicita a diferença político- social que assola a sociedade da época, mostrando através do percurso de seu trem as mazelas sociais, enquanto o segundo passeia e relata locais bucólicos do Nordeste. Exemplificando a ideia de que o poema é altamente politizado é a relação metafórica que se faz do autoritarismo militar através dos versos

Mas o freio de ar  
todo autoritário  
manda calar.

O poema termina com mais uma onomatopeia: “Psiuuuuuu”, que, através da repetição do u, transmite a sensação de negação, simboliza o som do freio de ar. Ela silencia não só o som do trem, mas cala as vozes que desejam chegar a algum destino, a algum lugar. É a autoridade que dita a norma de conduta, que para tudo. Como ilustração, vale lembrar que o poema, sendo de 1944, foi publicado no fim da ditadura de Getúlio Vargas.

Apesar de o trem não ser tema central de alguma composição de Cartola, tem uma importância na vida do sambista. Sua relação com esse meio de transporte fica evidente com o nome que escolheu para a segunda escola de samba do Rio de Janeiro, Estação Primeira de Mangueira. O próprio compositor justifica a escolha dizendo: —Eu resolvi chamar de Estação Primeira porque era a primeira estação de trem, a partir da Central do Brasil, onde havia samba (*apud* SILVA & FILHO, 2003, p. 55).

Quando afirmamos que o trem tem um papel importante na vida do sambista, ratificamos tal observação com o fato de nas décadas de 30 e 40 o trem representar o principal transporte público que trazia o trabalhador do subúrbio ao centro da cidade e vice-versa. Essas composições da Central do Brasil, muitas vezes, se atrasavam, se arrastavam e irritavam os passageiros, pois eram muito velhas. Encontramos nesse contexto o mesmo trem de Solano Trindade, aquele que transporta o trabalhador, suas faces e suas angústias. Mas os atrasos acabaram estreitando o laço entre o trem e o sambista, pois havia o trem das seis e quatro (18h04) no qual, diariamente, os trabalhadores se reuniam e promoviam um encontro com o samba, nesse sentido, quanto mais demorada a viagem, melhor. O batuque começava na estação Francisco Sá, junto à Praça da Bandeira, e só terminava na Pavuna. As marmitas serviam para o “tamborinar” mais leve, enquanto os surdos de marcação eram improvisados nos bancos. Era oportunidade para encontrar compositores das escolas que se espalhavam ao longo da ferrovia.

O trem aparece nos dois compositores estudados como simbologia de resistência através da arte. Solano Trindade se utiliza do próprio trem, isto é, de suas características, movimentos e sons para expressar o grito de liberdade engasgado no trabalhador, oprimido, sem expectativas, representados através dos versos

Tantas caras tristes  
querendo chegar  
em algum destino  
em algum lugar.

Já no contexto do sambista, esse mesmo trem também aparece como opressor, mas utilizado como um momento de encontro, promovendo a resistência de um determinado grupo que, mesmo em condições adversas, desiguais e excluídas, consegue fazer dos momentos angustiantes uma união em prol de suas identidades.

## **6. Considerações finais**

Relacionar Cartola e Solano Trindade tendo como fio condutor a questão da identidade e da resistência cultural africana é tirar do ostracismo as questões de desigualdade social e preconceito racial, trazendo à tona ícones étnicos que expressaram as angústias de seu povo através da arte. Na poesia de ambos, percebemos muitos pontos em comum que tra-

çam o perfil de um povo sofrido, mas que resiste bravamente aos preconceitos e injustiças sociais aos quais são, ainda hoje, submetidos.

Descobrimos um Cartola, “sem cartola”, que apesar de ser pouco explorado também faz suas denúncias, demonstra suas inquietações mediante a condição social a qual ocupa o seu povo, um Cartola que a mídia e as pesquisas acadêmicas pouco exploram. Falar de Solano Trindade, nesse trabalho, representa reforçar e corroborar com a ideia de que devemos apresentar em nossos currículos escolares nossos poetas afrodescendentes, que trazem em suas poesias o compromisso de falar do seu povo para o seu próprio povo para que sua cultura não seja perdida ou esquecida. O presente artigo vem, então, corroborar e reforçar os trabalhos já existentes que apresentam essa preocupação.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BLANC, Aldir; SUKMAN, Hugo; VIANNA, Luiz Fernando. *Heranças do Samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

BORTOLOTTI, Marcelo. Do fundo de Cartola. *Veja*, ed. 2256, de 15 de fevereiro de 2012.

DINIZ, André. *Almanaque do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FÁVERO, Leonor Lopes. *Coessão e coerência textuais*. São Paulo: Ática, 1991.

GREGÓRIO, Maria do Carmo. *Solano Trindade, o poeta das artes do povo*. Rio de Janeiro: CEAP, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *A coessão textual*. São Paulo: Contexto, 1989.

LIMA, Vicente. *Os poemas negros de Solano Trindade*. Recife: Casa da Cultura Afro-brasileira, 1940.

MARCUSCHI, L. A. *Linguística de texto: Como é e como se faz*. Série Debates. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1983.

NOGUEIRA, Nilcemar. *De dentro da Cartola, a poética de Angenor de Oliveira*. 2005. Dissertação de Mestrado. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2005.

RAMALHO, Mônica. *Cartola*. São Paulo: Moderna, 2004.

SANTOS, Suely Maria Bispo dos. *A importância da obra de Solano Trindade no panorama da literatura brasileira: uma reflexão sobre o processo de seleção e exclusão canônica*. Dissertação de mestrado, UFES, Vitória, 2012.

SILVA, Marília T. B. da; FILHO, Arthur L. O. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

SILVA, Danilo Santos da. *História e protagonismo negro: a poesia de Solano Trindade*. Disponível em: <<http://www.anpuhpb.org/anais>>. Acesso em: 10-06-2013.

VIEIRA, Cláudio. *A história e as histórias das escolas de samba*. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos>> Acesso: 04-06-2013.

**TRAGÉDIA E VIOLÊNCIA:  
A NATUREZA COMO TESTEMUNHA OCULAR  
EM “O CAVAQUINHO” E MEMÓRIAS DE LÁZARO**

*Gleide Conceição de Jesus (UEFS)*  
[meninadasletra.uefs@hotmail.com](mailto:meninadasletra.uefs@hotmail.com)

**1. Considerações iniciais**

No percurso da evolução, a humanidade modificou o espaço habitado impondo-lhe inúmeras mudanças, dentre elas, a transformação da natureza. Pois, com o aumento das necessidades tais como: a procura por alimentação e abrigo, e a fuga de predadores potenciais, surgiram também anseios de criar táticas de ação, incluindo novas rotas e trajetões, outros meios de sobrevivência. Isso contribui incisivamente não só para a transformação da natureza, mas também da terra como um todo. Nesse processo turbulento, amadureceu o intelecto humano, intensificando sua percepção ante o espaço que doravante transfigurara em prol de suas necessidades, o que também cooperou para dilatar as relações de grupo, ocorrendo o desenvolvimento social.

Ao desenvolver a estrutura social vigente, o homem causou danos ao meio ambiente, dispersando efeitos colaterais que recaem diretamente na estrutura e na dinâmica do ambiente, satisfazendo as necessidades e atendendo as expectativas de domínio humano. Na busca por melhores recursos, o homem acumulou bens e se apropriou indevidamente da natureza, atribuindo-lhe as características desejadas, mudando-a de tal maneira que culminou no desequilíbrio dos seus fenômenos naturais. No decorrer dos tempos, reavalia-se o comportamento humano perante a natureza, repensando os meios de extração e conservação da mesma. Inclinando-se para estes e outros questionamentos, que envolve esse bem precioso, deparamos com um valioso objeto de estudo que, nos últimos anos, vem sendo discutido por diversas áreas do conhecimento.

Os olhares investigativos que recaem sobre este objeto buscam analisar o modo como ele é construído, voltando-se de maneira especial, para a interpretação que o homem lança sobre este espaço modificado. Toda essa atenção votada à natureza se deve, em grande parte, ao fato do homem intervir de forma cada vez mais incisiva em seu processo natural, alterando-a em favor de suas ambições e anseios. Na efervescência do desenvolver e transformar humano, inter cruzam natureza e cultura, de



maneira tal que é inviável analisar separadamente esses dois elementos, pois a elucidação de um é o enigma do outro; esses elementos corroboram para um estudo significativo em determinado grupo social.

Para tanto, esta discussão gerada em torno da natureza nos chama atenção por sua importância enquanto elemento vivo dentro de diversas narrativas literárias. Sendo possível, através dela, fazer uma leitura crítica dos seus objetos e sujeitos. Pela mesma óptica é possível vivenciar as tragédias e violências inerentes à alma humana, as agruras e absurdos que subjagam a raça humana.

A natureza dentro das narrativas ultrapassa o papel da imagética; transforma-se em elemento que (de) marcar períodos históricos vividos por uma dada sociedade. Ao recorrer à natureza como um item representativo busca-se encher de sentido tudo o que é visto e imaginado pelos homens. Ancorado nesse pensar, vê-se a importância da reflexão acerca dela na literatura. É notório o seu valor, pois, através dela, é possível investigar, conhecer e entender o estar do indivíduo no mundo, corroborando a ligação entre o homem e seu espaço.

Assim sendo, o intuito deste trabalho é refletir sobre a relação entre homem e natureza especificamente em duas narrativas: “O Cavaquinho”, de Miguel Torga e *Memórias de Lázaro*, de Adonias Filho. Nessas narrativas, também serão observados os motes da tragédia e violência, fatores decorrentes da luta humana em busca da sobrevivência. Batalha esta que, nos contextos narrativos observados, contribuiu para a fragilização da racionalidade e afloramento das ações animais intrínsecas ao ser humano, que, ao ser subjugado e/ou oprimido pela intempérie do espaço habitado e pelas conseqüências sociais, age de maneira inesperada, deixando eclodir ações também inesperadas. Ainda por meio deste, será estudado o conceito de natureza, salientando que este se assemelha ao de paisagem; deste modo, nos alicerçaremos aos mesmos para melhor elaboração do trabalho aqui proposto.

## **2. Do conceito de natureza e paisagem**

A natureza, em seu significado mais amplo, é equivalente ao mundo natural ou universo físico. O termo "natureza" faz alusão aos fenômenos do mundo físico e à vida como um todo. Geralmente não inclui os objetos artificiais construídos pelo homem. O vocábulo "natureza" provém da palavra latina *natura*, que significa qualidade essencial, dis-

posição inata, o curso das coisas e o próprio universo. Natura é a tradução para o latim da palavra grega *physis*, que, em seu significado original, alude à forma inata que crescem espontaneamente plantas e animais. A natureza pode ser definida como conjunto que constitui todos os seres vivos, presidindo as leis da existência das coisas e à sucessão dos seres. Força ativa, que estabeleceu e conserva a ordem natural das coisas.

O conceito de natureza adquiriu um uso cada vez mais largo, com o desenvolvimento do método científico moderno nos últimos séculos. Dentro de suas várias definições, pode-se afirmar que domina tanto a flora quanto a fauna, e, em alguns casos, os processos associados com objetos inanimados – a forma em que existem os diversos tipos particulares de coisas e suas mudanças espontâneas; em geral, todas as coisas que não tenham sido alteradas substancialmente pelo ser humano ou persistem apesar da intervenção humana. Este conceito mais tradicional implica uma distinção entre o natural e o artificial, entendido este último como algo feito por uma mente ou uma consciência que pensa, age e interfere direta ou indiretamente na natureza.

Modificando o espaço natural, o homem mudou, metamorfoseou a paisagem. Contudo, neste artigo, tem-se o interesse de abordar também o conceito de paisagem para melhor desenvolvimento da análise que se segue. Entende-se por paisagem, inicialmente, como espaço percebido. Entretanto, enquanto constituição simbólica, a paisagem não pode ser determinada apenas por um único dado sensorial; ela se compõe pela aceitação de vários dados sensoriais e pela disposição desses dados em forma de sentido.

Outros aspectos ainda contribuem para a definição da paisagem, como: o ponto de vista, a ideia de parte e a ideia de conjunto, detalhadamente assinalados por Collot (2012). O termo “paisagem” provém da linguagem comum, tanto do Oriente quanto do Ocidente. Nas línguas românicas, advém da palavra latina *pagus*, que a depender do país e aceção de lugar varia o significado.

A paisagem pode ser vista e interpretada de diversas formas; porém, existem áreas de estudos que se dedicam a investigá-las por um viés científico, como a geografia, que define paisagem como um conjunto de estruturas naturais e sociais de um determinado lugar no qual se desenvolve uma intensa interatividade existente entre os elementos naturais e entre as relações humanas com a natureza. Geograficamente, a paisagem é tudo aquilo que podemos perceber por meio dos sentidos.

Consideram-se como paisagem todos os elementos naturais. Entretanto, paisagem também abrange as construções humanas, além das relações sociais. Ao sofrer as modificações humanas a paisagem passa a ser chamada de *paisagem humanizada*. Segundo Feitosa (2010),

paisagem é o produto da elaboração do homem e é referido em diversas áreas do conhecimento como manifestação da condição humana que motiva a visão de mundo, de indivíduos e de grupos, e os processos norteadores com diferentes ambientes (FEITOSA, 2010, p. 33).

Diante desse contexto, a paisagem se divide em paisagens naturais e paisagens culturais. Esta última corresponde a todos os elementos construídos pela ação humana. Em presença da divisão entre paisagem natural e cultural, fica claro que, não existe nenhum lugar no planeta que não tenha sofrido interferências diretas ou indiretas do homem. Destaca-se ainda o fato de a paisagem se apresentar como lugar simbólico, capaz de influenciar a imaginação humana e funcionar como fator que determina as práticas sociais e culturais de dadas sociedades. Deste modo, a representação da paisagem, enquanto fenômeno social, revela a sua importância, uma vez que confere significados ideológicos, políticos e culturais dos grupos ao espaço em ela aparece.

Atrelado ao conceito de cultura, por meio da geografia cultural, a paisagem representa uma construção social, espaço que sofre e exerce influência sobre o homem, pois:

Hoje, a ideia da paisagem merece mais atenção pela avaliação ambiental e estética. Neste sentido, depende muito da cultura das pessoas que a percebem e a constroem. Ela é, assim, um produto cultural resultado do meio ambiente sob ação da atividade humana.

O aspecto cultural tem desempenhado um papel importante na determinação do comportamento das pessoas em relação ao ambiente. Determinadas paisagens apresentam, na sua configuração, marcas culturais e recebem, assim, uma identidade típica. A problemática ambiental moderna está ligada à questão cultural e leva em consideração a ação diferenciada do homem na paisagem. Desta forma, a transformação da paisagem pelo homem representa um dos elementos principais na sua formação (SCHIER, 2003, p. 80).

No contexto das obras em análise, entende-se por paisagem um conjunto de estruturas naturais e sociais de um determinado lugar no qual desenvolve uma intensa interatividade entre os elementos naturais e as relações humanas e desses com a natureza; ou seja, tudo aquilo que é perceptível pelos nossos sentidos, pois segundo Bertrand e Bertrand (2007),

A paisagem não envolve apenas os elementos geográficos dispostos no espaço, pois, numa determinada porção do espaço, não há um só conjunto de elementos que lhe dão forma, mas o resultado da combinação dinâmica de elementos físicos, biológicos e humanos, interagindo dialeticamente numa paisagem única e dissociável, em perpétua evolução [...] (BERTRAND & BERTRAND, 2007, p. 256).

Com o passar dos anos, a humanidade se transformou no que tanto o pensar e agir, criando padrões de relacionamento entre si e com a natureza. No apogeu do amadurecimento humano, assentou-se o alicerce composto pela natureza/paisagem, sociedade e cultura, o qual valida à existência as sociedades.

### 3. *A natureza em tempo de invernia*

Miguel Torga é o pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha, médico e escritor, português, natural de S. Martinho da Anta, província de Trás-os-Montes. O seu pseudônimo foi construído a partir de uma homenagem aos espanhóis: Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno e Miguel de Molinos. Denominação essa conjunta com a escolha do nome de uma urze, a Torga, que é um arbusto da montanha muito comum em Portugal que tem na raiz o seu maior valor, pois consegue alcançar grandes profundidades em busca de água, o que a torna uma planta muito resistente.

Eduardo Lourenço, em seu artigo *Um Nome para uma Obra* (1994), afirma que:

Esta vontade de identificação ou assimilação totêmica – se o termo é lícito fora da referência ao reino animal – com uma planta, e nela, com a natureza no seu aspecto quase mineral, foi integrada na leitura e exegese da sua obra como sua imagem de ressonância mítica. Assim o que quis o próprio autor e assim o impôs aos leitores, não como simples pseudônimo, mas como “nome”, ao mesmo tempo simbólico e natural. (LOURENÇO, 1994, p. 277).

Segundo Moisés, Torga faz parte corrente neorrealista, entretanto em sua obra existe uma característica que o distancia dessa corrente: a tragédia. Faz-se presente nos contos de Miguel Torga, uma constante veia cruel, um fatalismo ao qual, suas personagens estão sujeitas, como por exemplo, no conto “O Cavaquinho” pertencente ao livro *Contos da Montanha* (1941). Sobre isso, Moisés diz:

Torga distingue-se, porém, dos neorrealistas e dos adeptos do presencialismo por uma constante trágica: em seus contos predomina o clima de tragédia, no sentido mais ortodoxo do termo, ou seja, inexorabilidade dos destinos, fata-

lidade e sujeição do ser humano a uma Vontade inacessível e soberana [...] (MOISÉS, 1995. p. 240)

Assim, escritor humanista como Adonias Filho, Torga buscou através de seus escritos narrar as histórias de homens e mulheres que, morando na montanha – palco de seus dois célebres livros: *Contos da Montanha* (1941) e *Novos Contos da Montanha* (1944) – tinham suas vidas marcadas pelo sofrimento e pela tragicidade. Observando os ciclos de perpetuação da natureza, Torga aprendeu a importância de cada homem, como autor e propagador da vida e da natureza. Para ele sem o homem nada existiria, não haveria searas, não haveria vinhas, não haveria paisagem. Os homens e suas obras induzem Torga a revoltar-se contra a “Divindade Transcendente” a favor da imanência. Para Miguel Torga, nenhum deus é digno de exaltação.

Torga enxerga a onisciência divina como uma qualidade privilegiada. Ser sobrenatural não impõe qualquer dificuldade para fazer a natureza – mas o homem, ser limitado, finito, dependente, à mercê de doença, miséria, desgraça e da morte, é também capaz de criar e, sobretudo, capaz de se impor à natureza, como os lavradores transmontanos impuseram a sua vontade de semear a terra nos penedos selvagens das serras. É essa competência de transformar o meio, de genuinamente fazer a natureza, independentemente de todos os entraves, de bicho, de ser humano mortal que, no idealizar de Torga, torna o homem singular, ser digno de adoração.

A obra de Torga se caracteriza pela capacidade de narrar o simples e cotidiano. O escritor transitou entre o cidadão e o camponês, tendo nas montanhas a sua maior fonte de inspiração, muito influenciada pela sua origem transmontana. Com uma forte visão telúrica, o autor busca na terra a força motriz para as suas personagens. No conto *A Maria Lionça*, em certos momentos, a terra, Galafura, assume ares de papel principal. Em *A Maria Lionça*, conta-se a história da personagem que cede seu nome ao título do conto. A narrativa começa em terceira pessoa, ocorrendo o relato sobre Galafura, lugar onde se desenvolvem os acontecimentos e que se apresenta como “o berço digno da Maria Lionça” (TORGA, 1996 p. 15). De início, é notório o valor da natureza que, no desenrolar da narrativa, é identificada com a personagem central. Galafura era, segundo o narrador, o marco geodésico do mundo, ainda que encardido pelo tempo.

É percebido nas narrativas torquianas o seu enlace com a natureza. Outro conto, não menos importante (pois, é sobre este que nos debru-

çaremos para análise), é “O Cavaquinho”. Passa-se na época de Natal, no dia 23 de dezembro. Ao pensarmos neste período, nos vêm à memória imagens ligadas à fartura e à bem aventurança; porém, no referido conto, nos deparamos com uma história que se inicia feliz, mas que, no decorrer da narração, se converte em tragédia. “O Cavaquinho” conta a história de Júlio, um garoto de dez anos que vivia em meio a uma realidade de escassez e de pobreza. Júlio era filho do Ronda (o homem mais pobre de Vilela). Ao tirar seu primeiro “ótimo” nos exames, encheu o seu pai de um orgulho tamanho que o mesmo prometera dar-lhe uma prenda.

Júlio era um garoto que, apesar da pouca idade, devido a sua situação de pobreza, pressentia que não podia esperar muito da vida. No momento em que seu pai promete a prenda, a sua primeira atitude foi duvidar, pois sabendo que ele vivia com precariedade, seria quase impossível receber um presente, já que *nem dinheiro havia para a broa!* Entretanto, a afirmação do pai fez germinar na criança uma esperança que há tempos a realidade em que ele vivia o havia feito abandonar.

A expectativa de receber o seu mimo fez com que o garoto transpusesse a sua realidade de pobreza e enxergasse o seu cotidiano por um viés mais otimista, como podemos verificar no trecho a seguir:

E como a casa que era de pedra solta e telha vã, cheia de frestas, o vento, que parecia o diabo, de vez em quando entrava por um buraco a assobiar, passava cheio de umidade pela chama da candeia, que se torcia toda, e sumia-se por debaixo da porta como um fantasma. Mas a murra de castanheiro a arder e aquela firmeza com que o Ronda garantiu a promessa doiravam tudo de fartura e aconchego [...] (TORGA, 1996. p. 242).

Enquanto o menino se enche de ansiedade e esperança, a mãe está em constante aflição. Durante todo o conto ela age como sendo a voz da razão, tentando controlar os devaneios e expectativas surgidas no filho, depois da promessa feita pelo pai. A mãe, que no conto possui o mesmo nome da mãe de Jesus, acompanha toda a saga do filho sem perceber o que aquela prenda representa para ele. A sua aflição pela ausência do marido e o seu pressentimento de que algo ruim pode acontecer a deixa durante todo o tempo de sobressalto. Tanto mãe quanto filho partem do mesmo ponto: a promessa da prenda, porém a partir deste ponto em comum as personagens divergem para sentimentos diferentes, enquanto em um, tal promessa traz alento e esperança, no outro traz a preocupação, o medo do que possa acontecer.

Assim como o tempo anuncia a tragédia que está por vir, a mãe de Júlio pressente o que a invernia, através da névoa e das batejas rijas de

chuva, simboliza. Nas suas orações a mãe pede: “[...] São Bartolomeu nos livre das tentações do demônio, dos maus vizinhos à porta, das más horas [...]” (TORGA, 1996, p. 242). Tal oração é um prenúncio do que virá; as tentações do demônio que provavelmente dizem respeito aos meios utilizados pelo marido para obter a prenda para o filho; os maus vizinhos, representados pelo tio Adriano e as más horas que se farão presentes a partir da notícia recebida no desfecho trágico do conto.

A tragédia presente na obra de Torga, parte do simples e do inexorável. As suas personagens pressentem, e tentam, de alguma maneira, desvencilhar-se do inevitável, do destino trágico, mas estão irremediavelmente atadas a essa sina. No conto *A Maria Lionça*, a protagonista, sendo duplamente abandonada pelo seu marido e filho, vivencia na espera a sua maior tragédia, mesmo tendo vivido de forma resignada. Maria e Júlio também sofrem por uma espera que parece não ter fim. Porém, o que inicialmente era uma agonia pautada na espera de algo bom, se metamorfoseia, dando vazão ao aspecto principal deste conto que é trágico e cruel, traço marcante nas personagens torguiana, que se modificam de uma fase aparentemente feliz para de um infortúnio inesperado.

Toda essa tragicidade é acompanhada pela presença marcante da natureza, com os seus fenômenos naturais, fornece pista para os acontecimentos vindouros. O vento, que se apresenta de forma intensa, adentra o casebre causando toda uma tensão em torno do que está por vir, as pedras soltas representam a fragilidade daquela família, o tempo em seu momento de invernã faz alusão a toda tristeza e apreensão que circunda Júlio e sua genitora. As (re)ações e sentimentos das personagens estão intrinsecamente ligados ao meio que os cercam, tornando-os indissociáveis deste espaço.

#### **4. Uma breve reflexão sobre o conceito de tragédia**

Ao adentrarmos pela narrativa de Miguel Torga, deparamos com uma prosa engajada em denunciar os problemas sociais, na qual também é possível encontrar uma proposta de renovação da linguagem. Dentro desta renovação, estética está também à veia trágica de Torga apresentada constantemente em seus contos relativos ao comportamento humano. Em “O Cavaquinho”, o trágico rodeia a trama, elevando seu grau de suspense e apreensão. Ao pensarmos em trágico, lembramo-nos de atrocidades, tristeza, catástrofes, infortúnio e morte, sendo que seu conceito está atrelado a esses e outros acontecimentos. No decorrer dos séculos, esta-

beleceu-se o conceito de tragédia, e esta, por ser um objeto de estudo e discussão calorosa, foi dividida em: tragédia tradicional e tragédia moderna.

Por tanto, a tragédia é definida como gênero dramático específico de literatura que, floresceu principalmente na Grécia, sobretudo em Atenas, influenciando fortemente a Roma antiga, a Renascença por toda a Europa até a Alemanha na virada do século XIX. Comumente são peças nas quais os personagens ilustres ou heroicos mostram uma ação elevada ou briosa que causa terror e piedade, culminando em algum episódio nefasto. Vale ressaltar que a diferenciação entre tragédia tradicional e moderna surgiu a partir do pensamento nietzschiano.

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) ao publicar o livro *O Nascimento da Tragédia* (1872) desafia a concepção tradicional dos gregos como povo pacato e pueril, exalta a ópera de Wagner como renovadora do espírito alemão, numa excêntrica mistura de reconstrução histórica, percepção psicológica e militância estético-cultural. Ele analisa a tragédia, e a própria cultura grega, neste contexto a filosofia nietzschiana traz uma reflexão deslumbrada sobre o sentido da existência.

Ao colocar em dúvida a teoria grega, Nietzsche discute as bases sobre as quais teria surgido a tragédia na Antiguidade, afirmando que a exaltação da arte trágica através da fusão: ciência, arte e filosofia, colocariam de lado as figuras emblemáticas dos filósofos gregos. Sócrates, era visto pelo pensador alemão como degradado da cultura trágica grega, representante da teoria clássica, razão e esvaziamento do tragicismo, pois ao expulsar o poeta da *urbe* Sócrates colaborou para a finalização da arte trágica, a qual era embasada no espírito dionísíaco. Ao passo que, o espírito dionísíaco dava vazão para o ser humano sentir-se livre de todas as limitações, e amarras da sociedade convencional.

No conto “O Cavaquinho” predomina a tragicidade moderna, onde o homem se entrega as próprias vontades, eclodindo seus desejos e transgressões. O embate trágico centra-se no íntimo do indivíduo na medida em que expõe os desejos internos, afloram os desastres ao seu redor. Servi-nos como exemplo as ações desastrosas da personagem Ronda. Esta personagem representa a criticidade torguiana diante dos fatos que oprimiam a sociedade portuguesa da década de 40, que vivia uma grande crise econômica sob o comando ditatorial de Antonio de Oliveira Salazar. Miguel Torga trabalha a temática da pobreza extrema dessa socieda-



de no intuito de mostrar o comportamento das pessoas simples do campo retratando a insegurança em decorrência do regime em vigor.

Deste modo, ao retratar as injustiças sociais e a vida difícil, sobretudo nas camadas populares, o vate traz à tona o conflito interior do homem, que diante das suas adversidades, e como as mais sórdidas atitudes podem fluir no momento de desespero.

### 5. *A inospitalidade da natureza em Memórias de Lázaro*

Assim como Torga, Adonias filho traz em suas obras os registros da sociedade em que vivia. Mostra como o homem da zona cacauqueira lutava contra as intempéries do meio físico, além dos embates contra a classe dominante que buscava absoluto domínio sobre a terra e o fruto ali produzido.

Nas narrativas adonianas é possível perceber o espaço geográfico de forma intensa. Adonias Filho “corpo vivo” de Itajuípe, cidade de origem, é senhor da linguagem que usa e, mais do que nunca, acentua a preferência pelo tratamento do coloquial. Os termos regionalistas que utiliza com rigidez e precisão suprimem qualquer ideia de “regionalismo” (o que já lhe valeu a acusação de “faltoso” com a realidade).

Adonias filho retrata de modo envolvente e dramático as guerras, a ambição, a crueldade e a violência que caracterizam a região do cacau no sul da Bahia. É tido como o tradutor da realidade e como um João de barro que constrói seu ninho estilha por estilha de argila, ele constrói a sua narrativa romanesca edificando palavra por palavra baseado nos fatos ocorridos na zona grapiúna. O perfil do homem nas obras adonianas está diretamente relacionado em sua ligação com a terra, o meio físico o modelo, tornando-o áspero, vingativo, sofrido e violento, tudo isso em busca da sobrevivência. As características do espaço natural da narrativa adoniana, e o perfil psicológico das personagens, são elementos que nos chama atenção.

A terra, objeto de desejo é acolhedora, e ao mesmo tempo intolerante, pois constrói e destrói os sonhos e as possibilidades de conquista dos que nela habitam, em *Memórias de Lázaro* estão presentes todas as truculências que o ser humano pode cometer em busca de sua sobrevivência. Segundo Assis Brasil (1969, p. 64-65), as personagens adonianas são “[...] embrutecidos e primitivos, metade homens, metade animais, só uma personalidade forte seria capaz de dar autonomia a mundos estra-

nhos [...]”, Adonias Filho traceja pessoas com perfis intrigantes e misteriosos.

Em *Memórias de Lázaro* o autor grapiúna põe em cheque todos os instintos animais do homem que habita o Vale do Ouro, completamente sobrepujado pelo ódio comporta-se como bichos-do-mato, violentos, matar para eles é um ato automático totalmente natural onde o predador torna-se um vil assassino. Estes instintos afloram de maneira surpreendente na cena dos irmãos Luna, personagens que domam cavalos selvagens,

Mas isso dará um grande pelego! (...) Ouvimos apanhar um dos cavalos (...). Nesse instante, tão suados quanto o animal, um dos Luna esmurrou os seus olhos, os claros e belos olhos que logo se converteram numa pasta de sangue. O animal estremeceu, soprando. E vi afinal que os dois Luna, enquanto Jerônimo cuspiam nas mãos, rasgavam a princípio com um pedaço de estaca a boca do cavalo. Feito o talho, jorrando o sangue, o corpo ainda se debatendo, completaram com as próprias mãos, os dedos presos aos dentes, a aberta que transformou a boca numa chaga horripilante. Sentaram-se, depois sobre o animal, ambos ensanguentados, e recomeçaram a gargalhar (ADONIAS FILHO, 1961, p. 63-64).

A selvageria narrada neste romance atroz é vista por Fausto Cunha (1952, *apud* BRASIL, 1961, p. 74) como “Um ódio generalizado, quase infuso, um ódio hereditário e cego, que se transmite por contágio de um personagem a personagem”. O vale inóspito, inculto, cheio de vento isola-os, separando o homem da razão, distanciado de qualquer contato exterior, dando-lhe características zoomórficas. Prendidas as dimensões animais, as personagens adonianas vivem no ermo da razão.

A natureza é parte essencial no desenrolar da narrativa, pois, a partir da sua descrição passa-se a conhecer o interior das personagens que se encontram amalgamadas no espaço revelando, assim, a relação entre homem e natureza, aparecendo às reações impensadas, dentre elas a violência que se torna algo natural aos moradores do Vale do Ouro.

A violência presente neste romance transcende o ato da própria violência, é o resultado da carceragem do homem com o seu ‘eu’. Distanciado da razão, o lado animal do ser humano aflora, e no embate do seu sobreviver, o outro é sempre visto como um oponente que deve ser reduzido a um corpo pútrido. São criaturas perdidas trancadas em si, marcadas pela tragédia e violência, a mercê dos perigos e durezas da vida, sem código de conduta, entregues a própria sorte.

## **6. A natureza e o seu testemunho**

A natureza é parte fundamental nas narrativas de Miguel Torga e Adonias Filho, envolvendo e modelando as personagens das obras supracitadas, testemunhando as ações e reações humanas, dando uma projeção maior para os fatos narrados. No conto “O Cavaquinho”, onde ocorrem vários fenômenos naturais. O tempo de invernia, descrito de uma forma entristecida, de onde cada bâtega da chuva se assemelhava a uma lágrima, a descrição pormenorizada centra-se na casa: pequena, de pedra solta, telha vã, com frestas por onde o vento invadia em assobios, chão térreo, lareira com trempes, a simplicidade imperava naquele lugar.

Em suma – um casebre, a paisagem neste momento engloba uma amplitude que personifica a natureza, já que o vento, a chuva, as telhas, enfim toda natureza dialoga neste momento, confundi as personagens com o espaço imagéticos, porém, separar homem, natureza e sentimento, é uma tarefa árdua, e inatingível.

Ao longo do conto torguiano, a natureza encarrega-se de administrar o momento crucial do conto, pois é por ela anunciada toda a tragédia vindoura, modelando de forma indireta os destinos das personagens. Não obstante, voltamos às atenções para natureza em *Memórias de Lázaro*, porém com um diferencial, no romance a sua perspectiva ultrapassa o papel de anunciante dos maus vindouros, excedendo o espaço da narrativa, atingindo características de personagem determinante no desenvolvimento da trama.

Adonias Filho apresenta uma narrativa vivaz na qual o Vale do Ouro, o vento, a mata, a estrada suas curvas e pó mesclam com indivíduo que habita o vale, fundem-se natureza humana e física compoendo um ser indestrutível. Potros bravios, gados selvagens, cobras traíçoeiras, corvos agourentos e esfomeados, inocentes pássaros, brejos pútridos, são a representação clara da opulência natural do vale. Através da natureza, constrói-se a identidade dos indivíduos do Vale do Ouro.

## **7. Considerações finais**

Ao analisarmos o conto “O Cavaquinho” de Miguel Torga e *Memórias de Lázaro* de Adonias Filho, adentramos no conceito de natureza e paisagem, pois estes conceitos estão imbricados nas obras supracitadas, de modo que a representação da natureza nessas narrativas é importante para o desenvolvimento da trama. Tanto o autor transmontano quanto do

autor grapiúna faz uso excelente dessa temática mostrando como a mesma é inerente na construção do sujeito.

A natureza aqui observada é a manifestação da condição humana junto ao meio físico que o cerca, o seu estado de alma sofre interferência direta deste meio, os elementos naturais sobrepõem aos elementos humanos. A natureza neste momento é a reprodução do panorama de vida, capta através do seu “olhar” inerente às reações humanas comportando de forma peculiar em seu testemunho ocular, e muitas vezes sonoro. Essa dialética entre homem-natureza é recorrente na literatura, a qual por seus escritos mostra o ser e fazer humano, emaranhando realidade e ficção.

Como pudemos demonstrar nos limites propostos para este trabalho, a composição da narrativa de Miguel Torga e Adonias Filho envolveu diretamente o comportamento humano, suas reações diante das adversidades, e solidão. E como “ser” observador e muitas vezes decisivo a natureza se faz presente ultrapassando o estigma de componente alegórico, tornando o tempo-espaço da trama em algo que anuncia os resultados o fim trágico do ser humano, este ao deixarem seus instintos falarem mais alto cometem atos hediondos, violência e tragédia emanam do seu interior.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADONIAS FILHO. *Memórias de Lázaro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

BERTRAND, Georges; BERTRAND, Claude. *Uma geografia transversal e de travessias: o meio ambiente através dos territórios e das temporalidades*. Organização de Messias Modesto dos Passos. Maringá: Masoni, 2007.

BRASIL, Assis. *Adonias Filho*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmen. *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Makunaina, 2012, p. 11-28.

CUNHA, Fausto. Uma estrutura de romance. *A Manhã*. Suplementos Letras e Artes. Rio de Janeiro, 11/5/1952.

FEITOSA, Antonio Cordeiro. O conhecimento e a experiência como condição fundamental para a percepção da paisagem. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Maria Miguel (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Eduff, 2010, p. 31-42.

LEÃO, Isabel Ponce de. *O essencial sobre Miguel Torga*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

LOURENÇO, E. Um nome para uma obra. In: *Aqui, neste lugar e nesta hora*: actas do primeiro congresso internacional sobre Miguel Torga. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1994.

FALEIROS, Monica de Oliveira. A narrativa dos contos de Bichos de Miguel Torga e da fábula da tradição esópica: uma leitura comparativa. *IX Encontro de pesquisadores do II Fórum de estudos multidisciplinares do Uni-FACEF*. Disponível em:

<<http://legacy.unifacef.com.br/novo/publicacoes/IIforum/Textos%20EP/Monica%20de%20Oliveira%20Faleiros.pdf>>.

MOISÉS, Massaud. *O conto português*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

NEVES, João Alves das. *Contistas portuguesas modernas*. Seleção notas e um estudo “A evolução do conto em Portugal”. 3. ed. São Paulo: DIFEL, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. Adonias Filho: da memória à ficção. In: \_\_\_\_\_. *Caminhos da ficção*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1996, p. 81.

TORGA, Miguel. *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

TORGA, Miguel. *Contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

**VIDAS DESPERDIÇADAS  
UM ESTUDO COMPARATIVO  
DOS PERFIS DE CAROLINA MARIA DE JESUS  
E ESTAMIRA GOMES DE SOUZA**

*Idemburgo Pereira Frazão Félix* (UNIGRANRIO)

[idfrazao@uol.com](mailto:idfrazao@uol.com)

*Laurides Lescano Antunes de Aquino* (UNIGRANRIO/UFRJ)

[laurides@pr3.ufrj.br](mailto:laurides@pr3.ufrj.br)

**1. Considerações iniciais**

Zygmunt Bauman, polonês, sociólogo, através de seus livros leva a uma reflexão a respeito dos vários papéis que o indivíduo assume na sociedade em consequência da modernização. Ele estabeleceu conexões entre os muitos campos existentes nas relações humanas e sociais. O tema identidade adquiriu grande importância no contexto de algumas disciplinas, especificamente nas ciências sociais. O assunto não pode ser mais tratado somente no aspecto étnico ou ficar restrito a grupos fechados.

A identidade tornou-se irregular deixando de estar vinculada a um local específico para ser estudada de forma mais ampla, atravessando fronteiras e tornando-se extensamente discutida na teoria social. Bauman atualmente é considerado um dos maiores pesquisadores dos comportamentos sociais e políticos dimensionando a cultura ao processo de globalização e à liquidez dos relacionamentos, daquilo que antes poderia ser considerado sólido e permanente, hoje pode ser tratado como modernidade capitalista.

A vida contemporânea agraciou a sociedade moderna de tal forma que a informação passou a ser elemento primordial no contexto da atualidade. O processo de globalização favoreceu a incorporação de uma sociedade de consumidores que rompeu com padrões antigos de vida e de paradigmas existentes numa sociedade antes produtiva para consumista. As relações sociais foram reconfiguradas e a sociedade se transformou, movida pelo capitalismo exacerbado, tornando-se líquida e excludente, banindo aqueles que não conseguiram acompanhar o progresso da modernidade. A globalização modificou os costumes e o modo de viver da população, gerando a produção de refugo humano devido à saturação de lixo no planeta.

O lixo é ao mesmo tempo divino e satânico. É a parteira de toda criação – e seu formidável obstáculo. O lixo é sublime: uma mistura singular de atração e repulsa que produz um composto, também singular, de terror e medo. (BAUMAN, 2005, p. 32)

O objetivo desta pesquisa é reavivar a memória de duas mulheres negras, pobres e mães que trabalharam durante muitos anos catando papel e lixo, as quais através de suas realidades lutaram pela sobrevivência dos seus. Estas duas catadoras de papel reuniram histórias de vidas que foram transformadas em documentários, filmes e livros.

## **2. Desenvolvimento**

Estas mulheres foram analisadas com base nas definições de Bauman, que encara a pós-modernidade como um processo dentro da sociedade que beneficia uns em detrimento de outros, considerando o lixo como símbolo desta mesma sociedade que consome e é consumida por uma montanha de dejetos, cercada por urubus e por falsos consumidores, os quais dependem destes mesmos dejetos para sobreviverem – denominados catadores de lixo, e que, por sua vez, passam a ser estranhos, excluídos e indesejáveis pela sociedade globalizada.

Somos consumidores numa sociedade de consumidores. A sociedade de consumidores é sociedade de mercado. Todos nos encontramos totalmente dentro dele, e ora somos consumidores, ora mercadorias. (BAUMAN, 2005, p. 154)

Carolina Maria de Jesus e Estamira Gomes de Souza assumiram identidades diferenciadas dentro da sociedade: mulheres lutadoras, catadoras de papel e de lixo, mães, trabalhadoras, críticas, exploradas.

### **2.1. Carolina Maria de Jesus**

A primeira, nascida na cidade de Sacramento – Minas Gerais em 1914, oriunda de família pobre, só teve condições de estudar por dois anos, num colégio espírita. Seu aprendizado ocorreu de forma bem informal, através de folhas de papel encontradas nas ruas. Mudou-se para São Paulo na década de 30, indo morar na favela do Canindé, localizada às margens do Rio Tietê. Carolina ao achar um caderno velho no lixo, resolveu colocar nele sua história de vida, sob forma de diário. Levada pelas mãos do jornalista do *Diário de São Paulo*, Audálio Dantas, ela conheceu o mundo das letras e dos livros, publicando sua primeira obra em

1960, intitulada *Quarto de Despejo*, cuja tiragem inicial estimada em dez mil exemplares, mais tarde atingiu um número bem expressivo de venda – cem mil exemplares.

Sua obra foi traduzida em 14 idiomas. Vários países como Dinamarca, Argentina, Itália, Holanda, França, Estados Unidos souberam reconhecer e valorizar o sucesso obtido através da realização de seu trabalho.

Carolina, conhecida como a escritora “negra e favelada”, semianalfabeta foi protagonista de uma história que poderia ser a história de milhares de brasileiras, por ter o perfil semelhante ao de muitas delas. Um detalhe bem significativo: seu gosto pela leitura e pela escrita, fato que acabou se tornando importante nos meios literários do nosso país. Do modo como seu livro foi publicado, já daria uma história de romance e mais tarde outros livros como *Casa de Alvenaria* (1961), *Provérbios* (1963), *Pedaços da Fome* (1963) e *Diário de Bitita* (obra finalizada após sua morte em 1982, por uma editora francesa A. M. Métaillé) chegaram às livrarias, porém infelizmente não alcançaram o sucesso de seu primeiro trabalho.

*Quarto de Despejo* foi considerado uma narrativa simples pelos intelectuais da época e, através dos seus contos, ela descobriu uma maneira de contestar as desigualdades e os preconceitos sociais sofridos pela sua classe e pelos moradores da periferia, passando a ser mal interpretada pelos políticos e pela elite dominante do local.

De acordo com Santos (2009, p. 18) “nessa recusa havia preconceito – uma catadora de lixo não podia escrever um bom livro, mesmo um testemunho”.

Carolina estava longe de reconhecer formas e gêneros literários ou até mesmo de analisar um discurso, queria mesmo era contar sua própria história e dela se tornar a personagem principal. Seu modo de escrever causou espanto e admiração no meio acadêmico devido ao seu método diferente de colocar as ideias no papel.

Por não ter completado seus estudos, cursou até o segundo ano de uma escola primária, e apesar da pouca instrução, seu aprendizado em muito auxiliou a realização de seus escritos.

Contudo, seu livro *Quarto de Despejo*, provocou uma transformação de valores na sociedade da época, causando polêmica, por ocasião do final do militarismo em 1964 e, com isto, o crescimento de movimentos



raciais e sociais. O livro alcançou sucesso internacional, obtendo seu lugar no mundo literário brasileiro, traduzido para várias idiomas.

Bauman classifica de refúgio humano todo aquele que não consegue se inserir no processo de globalização.

Carolina relatou que, quando não tinha o que comer, ela escrevia. Levada pelas orientações de sua professora, dona Lanita Salvina, as pessoas instruídas viviam com mais facilidade e que lesse e escrevesse tudo que surgisse em sua frente, e assim, a escritora conseguiu por intermédio de Audálio, a publicação de seus escritos.

Segundo Carolina, sua vida toda foi impulsionada pelos livros, viveu boa parte dela no meio de marginais e graças aos livros adquiriu boas maneiras e boa formação de caráter.

Carolina também foi motivo de inspiração e influência para outros artistas. *Quarto de Despejo* ainda deu nome ao samba de B. Lobo, compositor e músico carioca que se mudou para São Paulo nesta época.

A oralidade na obra de Carolina está, pois, na esfera do autor-narrador e no seu desdobramento, a personagem. A circulação da personagem Carolina por diversos locais na favela ou na cidade traz para o diário tudo o que se estava faltando em São Paulo e no Brasil – e também no mundo- naquele momento. É por meio das andanças que Carolina se inteira sobre os temas da vida nacional da época para depois retratá-los no diário. Trata-se de demissões em massa, congelamento de preços, inflação, inauguração de Brasília, e mais uma série de notícias que são veiculadas pela mídia e que ela lê diretamente nas bancas de jornais. (SOUZA, 2012, p. 139)

E assim Carolina descreveu em seu livro, “8 de agosto. Saí de casa as 8:horas. Parei na banca de jornais para ler as notícias principais.” (*Quarto de Despejo*, 2007, p. 107)

Ainda, a partir da visão de Souza (2012), pode-se afirmar que o poema e o *Diário de Carolina* se tornaram uma maneira nova e diferente de adentrar na Literatura empregando uma linguagem poética que só ela conhecia, ficando conhecida como a escritora vira-lata, linguagem de Carolina foge do senso comum, da banalização e, por outro lado, cai num anacrônico.

30 de julho ... Escrevi até tarde, porque estou sem sono. Quando deitei adormeci logo e sonhei que estava noutra casa. E eu tinha tudo. Sacos de feijão. Eu olhava os sacos e sorria. Eu dizia para o João:

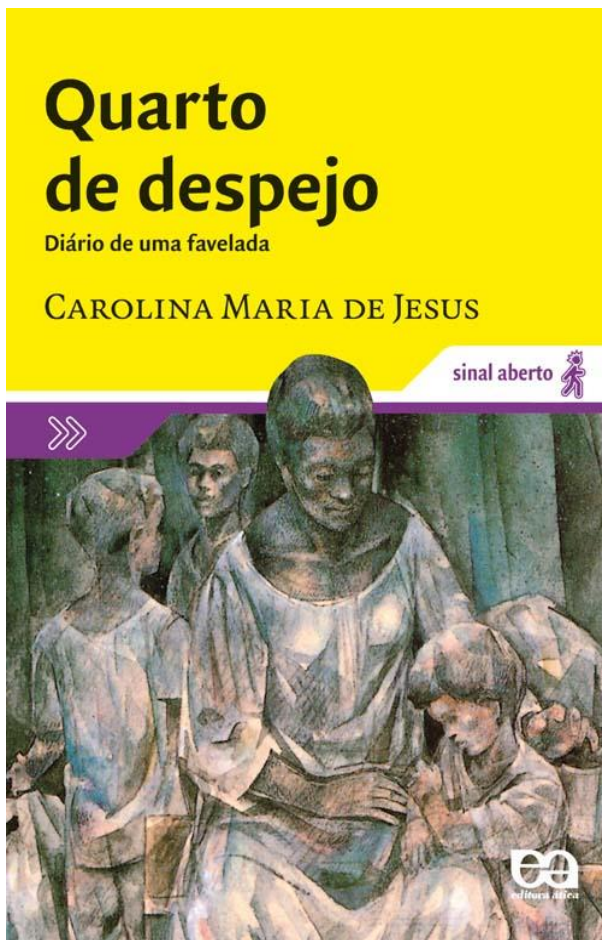
– Agora podemos dar um ponta-pé na *miseria*.

E gritei:

– Vai embora, *miseria!*

A Vera despertou-se e perguntou:

– Quem é que a senhora está mandando ir-se embora?” (*Quarto de Despejo*, 2007, p. 186)



Obras de Carolina Maria de Jesus

Fonte: <http://livrespensadores.net/wp-content/uploads/2013/02/9788508105311.jpg>

As portas do mundo literário foram abertas para Carolina. A escritora passou a ser assunto de programas de televisão, páginas de revistas como *O Cruzeiro*, assuntos de rádio, jornais e até letra de discos de samba. Enfim, Carolina conheceu a fama, porém nem todo esse sucesso conseguiu torná-la mais feliz. Sua altivez incomodou muitas pessoas. A autora foi consumida pela sociedade da época que tanto a exaltou. Não soube administrar seu dinheiro, pois como sempre fora de origem pobre passou a ajudar aos que recorriam a ela em busca da sua generosidade, porém devido a toda essa exposição foi descartada como um objeto sem valor.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado: composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 1998, p. 12)

Seus livros em especial, *Quarto de Despejo*, tornou-se um grande diferencial para os estudos culturais e literários pela representatividade na literatura afro-brasileira. Algumas de suas anotações fizeram parte da literatura francesa e espanhola.

Esta obra relatou uma das faces cultural quando do período de modernização da cidade de São Paulo e da criação de algumas favelas. Carolina através de seus contos detalhou como testemunha a situação sócio-política de uma sociedade que excluía aqueles que lhe são alteridade.

*Quarto de Despejo* também foi motivo de inspiração para várias atividades culturais: assim como letra de samba, como texto em debate no livro *Eu te arrespondo, Carolina*, de Herculano Neves; como a adaptação teatral de Edy Lima; como filme realizado pela Televisão Alemã o *Despertar de um sonho*.

O diário de Carolina de Jesus tem uma composição, uma tessitura discursiva muito rica. Nas narrativas do gênero memorialístico, o discurso predominante é o do autonarrador, pautado sobre as reminiscências e reflexões sobre o passado, às vezes com inserções no presente e antecipação do futuro direto. É importante observar que a presença maciça de discurso direto nos manuscritos corrobora com o caráter da obra da autora como marcada pelo seu tempo. (SOUZA, 2012, p. 135)

Mais tarde em 1961, com a publicação de *Casa de Alvenaria*, revela nesta obra o seu grande sonho, a sua mudança para o mundo da alvenaria, um mundo concreto, real e seguro, a qual narra uma nova vida,

mas sempre com o posicionamento crítico em relação ao racismo, à fome e à pobreza e assim Carolina registra mais um de seus desabafos.

Carolina Maria de Jesus abriu as portas para uma literatura democrática cuja causa indicava a representatividade do espaço popular inserido nos meios da cultura de elite e juntamente com Cecília Meirelles, Raquel de Queiróz, Clarice Lispector, escritoras consideradas no mundo literário. Carolina rompeu barreiras e conseguiu, mesmo que por pouco tempo, o reconhecimento de seu trabalho, independente se ser mulher negra, pobre e favelada. Cabe ressaltar que a obra de Carolina recebeu destaque em mais de quarenta países. Esta brasileira foi incluída na Antologia de Escritoras Negras, publicada em 1980 pela Randon House – Nova Iorque. Mereceu destaque também no *Hommage a La Femme Noire* no ano de 1989, um tributo às mulheres negras da diáspora.

Seu nome também consta do *Dicionário Mundial de Mulheres Notáveis*, em Lisboa. Preencheu uma lacuna na sociedade, que há muito buscava uma representante para dirimir as causas dos oprimidos e injustiçados.

Sim, curiosamente a autora de tanto sucesso no livro de estreia, depois deste, sofreu enormemente a dor do silêncio e, o que é pior, do esquecimento. Se é verdade que Carolina publicou ainda depois do *Quarto de Despejo* mais três livros (*Casa de Alvenaria*, *Diário de Bitita*, que em conjunto com o primeiro forma a trilogia vivencial da autora, e *Provérbios e Pedacos da Fome*), não é mentira que teve que amargar a fusão de seu nome a uma circunstância política externa a sua experiência como escritora. Uma nítida decadência pode ser constatada no périplo de Carolina, pois seu último livro, *Provérbios*, fora financiado por ela mesma, que não conseguiu mais editores. (MELHY, [s.d.], p. 6)

Carolina Maria de Jesus viveu humildemente após voltar para Paralelos, em São Paulo. Morreu em 13 de fevereiro de 1977, ano que entregou suas memórias biográficas a editores estrangeiros. Terminou seus dias injustiçada, pobre e esquecida assim como Estamira.

Quanto à obra de Carolina, não se pode deixar de abordar outros autores negros como Solano Trindade, Abdias Nascimento, Lima Barreto, Joel Rufino dos Santos e outros tantos que contribuíram através de suas narrativas, e de suas perspectivas ideológicas para discussões sobre o preconceito racial, deixando um legado histórico de luta na busca da representatividade intelectual, política e social.

## 2.2. Estamira Gomes de Souza

Neste segundo momento abordar-se-á a vida de outra mulher negra, favelada, catadora de lixo e mãe solteira citada anteriormente no início deste trabalho, Estamira Gomes de Souza, nascida em Goiás, de nome raro, expressou uma forte necessidade de falar tal qual sua personalidade. Estas duas mulheres tiveram quase que a mesma trajetória com uma diferença que para Estamira, o seu mundo era representado por uma montanha de lixo, cujo cenário causava repulsa a muitas pessoas, pois além de depender deste meio, ainda achava ser o melhor lugar do mundo para viver.

E assim tornou-se protagonista de um documentário realizado pelo fotógrafo Marco Prado, no ano de 2005. Marcos, ao se preocupar com o destino de seu lixo pessoal resolveu investigar diretamente no antigo Aterro de Jardim Gramacho, conhecido como Lixão de Caxias. Lá encontrou Estamira que aceitou prontamente seu convite para falar sobre aquele ambiente e sobre seu trabalho.

Estamira trabalhou por 20 anos no aterro, separada duas vezes de seus casamentos, criou seus três filhos, catando e separando lixo: Ela sentenciava:

Isso aqui é um depósito de restos e descuido. Às vezes é só resto. E às vezes vem também descuido. Quem revelou o homem ensinou a ele a conservar as coisas. E conservar as coisas é proteger. ... Miséria não! Mas a regra, sim! Por que economizar é maravilhoso. (Palavras de Estamira, no filme de Prado, 2005).

Estamira comparava nosso sistema escravocrata, ressaltando as condições de sobrevivência do trabalhador e as dificuldades que ele enfrentava para se deslocar de sua moradia até o lixão. Ela não via o lixo como um lugar inadequado ou impróprio para trabalhar, fazia questão de deixar claro que se sentia digna de sua profissão, juntamente com seus colegas que dividiam com ela aquele espaço.

Considerando que o lixo pode ser símbolo da pós-modernidade, ele também pode ser associado aos seres humanos que fazem parte de uma sociedade consumista e também de um cenário cujas imagens são representadas por montanhas de dejetos, cercadas de urubus e de falsos consumidores- os catadores que passam a ser pessoas estranhas, excluídas e indesejáveis pela sociedade.

Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo [...] se eles, portanto, por sua simples presença,

deixam turvo o que deve ser transparente [...] e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória, [...] então cada sociedade produz esses estranhos. (BAUMAN, 1998, p. 27)

Estamira desconectava-se da realidade devido às alucinações provocadas pela sua doença, porém ao mesmo tempo em que vivia suas perturbações mentais, não deixava de estar ligada à realidade através de suas críticas sociais e do sistema a que ela pertencia.

Pressupõe-se que a identidade possa definir a capacidade de falar e de agir, de forma complexa, através do sistema de relações e de representações e cujo dois aspectos se entrelaçam: o individual e o social. Estamira assume vários papéis em sua vida: a de mulher trabalhadora, profissional do lixo, defensora de seus amigos de profissão, utilizando a filosofia para abordar e discutir a respeito das injustiças sofridas pelos excluídos.

A identidade é realmente, algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Ela permanece sempre incompleta. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. (HALL, 2003, p. 34)

O objeto do documentário não foi bem o lixo. Marcos Prado se interessou de imediato pela vida e pelas relações desta catadora de lixo, por causa de seu “dialeto próprio” ao discursar. O filme de Estamira foi um testemunho, um depoimento de sua verdade que adicionada à loucura fez dela a personagem central de uma história muito semelhante à história de Carolina Maria de Jesus. Ambas sofreram os mesmos infortúnios e disabores. Deslocaram-se de uma área rural para a urbana, na busca de uma vida melhor e enquanto Carolina colocava no papel sua vida em forma de diário, Estamira proclamava, em viva voz, todo seu protesto no filme de Prado. Cada uma demonstrou um jeito especial de fazer valer suas histórias.

Se a vida pré-moderna era uma recitação diária da duração infinita de todas as coisas, com exceção da existência mortal, a vida líquido-moderna é uma recitação diária da transitoriedade universal. Nada no mundo se destina a permanecer, muito menos para sempre. (BAUMAN, 2005, p.122)

Analisa-se a identidade de Estamira e de Carolina de Jesus com base nas definições de Bauman (1998) nos refugos humanos e nas vidas desperdiçadas. São os excedentes desta sociedade de consumo, independente de sua doença, que durante seus momentos de lucidez, se enquadrava nesta sociedade que diferenciava o sujeito através da sua interação do seu eu com os demais.

Estamira, independente de ser portadora de um quadro comportamental movido por delírios de perseguições e alucinações, era uma mulher provida de inteligência e sensibilidade. Carolina e Estamira utilizaram seus discursos e escritos para dar voz aos oprimidos, injustiçados e rejeitados. O que representa a fala de Estamira no filme é um enorme desejo de acabar com a injustiça social, procurando através de seus delírios demonstrar às pessoas como superar os problemas socioambientais, na crítica ao homem por não sabe valorizar nem reaproveitar os recursos utilizados por ele. Marcos Prado nos passa através dessa leitura cinematográfica, a forma como os indivíduos integrantes de um cenário tão repugnante encontram para superar esta realidade, a qual a sociedade define como intolerável.

O filme de Marco Prado tem imagens fortes e densas que através do discurso de Estamira impressionou pela linguagem cinematográfica voltada para as antíteses assim como: dia/noite; chuva/sol; terra/mar; vida/morte; palavra/silêncio. Ela controla todas as situações através de sua fala, mesmo nos momentos de crise. Estamira nos mostra sua pobreza pelo documentário e ao mesmo tempo cala a todos com seu sentimento, quando brada junto com os trovões.

*“Isso aqui é um depósito de restos e descuido. Às vezes é só resto. E às vezes vem também descuido. O resto e descuido. Quem revelou o homem, ensinou a ele a conservar as coisas. E conservar as coisas é proteger. É lavar, limpar e usar mais. O quanto pode. Miséria não! Mas a regra, sim! Por que economizar é maravilhoso.”*

*Estamira.*



Frases de Estamira no documentário do filme de Marcos Prado

Fonte: <http://frasesdialogosdefilmes.blogspot.com.br>

Segundo relato dos filhos, Estamira preferiu viver no lixão, pois alegava estar cumprindo uma missão, a qual seria a de revelar e ensinar as pessoas o que elas não sabiam. Em suas reflexões deixava transparecer momentos de muita lucidez e sabedoria, na qual dia “quem revelou o homem como único condicional ensinou ele a conservar as coisas e conservar é proteger, lavar, reusar e usar mais. O quanto pode.” (Palavras de Estamira, no filme de Prado, 2005).

Estamira demonstra clara e fortemente sua profunda interação e socialização com este ambiente, assim como Carolina, famosa pelo sucesso de seu primeiro livro, concedeu entrevistas apresentando-se em universidades, programas de rádio e televisão.

A escritora depois de se sentir usada pela mídia, foi perdendo o amor pela literatura devido aos vários papéis assumidos previamente, sentiu-se como um peixe fora d'água e ao perceber a perda de sua identidade preferiu voltar à vida rural e simples do campo, onde comprou um sítio no interior de São Paulo. Morreu em 1977, triste, esquecida e pobre, tal qual Estamira.

Estamira Gomes de Souza morre aos 70 anos no Rio de Janeiro, em decorrência de uma infecção generalizada. O filme protagonizado por ela levou como título o próprio nome, recebeu 29 prêmios e entre eles o de melhor documentário no Festival do Rio (2004) e da Mostra Internacional de São Paulo, com plena divulgação em vários países e total reconhecimento da crítica como um dos melhores do gênero.

### **3. Considerações finais**

Estas duas mulheres tiveram um papel de destaque no mundo das artes e das letras. Uma ascendeu magnificamente o cenário literário e outra serviu de inspiração para documentário que simbolizou o grito das pessoas descartadas que a sociedade transformou em lixo humano. Além de traços comuns de personalidade, mesmo em cidades diferentes e não se conhecendo, seus sonhos e ideais tornaram-se comuns na luta contra a fome e as injustiças. Seus pontos de críticas a uma sociedade preconceituosa foram intensos assim como foram as questões políticas e sociais da época.

Há uma grande semelhança entre Carolina e Estamira: mulheres, negras, faveladas que viveram na miséria. Uma foi vista de modo generoso apesar de viver uma realidade chocante, trouxe à tona, a linha poéti-



ca de suas narrativas, enquanto a outra por viver na miséria repulsiva, (o lixo) além de apresentar um quadro de perturbação mental causou medo aos que não a conheciam.

Suas histórias caminharam juntas, o sucesso de suas obras ultrapassou fronteiras. A linguagem usada nos respectivos trabalhos, foi simples, porém densa. Elas usaram a linguagem de seus cotidianos. As duas relataram suas misérias em forma de versos, tanto na literatura como na linguagem cinematográfica.

O processo de exclusão social e político colocou o ser humano como refugio, por ocasião da pós-modernidade. A globalização e a liquidez de sentimentos fragmentaram as relações sociais simbolizando a cultura do lixo, o urbano, o de consumo e até mesmo o lixo humano dando margens a vários trabalhos de filósofos, cientistas sociais, sociólogos e tantos outros pesquisadores que retrataram a realidade social, a periferia, as favelas, e a discriminação contra os que foram excluídos, cujas portas se abrem para poucos e se fecham para muitos.

O que representa a fala de Estamira no filme é o seu desejo de lutar e tentar acabar com os injustiçados e rejeitados. Marcos Prado nos passa através desta leitura cinematográfica, a forma como os indivíduos componentes de um cenário tão repugnante encontram condições de superar uma realidade que a sociedade define como vidas desperdiçadas, mas tanto Estamira como Carolina demonstraram fortemente uma profunda interação e socialização com a mesma sociedade da qual foram consideradas refugos, por assumirem o papel mais importante de suas vidas, o de seres humanos.

Ambas morreram pobres e esquecidas por esta mesma sociedade. Embora os espaços físicos destes encontros não existem mais, os lixos e as favelas continuam presentes como elementos marcantes de uma sociedade pós-moderna.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

ESTAMIRA. Direção e produção: Marcos Prado. Documentário. Rio de Janeiro: Rio Filme, 2005, 115 min.

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

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2007.

\_\_\_\_\_. *Antologia pessoal*. Organizada por José Carlos Sebe Bom de Meihy. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. Disponível em:

<<http://www.cefetsp.br/edu/eso/cidadania/meihyusp.html>>. Acesso em: 29-05-2013.

PENKALA, Ana Paula. Estamira e os urubus: crítica da razão (ao contrário) pós-moderna. *Revista Fronteiras: Estudos Midiáticos*, vol. 11, n. 2, p. 137-147, maio/ago. 2009. Disponível em:

<[http://www.academia.edu/625643/Estamira\\_e\\_os\\_urubus\\_critica\\_da\\_razao\\_ao\\_contrario\\_pos-moderna](http://www.academia.edu/625643/Estamira_e_os_urubus_critica_da_razao_ao_contrario_pos-moderna)>. Acesso em: 25-04-2013.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SOUZA, Germana Henriques Pereira. *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira-lata*. Vinhedo (SP): Horizonte, 2012.

## A CARTEIRA DO MEU TIO: A INOVAÇÃO ROMANESCA NA LITERATURA MACEDIANA

Vanessa Monteiro da Silva (UEFS)

[vanessasoll@hotmail.com](mailto:vanessasoll@hotmail.com)

### 1. *Introdução*

Joaquim Manuel de Macedo é considerado o autor responsável pela introdução do romance no Brasil, sua obra é considerada uma referência no que diz respeito às transformações ocorridas no campo da arte na primeira metade do século XIX, quando o Romantismo começava a germinar entre os literatos brasileiros. *A Moreninha* foi o primeiro texto em prosa de qualidade estética considerável, livro de maior sucesso literário da época. Macedo é um autor que ao longo do tempo, foi, de certa forma, pouco reconhecido pela crítica ainda incipiente no seu contexto, sendo reconhecido unicamente pelo romance lançado em 1844, quando ele ainda tinha 23 anos. Esse não reconhecimento pode ser verificado não somente no esquecimento do conjunto de sua obra literária, pois mesmo *A Moreninha*, romance de sucesso junto ao público leitor, vem sofrendo ao longo do nosso contexto literário, um julgamento que não lhe faz muita justiça.

Macedo está entre os escritores que gozaram em vida de prestígio e de uma condição social mais amena. Saído do seio da burguesia, filho do casal Severino de Macedo Carvalho e Benigna Catarina da Conceição. Nasceu em Itaboraá, interior do Rio de Janeiro em 24 de junho de 1820. Formado em medicina, pela Faculdade do Rio de Janeiro, não chegou a exercer de fato a profissão, lançou no ano de sua formatura o grande sucesso, *A Moreninha*, considerado um dos romances mais lidos à época; ainda hoje conquista leitores. É patrono da cadeira de número 20 na Academia Brasileira de Letras, por intermédio de um dos seus fundadores, Salvador de Mendonça. Foi casado com a prima-irmã do poeta ultrarromântico Álvares de Azevedo, Maria Catarina de Abreu Sodré, a qual muitos julgam ser a inspiração do autor para a composição de Carolina, sua mais famosa personagem. O escritor carioca viveu até pouco antes de completar 62 anos; sofreu no fim da vida de problemas mentais. Sobre a posição galgada pelo escritor na sua época, Jorge de Souza Araújo, em *Retrós de Espelhos – O Romantismo brasileiro com lentes de aumento*, ressalta:

Macedo grangeara o mais elevado monumento a que nenhum de seus companheiros escritores jamais alcançaria em seu tempo. Ainda mais porque – não se pode ainda hoje dizer dele o contrário – era escritor fluente, espontâneo e sem arabescos de linguagem. Fiel ao espírito romântico, nele se enquadrava perfeitamente. (ARAÚJO, 2011, p.529)

A obra do escritor carioca instiga uma cuidadosa análise, pois ela é de uma notória variedade temática. Muitos críticos contemporâneos insistem em unificar a obra macediana. Desconhecendo a sua diversidade, numa tentativa de enquadrá-la num modelo a muito cristalizado. Para tanto, proferem julgamentos do tipo: romance composto por personagens estereotipados; estruturados a partir de uma fórmula repetida à exaustão. Para relativizar esse julgamento unilateral da crítica, afirmamos que ao invés de usar fórmulas repetidas à exaustão, o que Macedo faz é recontextualizar em outros romances elementos e características aplicados em *A Moreninha*, seu romance de maior sucesso.

Na introdução do romance inaugural do escritor carioca, *A Moreninha*, o próprio Macedo afirma que sua obra é cheia de *irregularidades e defeitos*. Em seu texto *Macedo e Crítica: a longa permanência do fantasma branco* Araújo fala sobre postura da crítica de literatura brasileira em relação a obra do escritor carioca:

(...) se *A Moreninha* pautava os dispositivos analíticos sobre o seu autor, e Joaquim Manuel de Macedo fica para sempre reconhecido como o narrador tatibitate responsável por um experimento de diminutas qualificações estético-estilísticas, a crítica brasileira não lhe fica à frente. A ela caberá reconhecer sua pouca noção de justiça (lendo sempre as mesmas obras e tirando as mesmas conclusões) e sua inércia ao recusar-se em redimensionar valores, tendo em vista os outros textos macedoanos fora do cânone negativo em que o prefiguraram. – Talvez porque, também, a obra de Macedo tenha sido, ao longo do tempo, mais comentada do que lida – e esse reducionismo certamente contribuiu para a repetição *ad nauseam* dos mesmos chavões críticos sem que critério que não seja a reiteração. (ARAÚJO, 2011, p. 530)

O universo das mocinhas casadoiras, dos bailes, os conflitos amorosos, a idealização dos personagens, a presença de tipos caricatos que desfilavam pela sociedade com seus traços decadentes que provocavam o riso, a minuciosa descrição dos lugares e das vestimentas de seus personagens, estão presentes sim, em *O Moço Loiro*, *Os Dois Amores*, *Rosa*, *Vicentina* e *As Mulheres de Mantilha*. Mas, além de praticar com sucesso modelo de romance romântico, posteriormente utilizado por outros escritores do século XIX, o autor também foi um crítico ácido e persistente da política, dos costumes e da sociedade burguesa do Rio de Janeiro. Suas críticas são dirigidas de forma sutil, caminhando muitas vezes para a comichidade. Além da crítica, o autor de *A Luneta Mágica*, também tinha a

preocupação de fazer do romance um documento histórico para gerações futuras, assim ele se expressa em *As Mulheres de Mantilha*:

Tenho quase certeza de que hoje haverá de sobra quem me censure por estas explicações do que todos sabem, visto como ainda atualmente existe o cancro da escravidão, ainda há população escrava, e portanto, ainda há também nas famílias – *nhanhãs* e *sinhazinhas*, há senhores pais de – *nhonhôs* e *sinhás*, ou senhoras mães de – *sinhazinhas*; mas no século vigésimo os romancistas historiadores que são os professores da história do povo, hão de agradecer estes e outros esclarecimentos da vida íntima das famílias do nosso tempo. (MACEDO, 1965, p. 36)

O autor d'*A Moreninha* conseguiu prestígio com suas primeiras obras, romances que agradavam ao público, mas não à crítica, pela já tão decantada repetição da “fórmula macediana”. Seu contato com a política faz com que busque novos caminhos para sua literatura, mas a mudança súbita de temática, com o lançamento de *A Carteira do Meu Tio*, não agrada ao público, o qual não se identifica com a estória contada. O prestígio de Macedo declina à medida que cresce o destaque do cearense José de Alencar. Em 1868, lança a *Memórias do Sobrinho do Meu Tio*, uma continuação do romance lançado em 1855. Depois em 1869, publica *As Vítimas Algozes*, obra que trazia elementos realistas e naturalistas, que também é criticado e apontado como mero romance panfletário de cunho abolicionista.

É inconcebível que Macedo pereça como autor menor e sobre este estigma a pesquisadora Tania Serra afirma que a obra do escritor carioca:

É extremamente atual, embora não seja muito mencionada na história de literatura brasileira, fato que, repito, compreende-se pelo estigma criado por Silvio Romero, com o “lapso” da 1ª edição de sua História da literatura brasileira, e por seu grupo de Recife sobre o romancista de Itaboraá, retirando-o o rol dos bons romancistas brasileiros. (SERRA, 2004, p. 76 e 77)

A pesquisadora pontua ainda a primeira vez em que o romancista foi tratado de forma diferente, sendo reconhecido como escritor com capacidade e visão além das fórmulas para moças abordadas em alguns de seus romances, tal reconhecimento foi dado por Dalmo Barreto, em seu discurso de posse no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de 1975:

(...) nunca vimos tanta contradição e tanto despautério. Estamos convencidos que eles não leram a obra de Macedo e se o fizeram, fizeram-no por certo superficialmente, premeditadamente escolhendo os defeitos e as falhas, desprezando o que de bom teve para oferecer e não alcançaram a sua mensagem.

E é na perspectiva do estudo de Tânia Serra, na busca de uma valorização e reconhecimento do escritor carioca, como produtor de impor-

tante contribuição para a literatura nacional, que propomos nosso trabalho.

## 2. *A carteira do meu tio: um novo molde, uma nova temática*

Consagrado escritor de sua época, Joaquim Manuel de Macedo publica em 1855 o romance que adicionou novas cores e sentidos a sua obra; lançara até então, quatro romances numa linha temática e estrutural bem diversa a nova experimentação de *A Carteira do Meu Tio*. Onze anos depois de seu coroamento como produtor literário de sucesso com *A Moreninha*, Macedo decide alçar novos voos, se desligando das histórias de costumes da sociedade carioca, do açucaramento e puerilidade, deixando de ser somente o escritor das moças casadoiras. O contato com política, nos cargos de deputado provincial e geral, certamente influenciaram nessa mudança de eixo temático. O escritor Macedo que se delineia nas páginas de *A Carteira* é crítico ácido e persistente do cenário político oitocentista, retratando pela via da comicidade problemas de um século distante, mas que são ainda, velhos conhecidos.

A mudança se apresenta logo nas primeiras linhas do romance que inicia com uma introdução no mínimo inusitada para uma época em que ainda se desenhava o talhe do romance nacional. Intitulada de *Introdução et Cetera* nos é apresentado um narrador inescrupuloso, debochado e desatento:

EU...

Bravo! Bem começado! Com razão se diz que – pelo dedo se conhece o gigante!

– Principiei tratando logo da minha pessoa; e o mais é que dei no vinte; porque a regra da época ensina que – cada um trate de si antes de tudo e de todos ... (MACEDO, 2009, p.13)

Totalmente ao avesso da introdução de *A Moreninha*, em que o autor revestido de uma falsa modéstia se dirige ao público pedido compaixão e desculpas pelas suas falhas e pelos defeitos da sua “querida filha”:

A Moreninha não é a única filha que possui: tem três irmãos que pretendem educar com esmero; o mesmo faria a ela; porém, esta menina saiu tão travessa, tão impertinente, que não pude mais sofrê-la no seu berço de carteira e, para ver-me livre dela, venho depositá-la nas mãos do público ... que ... a receba e lhe perdoe seus senões, maus modos e leviandades. É uma criança que

terá, quando muito, seis meses de idade; merece a compaixão que por ela imploro. (MACEDO, 2002, p. 14)

Macedo inova utilizando-se de um narrador personagem que seduz o leitor através de suas confissões e de seu compromisso em dizer somente a verdade, claro que a verdade é limitada apenas para os leitores do romance, porque aos personagens da história cabe apenas contar os fatos como lhe conviesse. O público aqui é tratado de forma diversa, o autor não é mais temeroso de julgamentos, nem receoso pela aceitação; o narrador moldado é um parceiro do leitor que paradoxalmente irá confiar nas confissões das mentiras mais torpes. Aqui se conta a história de um sobrinho apadrinhado por um nome importante, corrupto e vil que narra suas desventuras numa aventura insólita proposta pelo tio, bem como suas reflexões a cerca do panorama político nacional.

O universo tratado em *A Moreninha*, *O Moço Loiro*, *Vicentina e Rosa* dos casais apaixonados e do sentimentalismo não existirá em *A Carteira do Meu Tio*, nem mesmo a mais leve nuança. O narrador do livro apresenta-se como “sobrinho do meu tio”, e a sua justificativa para tal apresentação é o fato de que no Brasil mais vale um bom apadrinhamento do que capacidade, esforço individual e estudo. A sua inclinação para a política se justifica como sendo uma ideia comum “a todos os vadios de certa classe”.

O narrador nos apresenta a sua filosofia de vida, uma exaltação ao *Eu*, revelando além de sua personalidade egocêntrica, um retrato da política nacional:

No pronome *Eu*, se resume atualmente toda a política e toda moral: é certo que estes conselhos devem ser praticados, mas não confessados, bem sei, sei bem, isso é assim: a hipocrisia é pedaço de véu furtado a uma virgem para cobrir a cara de uma mulher devassa: tudo isso é assim: mas o que querem?... ainda não sou um *espírito forte* completo, ainda não pude corrigir-me do estúpido vício da franqueza.

Eu digo as coisas como elas são: há só uma verdade neste mundo e é o *Eu*; isto de pátria, filantropia, honra, dedicação, lealdade, tudo é peta, tudo é história, ficção, parvoíce, ou (para me exprimir no dialeto dos grandes homens) tudo é poesia. (MACEDO, 2009, p. 16)

Seguindo a filosofia do eu, o narrador define o que é pátria e o que é “nós”, “eles” e “vós”, atribuições dadas a “castas” da sociedade do XIX, mas que é impossível não notar a contemporaneidade. A crítica ácida do autor retrata um país em que uma pequena classe de privilegiados é sustentada pela população que excluída da pertença ao seio rico e burguês sofre, a teoria do *Eu* continua vigente, políticos que pouco fazem

pelo país ganham salários que muitos profissionais da saúde, segurança e educação indispensáveis para o país, jamais irão receber um dia, e ainda insatisfeitos com isso roubam o dinheiro público:

A pátria é uma enorme e excelente garopa: os ministros de Estado, a quem ela está confiada, e que sabem tudo muito, mas principalmente gramática e conta de repartir dividem toda a nação em um grupo, séquito e multidão: o grupo é formado por eles mesmos e seus compadres, e se chama – nós –, o séquito um pouco mais numeroso se compõe dos seus afilhados, e se chama – vós –, e a multidão, que compreende uma coisa chamada oposição e o resto do povo, se denomina – eles –, ora; agora aqui vai a teoria do Eu ; os ministros repartem a garopa em algumas postas grandes, e em muitas mais pequenas, e dizem eloquentemente: “as postas grandes são para nós, as mais pequenas são para vós” e finalmente jogam ao meio da rua as espinhas, que são para eles. O resultado é que todo o povo anda sempre engasgado com a pátria, enquanto o grupo e o séquito passam às mil maravilhas à custa dela. (MACEDO, 2009 p. 14)

Quando decide torna-se político o narrador é presenteado por seu tio com uma “carteira”, livro no qual ele deveria anotar todas as impressões de uma viagem que o tio lhe impõe, uma verdadeira viagem rumo ao conhecimento da nação brasileira. Juntamente com a “carteira”, na qual o sobrinho deveria anotar suas impressões de viagem, o tio lhe dá a Constituição Brasileira, que é apresentada de modo alegórico, o tio o leva até o jardim da casa, onde o sobrinho se depara com um túmulo que traz em seu epitáfio: “Aqui Jaz Quem Nunca Nasceu”. O tio a chama de defunta, e de mártir, ela foi criada, mas nunca respeitada, não tendo, portanto, vida. Após desenterrar e retirá-la de três pequenos caixões: o primeiro de ouro, depois outro de prata e, por fim, um de chumbo, neste estava à constituição enrolada em uma mortalha de veludo verde e amarela, clara alusão à bandeira do Brasil. Logo após o final deste ritual, o tio discursa:

Eis aí, pois, a santa mártir, meu sobrinho: Quando ela nasceu, um povo inteiro saudou-a, como a fonte inesgotável de toda a sua felicidade; como elemento poderoso de sua grandeza futura; saudou-a com entusiasmo a fé com que os hebreus receberam as doze Tábuas da Lei: pobre mártir! Não a deixaram nunca fazer o bem que pode: apunhalaram-na, apunhalam-na ainda hoje todos os dias, e entretanto cobrem-se com seu nome, e fingem amá-la, os mesmos sacrílegos que a desrespeitam, que a ferem, que a pisam a seus pés! (MACEDO, 2009, p. 21)

O autor de *A Carteira do Meu Tio* faz críticas ao desrespeito à constituição por parte, em especial, dos políticos. Referenda que ela foi esperada e aclamada pelo povo, o que não é verídico do ponto de vista histórico, pois, a participação popular na elaboração da mesma não aconteceu.



O sobrinho vê a política como porta de ascensão na sociedade e de prestígio. É um personagem egoísta, que pensa unicamente no seu bem estar. Quando parte na jornada proposta pelo tio no lombo de um cavalo ruço-queimado, que por sua vez, é extremamente lento, o sobrinho pensa, mais uma vez, em enganar o tio como fizera quando foi estudar na Europa. Pensa em ir para a farra no Rio de Janeiro, aproveitar a corte, e escrever na carteira apenas mentiras, mas, depois, acaba seduzido pela ideia desta insólita aventura. O tio é o oposto do sobrinho, e o envia nesta viagem de desbravamento e conhecimento, numa tentativa de plantar no coração do sobrinho a semente de um sentimento nacionalista, para que o sobrinho venha a se tornar um político diferente, capaz de proporcionar alguma mudança no cenário político da época.

O sobrinho aponta as qualidades do tio, e se declara o oposto dele e justamente por esta razão é que lhe caberá um lustroso futuro político, acidamente critica a inversão de valores que se atribui no cenário político, no qual é mais importante uma oratória que impressiona, mesmo que rasa e infundada, do que a inteligência e o saber propriamente dito:

Meu tio pelo que posso julgar, é um homem que sabe muito, e que fala pouco: nunca foi eleito deputado, por ter essas duas terríveis qualidades. Felizmente eu sou o avesso do bom velho; não sei coisa alguma desta vida, e falo mais do que uma velha metida a literata: está visto que, se eu já tivesse quarenta anos, entrava necessariamente em alguma lista tríplice para senador. (MACEDO, 2009, p. 16)

Na narrativa de Macedo, o sobrinho deveria viajar e na carteira dada pelo tio deveria anotar suas impressões da viagem imposta pelo tio, a viagem tem como objetivo principal a regeneração, transformando o ambicioso sobrinho em um político diferente dos que circulavam pelo cenário nacional; para que ele pudesse fazer alguma diferença para a nação. O que qualquer leitor esperaria, especialmente por dar a entender que se trata de romance de relatos de viagem, seria uma expedição pelas paisagens brasileiras, e que tal abordagem seria o ponto central da obra. No entanto, o que se apresenta diante do leitor é uma construção romanesca que inova, os relatos não são o que se esperaria de uma típica narrativa romântica, mas sim uma torrente de críticas e reflexões; são observados pelo sobrinho o comportamento e os ideais de um político brasileiro, expondo o caráter duvidoso que necessariamente se deve ter para ingressar em tal carreira. Na carteira o sobrinho também mostra o desrespeito as leis da constituição, que por nunca ser obedecida, e ao que parece sequer lembrada, é chamada de defunta:

A cadeia em que eu e o compadre Paciência acabávamos de entrar se compunha toda ela da sala do carcereiro, que servia também de *sala livre*, onde ninguém se achava preso; de uma espécie de xadrez, onde eram recolhidos os guardas nacionais que cometiam, principalmente, os dois seguintes crimes: 1º, não votar nas eleições na chapinha dos comandantes, 2º, não atirar o chapéu aos oficiais a vinte braças de distância; e, finalmente uma terceira sala escura, suja, pestífera, onde estavam aglomerados todos os presos acusados de crimes afiançáveis e inafiançáveis, que tinham de apresentar-se ao júri: era a enxovia.

(...) o que porém atraiu por acaso a minha atenção foram umas pequenas páginas impressas, que estavam caídas (...).

(...) Vi diante de meus olhos algumas páginas soltas da *Constituição e de outras leis*, que tinham provavelmente feito parte de alguma folhinha dos srs. Laemmert (...).

E, coisa mais célebre ainda!... as malditas páginas continham artigos da nossa *defunta* ... que pareciam vir a tão a propósito para o caso em que nos achávamos, que não posso resistir ao desejo de transcrevê-los na *Carteira de meu tio*, ao menos para recordar-me e aplaudir-me do desprezo em que são tidos, e do nenhum caso que merecem:

Aí vão essas fantasmagorias legislativas, e constitucionais.

Constituição do Império: artigo 179.

§ XXI: As cadeias serão seguras, limpas, e bem arejadas, havendo diversas casas para separação dos réus, conforme suas circunstâncias, e natureza dos crimes.

Olhei para a enxovia e soltei uma gargalhada! (...)

Ia-me escapando uma terceira gargalhada; mas contive-me a tempo, vindo chegar o compadre Paciência, que, se descobrisse o motivo da minha estrepitosa alegria (...) era até era até capaz de declarar guerra de morte àquelas pobres e democráticas tamancas, que ali estavam pisando os artigos da Constituição e das leis do Império (...). (MACEDO, 2009, p. 110-112)

O que podemos observar através da observação do sobrinho é o paradoxo entre o ideal e a realidade, a distância entre o que está escrito no papel e o que realmente acontece. A disparidade é inquestionável, o que sem dúvida reforça a ideia de que a constituição seria de fato uma defunta, pois na prática ela não é respeitada, simplesmente não existe. O sobrinho diante de tal realidade não se indigna, ri com deboche, o papel do personagem não é questionar, cabe a ele a comicidade e a ironia. Reflexões moralizantes cabem a outros personagens como o tio ou seu companheiro de viagem, o compadre Paciência que se define como:

Sou um homem da roça ignorante e rústico, que ainda reza pela cartilha da *independência*: não faça caso das minhas excentricidades; tenho a mania de

ser homem de bem, e de acreditar que a base de toda a política deve ser a virtude: asneiras de homem da roça. (MACEDO, 2009, p. 49)

É importante ressaltar a ausência de nomes próprios para os personagens, algo que até então não havia sido experimentado nos romances macedianos. Essa ausência é proposital e necessária para que o romance tivesse o impacto desejado pelo escritor. A proposta do escritor seria provocar no leitor o reconhecimento e a identificação com os personagens ou não. Exibindo modelos a serem repelidos ou reprimidos numa busca de moralização. O que se apresenta no romance de Macedo na verdade são tipos, pois os personagens não mudam ao longo do romance seguindo com uma mesma índole ou personalidade do início ao fim. Sobre a composição de tipos Antonio Cândido ao discutir os conceitos de Forster sobre “personagens planas” e “esféricas” afirma:

Em nossos dias, Forster retomou a distinção de modo sugestivo e mais amplo, falando pitorescamente em ‘personagens planas’ (*flat characters*) e ‘personagens esféricas’ (*round characters*). As personagens planas eram chamadas de *temperamentos* (*humours*) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera (...). Tais personagens são facilmente reconhecíveis sempre que surgem; são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias. (CANDIDO, 1968, p. 62-63)

Ao apresentar em seu romance “personagens planas” que permanecem com a mesma índole e comportamento do início ao fim, e ainda colocando-os em cena acrescidos de ironia e exagero Macedo caracteriza o tom satírico da obra. Com a preocupação moralizante seguem no romance diversos episódios que exemplificam esse propósito, podemos citar a passagem do romance em que compadre Paciência narra ao sobrinho uma história sobre porcos em que os compara a políticos; o compadre conta que gostava de dar de comer aos seus porcos só para ver a confusão que eles faziam, pois o cocho era pequeno e eram muitos os porcos, em virtude disso os porcos que chegavam a frente comiam silenciosamente e com voracidade, enquanto os que tentam conseguir um lugar não se cansavam de fazer barulho e de dar dentadas nos que estavam no choche; quando os porcos da frente estavam saciados ou cansados de levar dentadas davam lugar aos que estavam atrás, estes então não faziam mais o menor barulho. Paciência então passa para o sobrinho a moral da história:

– Ora! A moral da história está entrando pelos olhos: quero dizer que a razão da alta gritaria que levavam, e do espalhafato que fazem aqueles que fa-

zem da política o seu *meio de vida*, aqueles que quebram os degraus, por onde sobem às primeiras posições oficiais, aqueles que atraíam os partidos, os que os seguiram, e que os elevaram como seus chefes, aqueles que de tempo em tempo mudam de princípios e de opinião, como as cobras mudam de pele, aqueles que como papagaios falam muito, quando têm fome e calam-se logo que têm a barriga cheia; quero dizer, repito, repito, que a razão da gritaria e do espalhafato que fazem esses e outros que tais glutões políticos, está em ser o cocho pequeno, e não poderem todos comer ao mesmo tempo dentro dele. Em uma palavra, compadre, quero dizer que há entre nós uma certa qualidade de gente para quem a política é o *milho*, a pátria é o *milho*, o futuro e a glória é o *milho*; e está acabada a história. (MACEDO, 2009, p. 54)

Este discurso moralizante proferido pelo compadre Paciência, dentre outras inúmeras reflexões sobre o cenário político nacional, que são quantitativamente significativas no romance, nos leva a perceber que Macedo ao expor crítica e satiricamente o tema político, intencionava mostrar ao público leitor oitocentista o que ele, possivelmente através de sua experiência em *loci*, concluiu que faltava e o que estava errado na política brasileira.

Nessa nova experimentação literária, em que estavam de fora ingredientes que comumente desfilavam nas páginas de seus romances, como o conflito amoroso e o retrato dos costumes. Aqui a crítica política tinha como objetivo divertir o leitor através de episódios irônico-jocosos, como também instruir e moralizar apontando os problemas que afetavam o governo brasileiro. Provavelmente Macedo teve êxito e cativou o público leitor que já lhe era fiel com este novo molde romanesco, pois treze anos depois ele lançou a continuação da história intitulada *Memórias do sobrinho de meu tio*.

### 3. Conclusão

Joaquim Manuel de Macedo, ornado já pela glória de ser reconhecido enquanto escritor com seus quatro primeiros romances, arrisca-se mudando completamente a temática no gênero que o consagrou, longe dos bailes, dos mancebos apaixonados e das moças casadoiras o autor lança *A Carteira do Meu Tio*, que aborda a situação política do Brasil oitocentista, inspirado provavelmente na sua vivência no campo do poder político, enquanto letrado de múltiplas facetas.

A nova face que Macedo nos apresenta nesse crítico e ácido romance é uma completa inovação no gênero romanesco por ele inaugurado no país. Através de uma nova fórmula o romancista de Itaboraí rede-

cora as letras nacionais com a novidade na cena literária do Brasil monárquico, trazendo um narrador irreverente e debochado, e reinventando as narrativas de viagem. Em um romance riquíssimo de debates pertinentes ainda séculos depois.

O que se propôs analisar neste trabalho foram os objetivos com que autor se lançou nesse caminho diverso do qual costumava repousar seu imaginário; bem como as mudanças propostas por ele no romance em relação aos anteriormente produzidos. Através da leitura e análise do romance macediano pretende-se aqui renovar o olhar lançado pelos críticos de literatura brasileira e retirar-lhe do esquecimento ao qual foi fadado por muitos anos, desvinculando-o da imagem de autor o qual só se é lembrado pela produção de uma única obra importante; como por vezes ele o é apresentado; o pai da sua primeira filha, *A Moreninha*.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Retrós de espelhos: O romantismo brasileiro com lentes de aumento*. Ilhéus: Editus, 2011.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A carteira do meu tio*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. São Paulo: Ediouro, 2002.

SERRA, Tânia. *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos: a luneta mágica do II reinado*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

## **A IMPORTÂNCIA DOS SUBSTANTIVOS NA ICONICIDADE DA POESIA DE SALGADO MARANHÃO**

*Aira Suzana Ribeiro Martins (CPII)*  
[airasuzana.ribeiromartins@gmail.com](mailto:airasuzana.ribeiromartins@gmail.com)

### **1. Introdução**

Este trabalho pretende fazer um estudo de um poema de José Salgado Santos, ou Salgado Maranhão, como é conhecido. Natural do Maranhão, radicado no Rio de Janeiro, o poeta chama atenção pelo vigor de seus versos.

A leitura que se faz da poesia de Salgado Maranhão provoca grande impacto. Isso se deve, sobretudo, à seleção lexical feita pelo poeta. A palavra presente na obra é tão contundente que, após o ato de leitura, ela permanece, provocando sempre novas reações.

O crítico de arte Paulo Venâncio Filho, ao fazer um comentário sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto (1997), compara-a a uma lâmina precisa. Seguindo o mesmo raciocínio, afirmamos que a palavra de Salgado Maranhão é pedra, como se observa no poema em estudo: “a palavra é a pedra...”. Ela nos atinge e deixa marcas profundas. O emprego dos nomes, sobretudo os substantivos, é feito de maneira precisa. Essa palavra assusta e ao mesmo tempo seduz. A leitura de um poema do autor nos arrasta, inevitavelmente, para a leitura de outro. Cada experiência, entretanto, é única. Os poemas de Salgado Maranhão são únicos e provocam sempre estranhamento e sedução. O processo de semiose, responsável pela transformação de um signo em outro mais desenvolvido, faz emergir, na mente interpretadora, como resultado desse estado de perturbação, os quadros sugeridos pelos signos verbais presentes em cada texto.

O estado de inquietação causado pelo primeiro contato com os versos do autor nos levou a conhecer um pouco mais sua obra. Posteriormente, essa experiência de leitura foi motivo de uma investigação mais aprofundada do poema “Palavra” em *A Cor da Palavra* (MARANHÃO, 2009), que apresentamos neste artigo.

## 2. *Um pouco de teoria*

A análise do poema de Salgado Maranhão selecionado para este texto será feita à luz da teoria da iconicidade verbal (SIMÕES, 2009). Tal concepção baseia-se na teoria semiótica de Peirce (1975), segundo a qual tudo neste mundo pode ser considerado um signo. Desse modo, consideram-se em um texto os signos verbais e não verbais. Da combinação do verbal e do não verbal formam-se imagens que deixam marcas expressivas ou icônicas e marcas impressivas ou indiciais no texto.

Os signos verbais investigados em sua totalidade, isto é, em relação à forma e ao conteúdo, fazem emergir, na tessitura do texto, valores de natureza semiótica e semântica. Portanto, serão verificadas as significações construídas a partir do sistema linguístico e os efeitos de sentido produzidos pelos signos na trama textual.

As imagens evocadas pelos signos verbais estimulam a imaginação da mente interpretadora e, quanto mais icônicos e indiciais forem os signos que compõem a tessitura textual mais facilidade haverá para o processo de semiose, ou produção de significados. A partir da identificação de significados, a mente interpretadora, num processo de interação com o texto, descobrirá possíveis sentidos do texto, de acordo com suas experiências.

Em se tratando de um texto polissêmico como o texto literário, a teoria da iconicidade textual vai nos auxiliar a identificar nas escrituras o projeto ou os projetos comunicativos do autor.

Como observamos anteriormente, chama atenção, na obra poética de Salgado Maranhão, o vigor da matriz verbal da linguagem, que se materializa, principalmente, nos substantivos. Esses signos se desenvolvem em múltiplos sentidos por meio das metáforas. Além disso, a cadência brusca dos versos intensifica o caráter provocador dos poemas. Esse procedimento – seleção lexical, criação de metáforas, ritmo – provoca o aparecimento de quadros imagéticos que nos permitem a captação de significados que culminarão em possíveis sentidos, a partir da reflexão sobre sensações que emergiram do diálogo estabelecido com o texto no ato de leitura. A seguir, haverá o processo de formação de novos signos, isto é, o aparecimento de novas possibilidades de sentidos, de acordo com toda sorte de leituras e experiências que tenhamos tido anteriormente.

A leitura do poema “Palavra” em *A Cor da Palavra* (MARANHÃO, 2009) facilitará nosso trabalho de apresentação.

Vejamos o texto:

**Palavra**

a palavra coexiste no dilúvio  
 ao açoite do sangue nas pedras.  
 a palavra é a pedra — o arquétipo  
 que dança.  
 e o tempo do fogo flama  
 e a memória das águaslavra  
 em/canto e plenilúnio.

a palavra lavra o tempo  
 naja imaginária  
 submersa no invisível mar,  
 godiva do cais dos loucos  
 deusa do silêncio.

a palavra em si é cio  
 virtude  
     a divertir o vício  
 de saber saber.

Na obra de Salgado Maranhão, como mostra o poema “Palavra”, observa-se a forte presença da metalinguagem. Há inúmeros poemas cujo tema é o próprio fazer poético. Chamou atenção esta observação do autor: “Quem conhece minha poesia sabe que ela é minha pele e minha medula, porque como um garimpeiro, só quero tirar da mina o que for ouro genuíno...” (cf. SOUZA, 2012, p. 18-19). A leitura de seus poemas mostra que, no exercício de garimpagem, o substantivo representa o objeto mais buscado.

Em “Palavra” os substantivos têm um papel predominante. Os adjetivos, ainda que bastante significativos, não chegam a ser representativos; sua ocorrência é inexpressiva, fato que nos levou a não considerá-los em nosso estudo. A diagramação do texto mostra que o substantivo aparece desnudo, quase sem a roupagem dos termos adjuntos. Diríamos que esse nome se basta. Seria o ouro genuíno em seu estado bruto, parafraseando a afirmação do autor.

Vejamos o quadro dos substantivos presentes no poema “Palavra”:

palavra	plenilúnio
dilúvio	tempo
açoite	naja
sangue	mar
pedras	godiva



pedra	cais
arquétipo	loucos
tempo	deusa
fogo	silêncio
memória	cio
águaslavra	virtude
encanto	vício
canto	saber

Como sabemos, a palavra pode evocar um número infinito de associações. Saussure (*apud* SANTAELLA, 2001, p. 301) lembra que “um termo dado é como um centro de uma constelação, o ponto para onde convergem outros termos coordenados, cuja soma é indefinida”. Desse modo, a palavra empregada pelo poeta remete a experiências comuns ao escritor e ao leitor, ou ainda a eventos que fazem parte somente da vivência do autor. Um signo pode também despertar no leitor reações jamais imaginadas pelo autor.

A partir do léxico selecionado no poema, podemos agrupar os signos em dois grupos.

Diríamos que há signos representantes de objetos que remetem a experiências e sensações marcantes e até mesmo devastadoras; há outros, também, representantes de objetos que proporcionam certo alento ao espírito. Poderíamos estabelecer, com base nessas oposições, as seguintes isotopias: agonia e consolação.

Vejamos:

<b>agonia</b>	<b>consolação</b>
dilúvio	em/ canto canto
açeite	em/canto encanto
pedra	cais
fogo	deusa
naja	silêncio
cio	virtude
vício	saber

Vemos, no poema, a sobreposição de substantivos que, na estrutura dos versos, se apoiam em metáforas. De acordo com a teoria da iconicidade de Peirce (1975), a metáfora possibilita a formação da imagem mental do objeto a que o signo verbal se refere.

Vejamos estas metáforas:

A palavra é:

pedra  
arquétipo  
tempo do fogo  
memória das águaslavra  
naja imaginária  
godiva do cais dos loucos  
deusa do silêncio  
cio  
virtude

A iconicidade do poema identificada a partir das isotopias deduzidas do léxico é semelhante à iconicidade que se pode depreender das metáforas presentes em “Palavra”.

Não poderíamos predicar a palavra como um ser ambíguo porque, de acordo com o dicionário *Aulete Digital*, “ambíguo” tem as seguintes acepções: “impreciso, incerto, indefinido (sentimento ambíguo); a que falta firmeza ou clareza de opinião hesitante”.

No poema, ao contrário, esse elemento, a palavra, é determinado, tem rigor, chegando a causar sofrimento. Por outro lado, a palavra é um elemento que acolhe, consola. Enfim, ao mesmo tempo em que causa sofrimento, ela também é refrigério. Ou seja, a palavra tem uma dupla face; ela é angústia e ao mesmo tempo é consolação.

A depreensão dessas isotopias, entretanto, não encerra a leitura do poema. Sendo um texto literário, ele é sujeito a múltiplas apreciações.

Podemos também estender nossa leitura, considerando os seguintes signos:

sangue  
arquétipo  
tempo  
memória  
águaslavra

Essas palavras-chave, ou âncoras, termo utilizado por Simões (2009), nos conduzem a outro tema relacionado ao signo “Palavra”.

Vejamos o recorte das principais acepções desses signos no Dicionário *Aulete Digital*:

**Sangue**

Encicl. O sangue desempenha várias funções vitais para o organismo (...).  
Fig. Vigor, ânimo, violência, morticínio.

**Arquétipo**

Modelo perfeito, padrão.

**Tempo**

Época, oportunidade.

**Memória**

registro, lembrança

A formação neológica “águaslavra”, formada a partir do substantivo “água” e do verbo “lavar” pode fazer parte desse grupo. De acordo com o dicionário, os verbetes formadores do neologismo têm as seguintes acepções:

**Água**

Elemento essencial à vida.

**Lavra**

Ação ou resultado de lavar, arar, preparar a terra. Local onde se extraem metais e pedras preciosas.

Podemos deduzir que a palavra “águaslavra” está relacionada a algo que nutre ou prepara o local para que dali se extraiam preciosidades.

Deduzimos que os signos desse último grupo remetem a sentidos relacionados a um elemento fundador ou primordial.

Como já vimos, cada perspectiva de leitura representa enriquecimento ao que já se considerou sobre o objeto. Portanto, de acordo com o poema, a palavra é o elemento fundador. Ela tem poder e força e, ao mesmo tempo, é perdição e salvação.

A autenticidade e a simplicidade buscadas pelo poeta se configuraram também na forma do poema. Percebe-se que, exceto o título, os versos de “Palavra” são iniciados por letras minúsculas. No texto, o signo verbal em minúscula pode estar associado à simplicidade, ao despojamento tão almejado pelo autor. Podemos dizer que, na forma, houve a busca do signo em seu estado bruto, livre de tudo que possa encarcerá-lo em rótulos e detalhes desnecessários, a começar pela letra minúscula.

Informações de ordem enciclopédica também justificam a ausência de maiúsculas. Os versos “godiva do cais dos loucos/ deusa do silêncio.” fazem uma evocação simbólica à figura histórica Godiva. As evocações, de acordo com Charaudeau (1992), associam os valores positivos ou negativos que acompanham os seres que têm os nomes próprios. Godiva, de acordo com a lenda, uma aristocrata anglo-saxônica, fez o sacri-

fício de desfilarem nua pelas ruas de Coventry, como exigência do Duque da Mércia, seu marido. Em troca, ele diminuiria o valor dos impostos que tanto sacrificava o povo da região. Outra versão explica que a nudez a que Godiva se submeteu seria de ordem simbólica, ou seja, ela teria abandonado o uso de joias, costume tão caro às figuras da nobreza. Dessa forma, poderíamos afirmar que, no poema, a metáfora “godiva do cais dos loucos” simbolizaria o elemento que tem existência própria, despido de artifícios.

Como vemos, no poema, a palavra é um elemento fundador, tem poder. Ao mesmo tempo é sagrada e profana.

A dupla personalidade da palavra, apreendida da leitura do texto, também se reflete na forma. Os sons que compõem os vocábulos oscilam, em sua maioria, entre consoantes oclusivas surdas e sonoras [p], [b]; [t], [d]; [k], [g], como vemos, por exemplo, nos signos “**p**alavra”, “**saber**”, “**t**empo”, “**d**ilúvio”, “**c**oexiste”, “**s**angue” e fricativas surdas e sonoras [f], [v]; [s], [z]; [ʒ], que ocorrem em “**f**lama”, “**d**ilúvio”, “**s**ubmersa”, “**i**nvisível”; “**n**aja”. Portanto, há o trabalho com sons vigorosos e sons suaves. Essa suavidade sonora também se mostra por meio de sons consonantais nasais bilabiais e alveolares e tipes alveolares [m], [n] e [ɲ], como as palavras “**m**emória”, “**n**aja”.

Observam-se nos versos as aliterações das consoantes oclusivas, procedimento que reforça o caráter brusco do ritmo, como se vê em: “a **p**alavra é a **p**edra e o **a**rquétipo”. Há também a ocorrência de aliterações somente com sons fricativos, como em: “deusa do **s**ilêncio”.

As assonâncias aparecem por meio da incidência dos sons vocálicos [a] e [i], como vemos nos versos: “a palavra em **si** é **ci**”.

A rima que aparece no verso “a **p**alavra **l**avra o tempo” evidencia o signo “lavra”. Esse procedimento do autor é uma pista de leitura. Logo, podemos inferir que o vocábulo-chave do texto é “lavra”, do verbo lavar. De acordo com o *Dicionário Etimológico*, (CUNHA, 1998) “lavar” se origina de *labor, lavor* (trabalho, faina). Labor, por sua vez, vem do latim *labor, -oris*, cujo significado era “dor”, “fadiga experimentada na realização de um trabalho”.

Embora etimologicamente o signo “lavra” não faça parte da formação do signo “palavra”, na fisicalidade desse signo, percebe-se a presença de “lavra”: **palavra**.

O tema do poema, pelo que podemos deduzir, é o fazer poético, representado pelo signo “palavra”. O texto nos mostra que o poema nasce do *labor*, do trabalho fatigante do poeta em encontrar a palavra exata. A palavra, portanto, é virtude e vício, ou seja, ela encanta e, ao mesmo tempo, seduz.

Por fim, em relação à métrica, observa-se o mesmo caráter de in-submissão da palavra. Os versos são livres, isto é, não obedecem a um esquema rígido de versificação.

### 3. *Conclusão*

Como podemos ver, com maestria e criatividade Salgado Maranhão, no poema “Palavra” reflete sobre o fazer poético. De acordo com o autor, a palavra, personificada, é um ser que tem força e poder, encanta e seduz e, nesse jogo, só resta ao poeta, no ato escritura, trabalhar até a exaustão.

O tema presente em “Palavra” é recorrente na obra do poeta maranhense. A pequenez do homem diante da superioridade da palavra pode ser verificada também no poema “Pó & Cia” (MARANHÃO, 1995, p. 74)

Vejamos:

Pó & Cia.

de vez em quando  
a poesia  
se insinua  
para que eu a possuia.

depois  
arredia  
desaparece  
como se habitasse  
a outra  
face  
da lua.

Percebemos que, no jogo amoroso entre poeta e Poesia, esta tem pleno domínio da situação, só restando ao pobre artista a atitude de subserviência, no trabalho que o leva quase à exaustão, à mercê de seus caprichos.

Esse poderoso ser, palavra, em uma luta quase desigual, enfim, se torna acessível e, curiosamente, mostra seu outro lado: ela também é generosa, proporcionando prazer ao final do fazer poético.

Essa dupla personalidade da palavra é engenhosamente mostrada no poema, tanto no plano lexical quanto na camada sonora. Sua dureza e suavidade são mostradas na seleção lexical. Os substantivos selecionados no poema se alternam num jogo entre severidade e piedade, com o objetivo de mostrar a personalidade desse elemento que é a palavra poética. A alternância entre força e docilidade se revela na presença de fonemas oclusivos, representantes da força, e fonemas fricativos, representantes da generosidade.

A duplicidade se mostra no próprio signo que representa o tema do texto: palavra. Esse signo verbal é composto de fonemas oclusivos e fricativos, representando sua severidade e docilidade.

De acordo com a teoria da iconicidade peirciana, esta análise que procuramos realizar funciona como um agente facilitador de leitura. De acordo com Simões (2009), o entendimento da trama gramatical leva o indivíduo a educar o raciocínio lógico. Essa prática, aliada à exploração de objetos visuais e auditivos, tomados como textos, possibilitam ao leitor identificar, na escritura, marcas que lhe permitirão inferir o projeto ou os projetos comunicativos subjacentes do artista. Portanto, a teoria da iconicidade textual considera o texto uma unidade comunicativa. Sua análise leva em conta a variação linguística, o gênero do texto e o contexto. Em outras palavras, a teoria da iconicidade requer o domínio gramatical, o domínio estilístico e ainda o domínio semântico-pragmático.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette Livre, 1992.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MARANHÃO, Salgado. *A cor da palavra*. Rio de Janeiro: Imago/Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

\_\_\_\_\_. *Palavra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995.

MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SANTAELLA, Lúcia. *As matrizes da linguagem e do pensamento*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2001.

SIMÕES, Darcília. *Iconicidade verbal: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2009.

SOUZA, Iraci Conceição. *Salgado Maranhão*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

## A INFLUÊNCIA DO CAPITAL NA CONSTRUÇÃO DE *SENHORA*, DE JOSÉ DE ALENCAR

*Isis Maia de Almeida* (UNIGRANRIO)  
[prof.isis\\_maia@yahoo.com.br](mailto:prof.isis_maia@yahoo.com.br)

*José Severino da Silva* (UNIGRANRIO)  
[cap.prof\\_jose@yahoo.com.br](mailto:cap.prof_jose@yahoo.com.br)

*Idemburgo Pereira Frazão Félix* (UNIGRANRIO)  
[professorifrazao@uol.com.br](mailto:professorifrazao@uol.com.br)

### **1. Introdução**

O presente artigo pretende refletir sobre a complexidade em que a sociedade se transformou a partir da primeira revolução industrial e da revolução francesa e com a ascensão da burguesia. A sociedade do século XIX é caracterizada por tradições e valores rígidos que, ao longo do tempo, veio perdendo sua solidez por conta das mudanças socioculturais acarretadas pelo capitalismo, sistema detentor e responsável pelas transformações políticas dos últimos tempos.

Na contemporaneidade, os relacionamentos interpessoais não apresentam durabilidade pelo fato do distanciamento afetivo ser uma das características dessa era. A solidez tão preservada se perdeu por conta de vários fatores, entre eles, a globalização e a rapidez das informações tecnológicas de nosso tempo. Segundo Zygmunt Bauman (2009), “Numa sociedade líquido-moderna, as relações individuais não podem solidificar-se em posses permanentes porque, em um piscar de olhos, os ativos se transformam em passivos e as capacidades, em incapacidades.” (BAUMAN, 2009, p. 7) A liquidez aqui destacada pretende dialogar com a tradição sólida do século XIX em que os relacionamentos eram duradouros em função do papel feminino na sociedade que não tinha voz, nem direitos. Cabe ressaltar que a ascensão da burguesia e os direitos sociais contribuíram e possibilitaram a emancipação da mulher na sociedade que, por muito tempo, foi anônima e, na atualidade, é protagonista em diversos contextos.

Nunca houve, ao longo da história, como nos dias atuais, uma participação tão efetiva da mulher em diversos campos, como na política, no mercado de trabalho e na cultura, contribuindo para o crescimento cultural e socioeconômico das nações a que elas pertencem. As mulheres ocu-



pam lugar de destaque não só porque a Constituição permitiu, mas porque apresentam competências e habilidades assim como os homens.

A problemática do feminino nos romances *Senhora*, de José Alencar, ressalta alguns aspectos relevantes do papel da mulher durante o romantismo no Brasil e, apesar de essa obra ter sido escrita no período romântico, é considerada uma obra que antecipa o Realismo em função das temáticas abordadas no enredo.

Este artigo analisa as temáticas inseridas no enredo de *Senhora*, como a questão da mulher no âmbito social e amoroso da época, destacando o capitalismo como peça fundamental para a construção e o desenvolvimento da obra mencionada. Para o período do Romantismo, essa obra se destacava, pois José de Alencar, ao escrever, percebeu as transformações que a sociedade estava vivendo e mostrou uma mulher que se apropriava dessas mudanças. Aurélia era uma personagem com características e pensamentos à frente da época em que vivia.

## **2. O “empenho” da obra de José de Alencar**

O Romantismo é considerado como um marco na literatura nacional e está ligado diretamente com o processo de independência do Brasil, momento em que o sentimento de brasilidade já vigorava. Tal sentimento, mais do que a própria independência política, foi fundamental para a formação da literatura brasileira. Como afirma o professor Antônio Cândido, tratava-se, nos momentos iniciais do romantismo, de uma literatura empenhada. Em 1822, com a Proclamação da Independência, nosso país necessitava se adequar aos novos padrões da época e perder qualquer vestígio que o ligasse a Portugal. Os artistas brasileiros tinham como linha de pensamento, forjar a nova identidade brasileira e ainda com o contentamento da independência, eles buscaram sua inspiração na natureza e nas questões políticas e sociais do país.

Na época do Império, precisamente no século XIX, o Rio de Janeiro encanta os brasileiros e torna-se o grande centro de inspiração dos romancistas. O convívio social aumenta. O ufanismo, o orgulho de ser brasileiro passa a ser a tônica da literatura. Mas as mulheres continuam sendo observadas como subalternas em relação aos homens.

A maioria das mulheres jovens e estudantes consolidavam o público leitor dos romances românticos. Em 1830, quase todas as mulheres não sabiam ler nem escrever. Essa situação começou a mudar na metade

do século XIX, quando o número de mulheres alfabetizadas foi aumentando. Algumas, sonhadoras e aventureiras, se “rebelavam” à imposição da época, influenciadas por personagens femininas dos romances com os quais se identificavam. Ao contrário delas, os estudantes eram só leitores que não concordavam com a mentalidade preconceituosa deixada por seus antecessores. Os moralistas achavam que a literatura aflorava a imaginação das leitoras, pois elas começaram a perceber que a literatura era um caminho reflexivo para a mudança da realidade, principalmente para as mulheres, em que a emoção transmitida nos romances-folhetins e poesias propiciava um momento de extrema catarse.

José de Alencar, que se orgulhava de ter ocupado “o honroso cargo de ledor” para sua família, lembra que, certa noite, ao ler uma página comovente, “as senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço sobre o rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio”. Com a voz perturbada pela emoção e os olhos cheios de lágrimas, o ledor também se pôs a chorar, procurando consolar os lamentos de sua mãe e amigas. (MACHADO, 2010. p. 52-53).

Em 1840, outras publicações de sucesso acabaram incentivando o escritor nacional José de Alencar a publicar obras ficcionais que, aos poucos, conseguiram obter uma boa receptividade das pessoas que se identificavam com as histórias. Temos, como exemplo, *O Guarani*, publicado em 1857 que aumentou o entusiasmo pelas obras de Alencar, espalhando sua fama rapidamente. A maioria dos escritores pagava com seu próprio dinheiro a edição e outros serviços necessários para a publicação de seus livros, inclusive Alencar que publicou de forma sigilosa *Lucíola* (1862), com o pseudônimo G. M., por causa da temática do enredo e *Iracema* (1865). Com o aumento do prestígio de Alencar, a venda de seus livros foi crescendo e dinheiro não era mais problema. Ele escreveu *Cinco Minutos* (1857), *A Viuvinha* (1860), *Diva* (1864), *As Minas de Prata* (1865); *A Pata da Gazela* (1870), *Sonhos d’Ouro* (1872) e *Senhora* (1875), entre outros.

Em 1850 e 1860, o número de saraus aumenta e os poetas e romancistas eram figuras indispensáveis ao gosto do público. A literatura ganha destaque e D. Pedro II passa a ser um dos grandes admiradores da vida literária, participando calorosamente dos encontros nos salões. Apesar disso, os escritores da época continuavam sendo tratados com desconfiança pela burguesia mais abastada, comerciantes e a maioria dos políticos. Mesmo com a influência negativa, os escritores criam maneiras de mostrar suas obras por meio de poesias recitadas e/em folhetins, que vão se firmando aos poucos até chegarem à indústria editorial brasileira. A

partir desse momento, os escritores brasileiros começaram a ganhar prestígio e a serem valorizados da mesma forma que os escritores estrangeiros. Diz Ubiratan Machado:

Jovem, saudável e apaixonado pelas letras, o imperador incentiva, com indisfarçável orgulho, o surgimento de uma literatura genuinamente brasileira. Por gosto e lazer, participa intensamente da vida literária e, às vezes, consegue agité-la como um furacão, sem medir consequências. (MACHADO, 2010. p. 21)

Publicado em 1875, durante o segundo império, a obra intitulada *Senhora* escrita por José de Alencar dois anos antes de sua morte, é entendida enquanto romance urbano, como foi citado anteriormente e dividiu-se em quatro capítulos: “O Preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”. Pode-se caracterizar o enredo dessa história com algumas palavras chave: Amor, dinheiro, vingança e perdão. Seu enredo é complexo e mostra um perfil de mulher com características diferentes, se comparado às mulheres daquela época.

Na primeira parte, intitulada “O Preço”, Aurélia Camargo é uma moça órfã e pobre que recebe uma inesperada herança de seu avô e se torna uma mulher rica. Com o poder de sua nova classe social, “pede” a seu tio que ofereça sua mão em casamento a Fernando Seixas, porém ele não poderia saber a real identidade da pretendente, que oferecia como dote cem contos de réis ou mais se fosse preciso para conseguir o que queria. Fernando era um homem elegante e honesto que se deixa levar pela vaidade, e como precisava de dinheiro para ajudar sua família acaba aceitando a proposta. Na noite de núpcias, Aurélia acusa Fernando de mercenário e interesseiro e começa a falar sobre os motivos que a fizeram comprá-lo.

– Esse moço, que está justo com o Adelaide Amaral é o homem a quem escolhi para meu marido. Já vê que não podendo pertencer a duas, é necessário que eu o dispute.

– Conte comigo! Acudiu o velho esfregando as mãos, como quem entrevia os benefícios que essa paixão prometia a um tutor hábil. (ALENCAR, 1997, p. 12)

Aurélia conheceu os dois lados da moeda, pois viveu na pobreza sem dinheiro e, de repente, se vê rica. Outrora, o dinheiro era um problema e, inesperadamente, se torna um amigo muito valioso, pois com ele se conseguia tudo o que queria, até comprar a própria felicidade. O enredo trata do casamento burguês, ou seja, fundamentado no interesse financeiro. Observe o que ela diz a seu Tio Lemos:

– Esquece que desses dezenove anos, dezoito os vivi na extrema pobreza e um no seio da riqueza para onde fui transportada de repente. Tenho dias grandes lições do mundo: a da miséria e a da opulência. Conheci outrora o dinheiro como um tirano; hoje o conheço como um cativo submisso. Por conseguinte devo ser mais velha do que o senhor que nunca foi nem tão pobre, como eu fui, nem tão rico, como eu sou. (ALENCAR, 1997, p. 10)

Moisés (2007) destaca um

condimento romântico, a presença do dinheiro, assinalando a identificação entre o romantismo e a classe burguesa, cuja evolução na pirâmide social se operou no século XIX, colocando em lugar dos valores de sangue os valores de posse: “As revoltas mais impetuosas de Aurélia eram justamente contra a riqueza”, etc. Observe-se que o fragmento transcrito acima pertence à primeira parte do romance, intitulada “O Preço” e que, nele, se plasma o característico litígio romântico entre dinheiro e sentimento: Aurélia prefere o segundo ao primeiro, como típica adolescente que é, mas vale-se daquele para obter esse, o que continua a circunscrevê-la ao mesmo âmbito moral e, assim, o dinheiro acaba impondo o valor que o espírito burguês lhe atribuía.” (MASSAUD, 2007, p. 151)

A inteligência e a astúcia demonstrada pela protagonista fazem com que os papéis sejam invertidos, Aurélia assume, de certa maneira, um papel masculino nessa narrativa romanesca, pois é ela que detém o capital e manipula as pessoas. Esse romance contempla algumas características realistas por isso pode ser considerada uma obra pré-realista. Observe como Aurélia se comporta:

Quem observasse Aurélia naquele momento, não deixaria de notar a nova fisionomia que tornara o seu belo semblante e que influiu em toda sua pessoa. Era uma expressão fria, pausada, inflexível, que jaspeava sua beleza, dando-lhes quase a gelidez da estátua. Mas no lampejo de seus grandes olhos pardos brilhavam as irradiações da inteligência. Operava-se nela uma revolução. O princípio vital da mulher abandonava seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residiam as faculdades especulativas do homem. (ALENCAR, 1997, p. 9)

Na segunda parte, chamada de “Quitação”, há um retorno aos acontecimentos da vida dos protagonistas Aurélia Camargo e Fernando Seixas, de modo a explicar ao leitor o porquê do comportamento ríspido da moça com o rapaz. Dois anos antes de Aurélia se casar, ela morava com sua mãe, D. Emília Camargo, uma mulher viúva que teve uma vida um tanto complicada e que se encontrava muito doente. Em plena mocidade, D. Emília apaixonara-se pelo estudante Pedro de Souza Camargo, “filho” de um fazendeiro com muitas posses, que não fora aceito como pretendente da moça por não ter sido reconhecido legitimamente pelo pai, portanto Pedro era considerado pobre. O amor fala mais alto, ela, então saiu de casa e eles têm um casamento oculto, do qual não se tinha do-

cumento ou qualquer outra prova e, por consequência dessa escolha, Emília passa a ser ignorada por sua família. Quando Lourenço Camargo, pai de Pedro, descobre que ele estava morando com uma rapariga, prende-o. Pedro, um homem sem atitudes, acaba não revelando ao pai que havia se casado de fato. O casal vive separado por anos, se encontrando apenas em eventuais visitas. Desse amor, nasce Emílio e Aurélia Camargo. Quando Lourenço Camargo tenta casar seu filho com uma rica herdeira, Pedro adoece e morre. Observe o amor do casal:

– Quer ser minha mulher ainda, Emília? Apesar da oposição de seus parentes? Apesar de não ser eu mais do que um estudante sem fortuna.

– Desde que o motivo da oposição de meus parentes não é outro senão sua pobreza, sinto-me com forças de resistir. Que maior felicidade posso eu desejar do que partilhar sua sorte, boa ou má?

– Eu não me animava a pedir-lhe esta prova de seu amor, Emília. Você é um anjo! (ALENCAR, 1997, p. 45)

Emílio, um menino frágil, acaba falecendo por causa de um resfriado, deixando Emília e Aurélia sozinhas. A mãe de Aurélia pressiona a filha para que ela arrume um “bom casamento”. Tendo que aparecer na janela para chamar a atenção dos homens, Aurélia acaba conhecendo e apaixonando-se por Fernando Seixas, um homem de origem modesta, mas ambicioso, que com o tempo mesmo tendo pedido a mão da moça em casamento, a abandona, pois mostra que se preocupa mais com as conveniências do que com a afeição e decide casar-se com uma mulher rica, Adelaide Amaral. Nesta ocasião, o avô de Aurélia descobre a verdade sobre seu filho e reconhece a ambas, deixando nas mãos da menina um testamento. A mãe e o avô de Aurélia morrem, ela se torna herdeira dos bens do avô e começa a arquitetar o seu plano de vingança, usando o que mais detesta para se vingar, o dinheiro. Observe como Fernando desmancha seu compromisso com Aurélia:

Meu sonho mais ardente, Aurélia, sonho dourado de minha vida, era conquistar uma posição brilhante para depô-la aos pés da única mulher que amei nesse mundo. Mas a fatalidade que pesa sobre mim aniquilou todas as minhas esperanças; e eu seria um egoísta, se prevalecendo-me de sua afeição, a associasse a uma existência obscura e atribulada. A santidade de meu amor deu-me força para resistir a seus próprios impulsos. Disse uma vez à sua mãe, pressentindo essa cruel situação: Sou menos infeliz renunciando à sua mão, do que seria aceitando-a para fazê-la desgraçada, e condená-la às humilhações da pobreza. (ALENCAR, 1997, p. 60)

Como se pode perceber, Fernando não estava pensando em Aurélia, mas em si próprio, pois ele não queria se sacrificar e renunciar à vida

elegante e à vontade de subir na vida. Mesmo não se perdoando, em alguns momentos, por romper esse compromisso, a vontade de ter uma vida boa casando-se com uma mulher rica excediam suas forças e sua moral.

A terceira parte do romance, que tem como título “Posse”, mostra Fernando extremamente envergonhado com as humilhações que Aurélia o faz passar. Honrado seu compromisso, o moço reage aos maus tratos e o sarcasmo da esposa, quando os dois conversavam, o tom de voz do marido era monótono e pausado, como se tivesse desempenhando apenas uma obrigação. Só quando Fernando ficava a sós, conseguia respirar um pouco.

De seu lado Fernando, ao ficar só, respirava, como um homem que repousa de uma tarefa laboriosa e fatigante. Ele desejaria sair daquele teto, perder de vista a casa, ir bem longe daí para gozar desses momentos de solidão e recuperar durante uma hora sua liberdade. (ALENCAR, 1997, p. 82)

Fernando, mesmo rico, não deixou de trabalhar para surpresa de seus companheiros que pensavam que ele deixaria seu emprego na reparação. Sua pontualidade era britânica, pois entrava às nove da manhã e saía somente às três da tarde. Estava se dedicando realmente a seu trabalho, muito mais do que quando era pobre e, apesar das tentações de seus colegas, poupava seu dinheiro. Fernando estava tentando se reerguer.

Apesar do comportamento frio de Aurélia, em alguns momentos, a moça não conseguia disfarçar que ainda amava Fernando. Às vezes, esquecia completamente a vingança e se deixava envolver por seus pensamentos e desejos mais profundos já que não podia ter seu amor na realidade.

Ao passo que ela acariciava com um acerbo requinte a desafronta de seu amor ludibriado desse homem, que a traficava, vinham momentos em que alheava-se completamente dessa preocupação da vingança, para entregar-se às fagueiras ilusões. (ALENCAR, 1977, p. 88)

A quarta e última parte, Chamada de “Resgate”, intensifica as contradições no comportamento de Aurélia, ora determinada em continuar sua vingança ora doce e apaixonada. Enfatiza a mudança de Fernando, que não usufrui da riqueza de sua esposa, se empenha no trabalho, tudo isso para tentar ser um novo homem e construir um novo caráter. Ao final do romance, depois de um ano de casados, Fernando negocia o seu resgate devolvendo a Aurélia os vinte contos de réis que havia pedido como adiantamento e mais o cheque de oitenta contos de réis que recebera na noite de núpcias. A heroína, vendo o gesto de Fernando, finalmente

se rende ao amor que sentia. Ao receber o dinheiro, entrega ao rapaz à chave de seu quarto e lhe mostra o testamento que havia feito em que ela dizia o quão grande era o amor que tinha ao marido e o intitulava como seu herdeiro. Ambos se entregam ao amor como num romântico final feliz. Nesse momento, a mulher se torna submissa e os papéis retornam aos seus devidos lugares (segundo a tradição brasileira da época).

Pois bem, ajoelho-me a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te. A moça travara das mãos de Seixas e o levava arrebatadamente ao mesmo lugar onde cerca de um ano antes ela infligira ao mancebo ajoelhado a seus pés, a cruel afronta. (ALENCAR, 1977, p. 141)

Afrânio Coutinho (1986) diz que

dentro da boa tradição romântica, as heroínas de Alencar protestam contra o casamento por conveniência, fruto de uma sociedade autoritária, incompreensível, da qual era necessário fugir, evadir-se em busca do mundo íntimo que cada romântico deve levar dentro de si. Esse protesto, embora revestindo muitas vezes feição diferente, é sempre talhado sobre a inspiração do amor ideal e vale como proclamação dos direitos que tem a mulher ao amor e à liberdade. (COUTINHO, 1986, p. 262)

## 2.1. José de Alencar, mapeando o romantismo no Brasil

José de Alencar (1829-1877) nasceu em Mecejana, no Ceará. Em 1838, mudou-se para o Rio de Janeiro com seus pais, José Martiniano de Alencar e Ana Josefina. Aos 10 anos, começa a estudar no Colégio de Instrução Elementar e aos 14 anos vai morar em São Paulo, estado onde finaliza o curso secundário e inicia a faculdade de direito do Largo de São Francisco.

Desde criança, José de Alencar interessou-se por decifrações. Quando estudante, em São Paulo, publicou várias charadas na revista *Ensaio Literárias*. O hábito acompanhou-o por toda a vida e o escritor exagera sua importância, ao afirmar que “o dom de produzir, a faculdade criadora, se tenho, foi a charada que a desenvolveu em mim”. (ALENCAR, 1983, p. 31).

José Martiniano de Alencar tornou-se político, jornalista, porém obteve maior influência como escritor em função de seu talento ao elaborar os enredos de suas narrativas. Em 1847, escreveu seu primeiro romance *Os Contrabandistas* e, depois, não parou mais. Muito conhecido através de suas obras, a ponto de ser consagrado por Machado de Assis como “o chefe da literatura nacional”, José de Alencar falece em 12 de dezembro, aos 48 anos, no Estado do Rio de Janeiro de tuberculose, deixando filhos e muitos admiradores.

Ao escrever, preocupava-se com a construção de uma identidade nacional, mostrou a vida brasileira em muitos aspectos importantes e criou uma forma nacionalista de escrever, utilizando um vocabulário bem característico do Brasil. Tinha, como principal fator estilístico, uma maneira peculiar de analisar psicologicamente o interior das personagens que nos remete a romances realistas, sobretudo a Machado de Assis. Alencar escreveu romances urbanos, regionalistas, históricos e indianistas, retratou os “perfis das mulheres”, mostrou a beleza das regiões brasileiras, narrou momentos históricos e mostrou o índio de maneira heroica.

Os romances urbanos acontecem no Rio de Janeiro, cidade onde Alencar cresceu, e conseguem prender a atenção dos leitores pelo viés dos enlaces amorosos, da criação de narrativas com suspense e segredos das personagens femininas e pela crítica que fazia à ambição, à desigualdade econômica e à hipocrisia da época.

A problemática desse romance alencariano gira em torno do amor e da situação social e familiar da mulher daquela época. A mulher era colocada pela sociedade como sendo “boa” quando procurava e conseguia “um bom casamento” e ocupava um papel submisso, elas deviam ficar dentro de suas casas e sair apenas para visitar parentes ou ir a missas dominicais. Isto era fruto de uma sociedade autoritária, que compreendia os sentimentos femininos. José de Alencar mostrou outro olhar, a mulher como heroína e fora dos padrões, a literatura imortalizou a figura feminina e a mulher passou a ser idealizada.

### **3. O capital como estratégia ficcional**

O capitalismo emergente teve sua gênese com a explosão industrial na Europa do século XVIII, especificamente na Inglaterra e, por volta de 1750, abriu espaço para o desenvolvimento econômico e dominação da América por meio da exploração comercial. Mas, neste caminho da exploração, o feudalismo desaparece aos poucos, dando espaço a um novo sistema econômico político e social: o capitalismo. O capitalismo começou a dominar o mundo no século XVIII, pois, com o aumento da população, obteve-se um aumento das cidades e da criação de relações mercantis. Isso porque, nesse sistema, os trabalhadores passaram a ser remunerados, as pessoas ganhavam, gastavam e se preocupavam com o seu lucro, caracterizando assim este momento econômico.



Esse novo sistema afetou o homem, que precisou se deslocar do campo para a cidade em busca de trabalhos para sobreviver, em meio a uma exploração com jornadas de trabalho que chegavam há dezesseis horas por dia. Nesta perspectiva capitalista, as mulheres passaram a compor o quadro de mão de obra nas fábricas e, assim, firmaram sua presença no sistema produtivo aumentando sua importância na sociedade daquela época, apesar de não receberem o mesmo valor monetário que o homem recebia.

Deste sistema capitalista, surge e se fortalece a burguesia, classe social detentora do poder econômico e cultural, composta pelos comerciantes que, nas pequenas cidades, “burgos”, passaram a financiar atividades culturais. A partir desta perspectiva, os novos centros urbanos passaram a usufruir não só do capital, mas das produções artísticas financiadas pelos burgueses, dentre elas, a literatura. As mudanças que se sucederam ao processo de transformação das sociedades interferiram nos textos literários, no modo de olhar que o narrador tem para seus personagens. No Brasil, José de Alencar observou essas mudanças, percebeu que existia uma sociedade burguesa em torno da corte imperial e expôs esse pensamento na obra *Senhora*, pois Aurélia usa o dinheiro como instrumento de poder para conseguir o que deseja.

Em *Senhora*, Aurélia compra seu marido através da herança que recebe de seu avô, desde então se torna detentora do dinheiro (poder) e faz de seu esposo Fernando seu subordinado. Comportamento este reprovável para a época em que os homens é que deveriam ter esse poder de escolher as mulheres com quem queriam se casar e receber, por elas, um belo dote. Observe o que Aurélia diz:

Em todo o caso quero que o senhor compreenda bem meu pensamento. Desejo como é natural obter o que pretendo, o mais barato possível; mas o essencial é obter; e portanto até a metade do que possuo, não faço questão de preço. É a minha felicidade que vou comprar. (ALENCAR, 1997, p. 13)

#### **4. O Realismo**

Para apresentar uma reação aos ideais românticos, surge, na Europa, nas últimas décadas do século XIX, uma nova corrente literária, o realismo, como disse Otto Maria Carpeaux, “O romantismo inglês não acabou, esgotou-se.” (CARPEAUX, 1981, p. 1341). O realismo se desenvolveu nas artes plásticas, no teatro e na literatura e caracteriza-se por tratar e denunciar temas sociais e por abordar uma linguagem objetiva da

realidade. Com o crescimento de outras correntes filosóficas, avanço da ciência, avanço da industrialização, o sentimento romântico se tornou hostil, assim criou-se uma base que mostrou uma reação à atitude idealística retratada no romantismo. Segundo Carpeaux,

O processo do romantismo foi feito, porém por um plebeu – sintoma de que a liquidação do romantismo consiste na separação entre a burguesia liberal, que já não precisa do romantismo, e a pequena burguesia democrática, que já usa outras armas. (CARPEAUX, 1981, p. 1358).

O realismo teve seu momento inicial na literatura francesa com a publicação de *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, e no Brasil, com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), obra escrita por Machado de Assis, autor este considerado o escritor que introduziu o realismo no Brasil. Na literatura, o realismo é expresso, mais efetivamente, através da prosa e os escritores se manifestavam através da crítica à realidade excludente, à hegemonia da igreja católica (através de um forte anticlericalismo); à escravidão e à burguesia. Os autores tentavam descrever a realidade de maneira simples e clara, objetiva, sem distorcer ou esconder fatos, dando preferência ao momento presente, demonstrando os aspectos negativos, lógicos, críticos e objetivos do caráter do ser humano, como se pode observar no tratamento do adultério em uma das obras mais importantes da literatura ocidental, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

## 5. Conclusão

Este trabalho retratou a influência do capitalismo na criação do perfil feminino do romance *Senhora* de José de Alencar, enfatizando a questão da mulher no âmbito social e amoroso. O período romântico aqui analisado mostra a importância da literatura e suas implicações enquanto narrativas ficcionais. Nesse período, a mulher tinha um papel submisso em relação ao homem e às regras ditadas pela sociedade. José de Alencar percebeu as transformações que estavam acontecendo naquele período e mostrou uma mulher que se apropriava dessas mudanças. Os romances urbanos apresentam como herói, as mulheres à frente de seu tempo e é através da personagem Aurélio que essas transformações são apresentadas.

Cabe ressaltar que a obra *Senhora*, escrita durante o romantismo, movimento literário do século XIX, no Brasil, contribuiu para este trabalho partindo de uma análise literária relatando a história de uma mulher

que para alcançar seu objetivo utiliza o dinheiro para satisfazer seus desejos. Nessa obra, a presença do capitalismo é marcante, pois se apresenta como eixo que acarreta a narrativa, em que, na obra *Senhora*, a presença do capital se destaca em quatro fases: “O Preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate” compondo as etapas de uma transação comercial que dá início e pode-se chamar de capitalismo emergente. O romance *Senhora* publicada na segunda metade do século XIX, no ano de 1975, uma das maiores obras alencarianas, é também considerada uma obra pré-realista, por tratar em seu enredo de um casamento movido por interesses econômicos.

Conclui-se, ao analisar a obra *Senhora*, que em sua narrativa, de forma implícita, o capitalismo é o ponto de partida para a construção do enredo, o que o transforma em um importante elemento de construção ficcional.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Lucíola*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *Senhora*. Rio de Janeiro: Dicopel, 1977.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAES, Fernando (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

BAUMAN, Zygmund. *Vida líquida*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. 2. ed. ver. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. O honrado e facundo Joaquim Manuel de Macedo In: \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975, vol. II, p. 138.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Tinta Negra, Bazar Editorial, 2010.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2007.

**A INTERFACE LITERATURA E JORNALISMO:  
AS CRÔNICAS DE JOÃO DO RIO  
E O RETRATO DO BRASIL NO PERÍODO  
DA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O XX**

Angélica Lino S. Moriconi (USP)  
[angel.moriconi@gmail.com](mailto:angel.moriconi@gmail.com)

**1. Considerações iniciais**

A relação entre literatura e jornalismo, sobretudo no século XIX, é evidente e pode-se pensá-la não somente na perspectiva das possíveis transferências que se operam dos textos jornalísticos para os literários, mas também no sentido oposto, mesmo porque os jornais do período eram constituídos por um volume considerável de textos literários.

Ao se analisarem jornais da época, percebe-se que em várias seções esses dois gêneros se entrelaçam. Nas várias seções dos jornais (“Parte Oficial”, “Cartas do Leitor”, “A Pedidos”, “Notícias Diversas”, “Exterior” etc.) variados gêneros jornalísticos e literários figuravam na representação de diferentes visões de mundo.

No *Jornal do Commercio*, a seção “Folhetim” oferecia uma significativa publicação de textos literários pertencentes não somente à literatura brasileira, mas também à literatura francesa e à inglesa.

Em se tratando de literatura, vários gêneros eram contemplados: romances, crônicas, contos, crítica literária e artística etc.

Em seu livro *Literatura na Imprensa*, José Alcides Ribeiro comenta os processos de criação típicos do período que estamos abordando: a função testemunhal da narrativa e a criação do hipertexto. Ele discute inclusive que a crônica jornalística é o gênero que agrega, a um só tempo, esses dois processos.

No *Jornal do Commercio*, dois processos de criação são predominantes em geral. Num desses processos de criação, os redatores de textos jornalísticos e literários exploram igualmente a função testemunhal da narrativa. Isso se deve não às naturalistas teorias deterministas do testemunho, mas à forte tradição de nossa cultura oral. Num país como o Brasil, onde as edições de jornais e as gráficas eram proibidas até 1808, a notícia sempre fez parte do cotidiano da população, passada de boca a ouvido.

No outro processo de criação, os redatores desenvolvem o processo de criação por hipertexto, criação de um novo texto com base inicial num texto

anterior (ALLEN, 2000) Típico exemplo que agrega simultaneamente os dois processos de criação é a crônica jornalística. No *Jornal do Commercio*, década de setenta, o autor da seção “Labirintos” (1860) inaugura a seção informando que o propósito das crônicas é o de “daguerreotipar” (fotografar) os labirintos inimagináveis da vida na cidade do Rio de Janeiro. (RIBEIRO, 2012, p. 17)

Para ilustrar essa questão, o autor nos convida a pensar em como o caráter opinativo que está, muitas vezes, apagado nos gêneros jornalísticos poderia se manifestar numa crônica literária, quer diretamente, quer por meio da ironia, da sátira, da paródia e do humor. Assim, um gênero poderia estar a serviço de outro, possibilitando críticas duras ao governo e às instituições.

Seguindo nesta mesma esteira, Marie-Ève Thérénty, em seu livro *La Littérature Au Quotidien* (2007) afirma que a literatura que se produz nos jornais é uma literatura essencialmente crítica. A autora defende a hipótese da circularidade entre textos jornalísticos e literários e concebe o suporte como determinante.

*D'un côté, la Littérature s'approprie, sans forcément le clamer, les résultats du laboratoire journalistique aussi bien en matière de rapport au temps, à l'information, au lectorat que d'écritures de faits divers, de chroniques, de reportages, qu'elle transfère et décale constamment avec des enjeux parodiques et poétiques; de l'autre, le Journal utilise les modes d'écriture privilégiés par la littérature du XIXe siècle. Notamment: il suit les écoles romanesques, il adopte les protocoles narratifs du roman balzacien, du roman réaliste et naturaliste, il s'approprie les réflexions sur l'écriture à la première personne, il bénéficie des mutations des pratiques discursives, il crée au cœur même de ses colonnes des espaces de réflexivité ironique sur son écriture. Quelques genres littéraires majeurs comme le poème en prose, ou mineurs comme la revue de fin d'année, naissent dans le corps même du journal, sans que cette communion générique ait jamais été soulignée comme elle le méritait. (THÉRENTY, 2007, p. 20)*

Na virada do século XIX para o XX, várias foram as transformações ocorridas na sociedade brasileira: a classe burguesa ascende socialmente, as relações capitalistas se fortalecem e o país caminha definitivamente rumo ao progresso. A imprensa então assume um caráter industrial, ganha relevo na sociedade e estrutura-se comercialmente. Neste contexto, alteram-se suas relações com a sociedade e os jornais abrem-se ao mundo literário, aglutinando jornalismo e ficção. É exatamente por isso que aí centraremos nosso trabalho.

Buscar-se-á analisar nas crônicas de João do Rio publicadas em *Alma Encantadora das Ruas* traços do discurso jornalístico e literário. Os elementos do jornalismo por ele introduzidos fazem-no inovador neste âmbito. Assim, a problemática inerente ao estilo do autor será o objeto

do trabalho, já que crônica e reportagem, jornalismo e literatura, interpenetram-se em suas crônicas. Buscar-se-á ainda, por meio dos recursos retóricos e estilísticos por ele utilizados, delinear as representações do espaço e de seus "personagens", verificando de que forma emergem em seu discurso as identidades do Brasil e dos brasileiros – mais especificamente, do Rio de Janeiro e de seus habitantes à época dessas crônicas.

Conforme nos ensina Tânia Carvalhal:

A literatura comparada é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não (CARVALHAL, 2003, p. 49)

Observando-se as ideias acima expostas, nosso estudo analisará tanto o fazer literário, quanto o contexto histórico no qual João do Rio se insere, além dos recursos jornalísticos instaurados em suas crônicas, com o intuito de demonstrar a importância e o enriquecimento que essas duas áreas do conhecimento conferem ao estudo deste autor.

Sabe-se há muito da importância do que se convencionou denominar em análise do discurso contexto de produção. Portanto, a travessia pelo contexto histórico da época em que enuncia – o período compreendido entre 1900-1920 – torna-se fundamental, pois João do Rio compõe em seus textos uma espécie de retrato desta época conhecida como a *Belle Époque* carioca. Sob essa perspectiva, suas narrativas abrem-se ainda para a problemática do caráter documental do texto literário uma vez que descrevem o cenário e os costumes das duas primeiras décadas daquele século.

O discurso é uma forma de ação por meio do qual o homem se revela para o mundo e também traz do mundo suas marcas. Assim, o enunciador de nosso objeto de estudo desvela em seu discurso as marcas de sua época ao mesmo tempo em que se revela.

De acordo com Van Dijk (1990) as formas, os significados e a ação encontram-se intimamente ligados. É no discurso que palavras, orações, texto e contexto se relacionam produzindo sentidos, significações. Para ele, a notícia e todo o seu processo de enunciação ligam-se às práticas sociais e às ideologias. Não se pode, pois, prescindir do enunciador enquanto sujeito sócio-histórico: o sujeito influenciado pela ideologia. Em outros termos, há que se considerar o assujeitamento do enunciador.

É, pois, a partir desse pressuposto, que analisaremos as crônicas de que trata este trabalho.

## 2. *A alma encantadora das ruas: Aspectos retórico-estilísticos*

Sabendo-se, com Van Dijk (1990), que a significação textual ultrapassa o limite do texto, ou seja, depende de fatores sociais, cognitivos, pragmáticos e históricos, iniciaremos a análise, observando o contexto de produção da obra de João do Rio, bem como alguns dados biográficos.

Paulo Barreto nasceu na rua do Hospício, 284, centro do Rio de Janeiro. Com apenas 18 anos teve publicado seu primeiro texto em *A Tribuna*, jornal de Alcindo Guanabara. A partir de então, sob pseudônimos variados, colabora com vários órgãos da imprensa carioca: *O Paiz*, *O Dia*, *Correio Mercantil*, *O Tagarela* e *O Coiô*. Em 1903, vai para a *Gazeta de Notícias*, onde nasce João do Rio, seu pseudônimo mais famoso e lá permanece até 1913.

Segundo seus biógrafos, teve o mérito de profissionalizar o jornalismo que era até então exercido por intelectuais em forma de "bico" em horas ociosas. Suas crônicas, além do caráter jornalístico-investigativo, adquirem um cunho antropológico e sociológico, tal a agudeza de suas análises.

O autor percorre ruas, becos, a periferia e o centro, buscando a matéria-prima de sua obra: o *locus urbanus* da então capital federal, no período conhecido como *Belle Époque*. A partir desse passeio pelas ruas cariocas, tece um retrato muito agudo da cidade e de seus habitantes.

Na passagem do século XIX para o XX, o Rio de Janeiro era o retrato da modernidade: largas avenidas construídas no centro da cidade, sob o governo de Pereira Passos, denunciavam o caráter cosmopolita neste redimensionamento do espaço urbano.

Neste contexto, surge *A Alma Encantadora das Ruas*, revelando o olhar sempre atento e sagaz do escritor-jornalista nas vinte e sete crônicas que a compõem: "A Rua", "O que se vê nas ruas", "Os Tatuadores", "Oração", "Urubus", para citar apenas algumas delas. Na verdade, descreve vários aspectos da cidade: desde os passeios das moças burguesas até as profissões humildes (estivadores, agenciadores de luto, prostitutas), a pobreza, as mulheres mendigas, os presidiários, enfim o submundo carioca.



Cumprir lembrar que neste período, o gênero literário crônica consolida-se no âmbito jornalístico. Assim como ocorrera com o folhetim, responsável pelo surgimento de grandes nomes da escritura, como Balzac, Dumas – ou mesmo os brasileiros Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar – também o novo gênero apresenta-se como uma via de acesso à carreira literária para os escritores iniciantes.

João do Rio se coloca, pois, como o principal representante desse novo gênero, utilizando-se de uma estética absolutamente moderna e adequada à captura do efêmero, do flagrante do cotidiano urbano.

Literatura e jornalismo se mesclam em seus textos, em suas crônicas-reportagens. Toda sua construção textual revela o caráter ambivalente desse gênero: apresenta elementos jornalísticos quando sai a "flanar" pelas ruas, buscando *in loco* a matéria para seus textos. E neste seu "flanar", encontra pessoas do povo com quem conversa para conhecer, apreender a realidade e, então, apresentá-la ao seu leitor. É, portanto, o precursor da entrevista/reportagem, gênero que somente seria incorporado ao jornalismo muito mais tardiamente.

Em crônicas como " O que se vê nas ruas", "Três aspectos da miséria" vê-se o autor a perambular pelas ruas da cidade a conhecer seus habitantes. Em " Os trabalhadores da Estiva", inicia: "Eu resolvera passar o dia com os trabalhadores da estiva e, naquela confusão, via-os vir chegando a balançar o corpo, com a comida debaixo do braço, muito modestos". (RIO, 2007, p. 66)

Observe-se que ele ali está, junto aos trabalhadores, a observá-los a rotina, as dificuldades, os anseios.

Importante lembrar que esse procedimento não era novo. No jornal carioca *Correio Mercantil*, surgira em 1850, na seção de crônicas – rubricas de curta duração, um padrão que aglutinava o fazer jornalístico e o literário. O autor/narrador relatava sempre a observação de um personagem fictício XPTO, que circulava pela cidade do Rio de Janeiro, com um aguçado olhar a colher detalhes da vida cotidiana.

Entretanto, ao lado desta característica ainda inovadora do jornalismo, podemos verificar seu estilo pessoal, impressionista, subjetivo:

Eu via, porém, essas fisionomias resignadas à luz do sol e elas me impressionavam de maneira bem diversa. Homens de excessivo desenvolvimento muscular, eram todos pálidos – de um pálido embaciado como se lhes tivessem pregado à epiderme um papel amarelo, e assim, encolhidos, com as mãos nos bolsos, pareciam um baixo-relevo de desilusão, uma frisa de angústia.

Acerquei-me do primeiro, estendi-lhe a mão. (GOOGLE, 2007, p. 66)

Ao mesmo tempo em que se encontram aspectos do fazer jornalístico, quais sejam: predominância da forma narrativa (personagens, ação e descrição de ambientes) e humanização do relato, também se pode observar uma característica fundamentalmente literária: a subjetividade. É justamente esse traço que dá ao discurso de João do Rio o caráter híbrido: ele coloca-se, pois, no entrelugar literatura/jornalismo.

Desta forma, em relação à estilística do autor, pode-se destacar a descrição detalhada de ambientes e fatos e o repórter como narrador no sentido literário, pois não há a neutralidade e a objetividade pretendidas pelo texto jornalístico.

Há também o diálogo do repórter com sua fonte, destacando-se a presença de constantes observações e comentários a relaxar o caráter jornalístico do texto.

Na crônica “Os Urubus”, veja-se o diálogo que o autor trava com um funcionário do serviço mortuário:

Que espécie de gente é essa?

— Oh! não conhece? São os urubus!

— Urubus?

— Sim, os corvos... É o nome pelo qual são conhecidos aqui agenciadores de coroas e fazendas para luto. Não é muito numerosa a classe, mas que faro, que atividade!

Totalmente interessado, tive uma dessas exclamações de pasmo que lisonjeiam sempre os informantes e nada exprimem de definitivo. E sorriu, tossiu e falou. Foi prodigioso. (*Idem*, p. 27)

Como se pode verificar, o autor conversa com os funcionários do serviço mortuário para sondar o tipo de expediente utilizado pelos agenciadores do luto: primeiramente, aqueles que ficam à espreita, nas proximidades da Santa Casa para conseguir vender grinaldas aos parentes de pessoas falecidas; em segundo lugar, os que compram todos os jornais para saberem do falecimento de alguma pessoa importante a fim de oferecerem os mesmos préstimos aos seus familiares.

Observe-se, sobre essa questão, o comentário de João do Rio absolutamente pessoal e crítico – reforçando o que nos ensinara Thérenty (2007): “*La littérature sur le journal est une littérature essentiellement critique*”:

Eu ouvia o meu informante um pouco melancólico. Que diabo! Por que urubus, naquele pedaço da cidade que cheira a cadáveres e a morte?

Não há terra onde prospere como nesta a flora dos sem-ofício e dos parasitas que não trabalham. Esses sujeitinhos vestem bem, dormem bem, chegam a ter opiniões, sistema moral, ideias políticas. Ninguém lhes pergunta a fonte inexplicável do seu dinheiro. Aqueles pobres rapazes, lutando pela vida, naquele ambiente atroz da morte, vestindo a libré das pompas fúnebres, impingindo com um sorriso à tristeza coroas e crepes, só para ganhar honestamente a vida, eram dignos de respeito. Por que urubus? Maçonaria da má sorte, pelotão dos tristes, seres sem o conforto de uma simpatia, no limite do nada, encarregados de fornecer os símbolos de uma dor que cada vez a humanidade sente menos. (*Idem*, p. 28)

Em outra crônica, “Músicos Ambulantes”, o estilo do autor revela sua erudição:

A música preside à nossa vida, a música auxilia até a gestação, e, consista apenas na voz como diz Sócrates, consista, pretende Aristoxeno, na voz e nos movimentos do corpo, ou reúna à voz os movimentos da alma e do corpo como pensa Teofrasto, tem os caracteres da divindade e comove as almas. Pitágoras, para que a sua alma constantemente estivesse penetrada de divindade, tocava cítara antes de dormir e logo ao acordar de novo à cítara se apegava. Asclepiades, médico, acalmava os espíritos frenéticos empregando a sinfonia, e Herófilo pretendia que as pulsações das veias se fazem de acordo com o ritmo musical. (*Idem*, p. 42)

Contrapondo-se ao discurso progressista hegemônico da cidade europeizante, faz emergir em suas linhas o outro lado do Rio: a cidade dos miseráveis, dos esquecidos, a cidade que a classe política negava-se a reconhecer:

É uma espécie de gente essa que serve às descargas do carvão e do minério e povoa as ilhas industriais de baía, seres embrutecidos, apanhados a dedo, incapazes de ter ideias. São quase todos portugueses e espanhóis que chegam da aldeia, ingênuos. Alguns saltam da proa do navio para o saveiro do trabalho tremendo, outros aparecem pela Marítima sem saber o que fazer e são arrebanhados pelos agentes. Só têm um instinto: juntar dinheiro, a ambição voraz que os arrebenta de encontro às pedras inutilmente. Uma vez apanhados pelo mecanismo de aços, ferros e carne humana, uma vez utensílio apropriado ao andamento da máquina, tornam-se autômatos com a teimosia de objetos movidos a vapor. Não têm nervos, têm molas; não têm cérebros, têm músculos hipertrofiados. (*Idem*, p. 70)

Finalmente, retomemos a literariedade de seu discurso, e vejamos seu lirismo em “A Musa das Ruas”:

A musa das ruas é a musa que viceja nos becos e rebenta nas praças, entre o barulho da população e a ânsia de todas as nevroses, é a musa igualitária, a musa-povo, que desfaz os fatos mais graves em lundus e cançonetas, é a única sem pretensões porque se renova como a própria Vida. Se o Brasil é a terra da

poesia, a sua grande cidade é o armazém, o ferro-velho, a aduana, o belchior, o grande empório das formas poéticas. Nesta Cosmópolis, que é o Rio, a poesia brota nas classes mais heterogêneas. (*Idem*, p. 102)

### 3. Considerações finais

Buscou-se, neste trabalho, a interface literatura/jornalismo na análise das crônicas de João do Rio, publicadas em *A Alma Encantadora das Ruas*, no início do século XX, verificando a construção textual do autor, sobretudo no que se refere à retórica e à estilística. Verificou-se, pois, o caráter híbrido de sua escritura que se coloca no entrelugar literatura/jornalismo, diluindo as fronteiras, aproximando as linguagens e instaurando a modernidade.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTELO, Raúl (Org.). *A alma encantadora das ruas*: João do Rio. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

ARRIGUCI JR., Davi, Fragmentos sobre a crônica. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário*. Ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: J. Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. *A vida ao rés do chão. A crônica: o gênero, sua fixação e sua transformação no Brasil*. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1986.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

HONORATO, M. C. *Compêndio de retórica e poética*. Rio de Janeiro, Typographia Cosmopolita, 1879.

LAUSBERG, H. *Manual de retórica literária*. Madri: Gredos, 1968.

ORLANDI, E. P.; GUIMARÃES, E. Identidade linguística. In: \_\_\_\_\_. *Língua e cidadania*. Campinas: Pontes, 1996.

PEREIRA, Welington. *Crônica: a arte do útil e do fútil*. João Pessoa: Ideia, 1994.

RIBEIRO, J. A. *Literatura na imprensa*. Goiânia: PUC-Goiás, 2012.

THÉRENTY, Marie-Ève. *La littérature au quotidien*. Paris: Seuil, 2007.

VAN DIJK, T. A. *La noticia como discurso*. Comprensión, estructura y producción de la información. Barcelona: Paidós. 1990.

**A PARÁFRASE DISCURSIVA  
QUE ATRAVESSA AS ESTÉTICAS DE CASTRO ALVES,  
DE SOLANO TRINDADE E DO GRAFITE CONTEMPORÂNEO**

Marcos Antônio Cruz de Araújo (UFES)  
[marcosletrasufes@gmail.com](mailto:marcosletrasufes@gmail.com)

### **1. Introdução**

Neste trabalho procuramos desenvolver uma análise da presença de um aspecto dialógico da própria linguagem verbal, a discursividade parafrástica a qual está na própria raiz do discurso na medida em que se concatena com a discursividade polissêmica num processo cujo atrito está na raiz da linguagem.

Nesta empreitada analisaremos dois poemas, sendo um do poeta romântico Castro Alves e o outro do pós-modernista Solano Trindade, numa perspectiva que observa as relações ideológicas no plano parafrástico estabelecidas entre os poemas e ainda para com elementos discursivos presentes noutras modalidades discursivas mais ou menos literárias como o grafite urbano.

Para tanto, nosso empreendimento seguirá as seguintes etapas: num primeiro momento apresentaremos o conceito transdisciplinar de parafrase (Bakhtin) que guiará nossa investigação; em seguida, de acordo com o acúmulo teórico deste artigo analisaremos os poemas “A Canção do Africano”, da obra *Os Escravos*, de Castro Alves, em paralelo ao poema “Sou Negro” de Solano Trindade, o rap “Diário de um Detento”, do grupo Racionais MC’s e algumas amostras do grafite literário da Grande Vitória.

### **2. Da parafrase**

A seguir, algumas questões relevantes em relação ao conceito de parafrase construído na esteira de teorias diversas que a discutem em diversas áreas da linguística, como a semântica, a análise de discurso e a teoria bakhtiniana.

## 2.1. “Os lugares do sentido”, de Hugo Mari, uma contribuição da semântica

Nesta obra, quando Mari aborda os aspectos da trajetória que vai *do cálculo do significado à produção do sentido*, no Capítulo 4, – para nossa pesquisa, o trecho mais importante da obra – primeiramente insere no seu texto os conceitos de *significado* (So) e *sentido*, em que considera o primeiro, enquanto matriz (ou amálgama de matrizes) que caracteriza o conteúdo nocional de um determinado signo, não transcende à codificação saussuriana de *conceito* em relação, arbitrária e linear, com um *significante* (Se), imagem acústica. Ao passo que o segundo, fica mais bem contemplado pelo axioma wittgensteniano que propõe que o *sentido é o uso*.

Deste modo, de maneira bem objetiva, através deste exemplo, o autor elucida possíveis confusões entre *significado* e *sentido*, como quando cita o enunciado “*O elevador está estragado. Use a escada.*” (MARI, 2008, p. 71).

Assim, esclarece que – sob as vicissitudes do signo – o enunciado terá o mesmo *significado* (sintaticamente) se encontrado no primeiro ou no último andar de um prédio; todavia, num e noutro, o *sentido* será diferente, pois no primeiro caso o sentido do enunciado é “subir pela escada” e no segundo caso o sentido é “descer pela escada”.

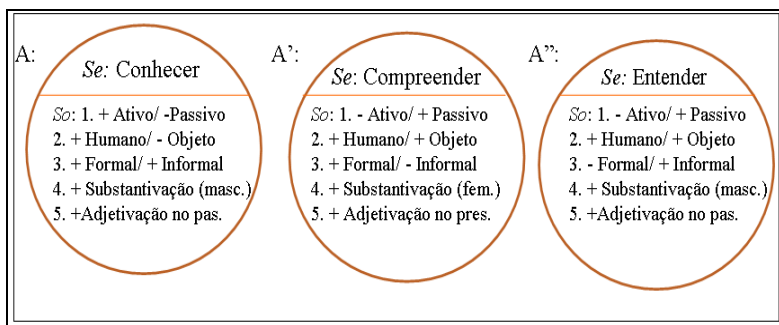
Em seguida, apresenta os estudos do cálculo do significado, assunto para o qual reservamos o próximo o item deste relatório.

### 2.1.1. O cálculo do significado

De posse da diferenciação entre *significado* e *sentido*, cabe compreender que, no âmbito do uso, os processos de produção do sentido não permitem que o significado permaneça imutável:

Os signos não funcionam, numa dada situação histórica, apenas com o substrato conceitual que se pode a eles atribuir numa dimensão puramente estrutural e linguística, ainda que esse substrato venha a tornar-se determinante para situações de uso. Eles são também produto de todo itinerário histórico que cumprem em cada instante de uso; a saber, em cada circunstância política própria, eles se deixam contaminar por aquilo que é circunstancial e momentâneo. Ao incorporar a determinação histórica, a questão da produção do sentido abre espaço, então, para uma série de fatores que afetam a percepção do sentido, fatores que se materializam, muitas vezes, mediante a manipulação do código. (MARI, 2008, p. 94).

Dessa maneira, o cálculo do significado nos propõe a busca de uma matriz conceitual para o signo, como no exemplo a seguir:



**Fig. 1. Exemplo de comparação de possíveis sinônimos, na perspectiva do cálculo do significado.**

Isso significa que, se no plano dos signos as diferenças emergem do exame mais acurado (do cálculo) dos significados (o caso dos sinônimos); em se tratando da paráfrase, basta sairmos do plano do signo, para o plano do enunciado, e o mesmo acontece: se o uso – *sentido* – não permite que um mesmo enunciado produza o mesmo sentido, nem mesmo no caso em que seja idêntico ao anterior, porque isso geraria um efeito de gradação, tampouco um novo enunciado pode conter o mesmo sentido de um enunciado anterior.

## 2.2. Abordagem discursivo-situacional, outra contribuição da semântica

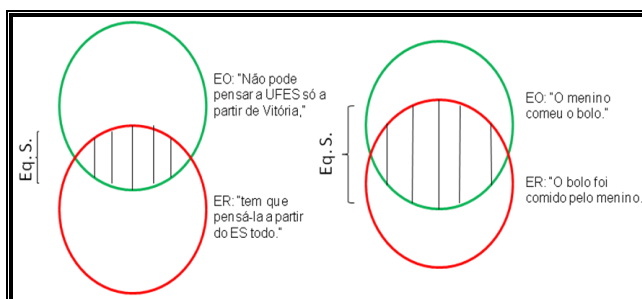
Interessa-nos ainda, nos estudos desenvolvidos pelo professor Hilgert (1989), o trato do que se chama “equivalência semântica” (Eq.S.). A esse respeito, o autor afirma que a paráfrase é a reformulação de um EO, através de um ER, sendo que entre eles haja uma relação de Eq.S. de maior ou menor grau, conforme podemos observar na **Fig. 2**.

Essa figura representa bem a visão semântica da paráfrase, a qual Fuchs classificou em:

*En définitive, et par-delà les différences techniques qui les séparent, les approches linguistiques globales de la paraphrase en arrivent à considérer que la paraphrase constitue une relation d'équivalence sémantique en langue, que se fonde sur l'existence d'un noyau commun (une sorte de “signifié de base” de la phrase correspondant peu ou prou au schéma prépositionnel asserté) sur lequel vient se greffer des sémantiques différentiels qui modulent di-*



versement ce noyau de départ (des sortes de “signifiés secondaires” non pertinents pour l’établissement de la relation de paraphrase). (FUCHS, 1982, p. 55).



**Fig. 2. Signo da Eq.S., na qual, de acordo com a natureza do enunciado, a Eq.S. pode ser maior ou menor**

Decididamente, e além das diferenças técnicas que as separam, as abordagens linguísticas globais da paráfrase chegam a considerar que a paráfrase constitui uma relação de equivalência semântica em língua, que se baseia na existência de um núcleo comum (uma espécie de “significado de base” da frase correspondente pouco ou muito ao esquema proposicional afirmado) sobre o qual vêm agregar-se semantismos diferenciais que modulam diversamente esse núcleo de partida (espécies de “significados secundários” não pertinentes para o estabelecimento da relação de paráfrase). (Tradução provisória e não publicada, de José Augusto de Carvalho/UFES).

Mas há que se pensar – e o cálculo do significado corrobora essa leitura – que, de acordo com Fuchs:

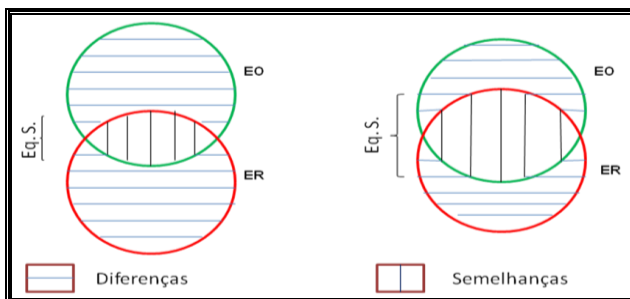
*Pour conclure sur l’opposition entre une caractérisation de la paraphrase en termes d’identité sémantique, et une caractérisation en termes d’équivalence sémantique, nous avancerons l’idée qu’il s’agit là d’une fausse opposition. En effet, (...) s’il est indéniable que les séquences linguistiques ne peuvent jamais être totalement identiques (mais seulement équivalentes), en revanche il est également incontrastable que, dans leur activité paraphrastique en situation, les sujets les traitent comme si elles étaient identiques: dans une telle perspective, il n’y aurait donc pas lieu d’opposer identité et équivalence, mais il faudrait au contraire distinguer, pour mieux les articuler, équivalence en langue et identification dans l’usage de la langue. (FUCHS, 1982, p. 55).*

Para concluir quanto à oposição entre uma caracterização da paráfrase em termos de identidade semântica e uma caracterização em termos de equivalência semântica, salientamos a ideia (*sic*) de que se trata de uma falsa oposição. Com efeito, (...) se é inegável que as sequências linguísticas não podem nunca ser totalmente idênticas (mas somente equivalentes), em contrapartida, é igualmente incontestável que, em sua atividade parafrástica em situação, os sujeitos as tratam como se elas fossem idênticas: numa tal perspectiva, não haveria portanto lugar para opor identidade e equivalência, mas seria preciso, ao contrário, distinguir, para melhor articulá-las, equivalência em língua e

identificação no uso da língua. (Tradução provisória e não publicada, realizada, de José Augusto de Carvalho/UFES).

Isso significa dizer que não há distinção na leitura da paráfrase enquanto Eq.S. – embora esse termo apresente algum avanço em relação ao termo “identidade” – da leitura da paráfrase enquanto identidade semântica. Mas, torna-se imperioso caracterizar a paráfrase apontando sua especificidade de *equivalência e de diferença semânticas*, por ser a reformulação um processo ambivalente (semelhanças e diferenças).

Sendo assim, de posse da orientação da ambivalência da equivalência semântica, podemos propor neste trabalho que o mesmo signo de Eq.S., proposto acima na **Fig. 2**, seja reformulado para contemplar os dois aspectos de equivalência e diferença do processo de reformulação, conforme a **Fig. 3**:



**Fig. 3.** Proposta de signo da Eq.S. que contemple a observação das semelhanças e das diferenças colocadas pelo uso da paráfrase.

Observe-se que, nessa figura, optamos por não utilizar exemplos de EO ou ER, pois entendemos que esses exemplos são impostos mais pelo contexto, que pela proximidade frasal das orações; isso significa dizer que, por exemplo, um caso comumente reconhecido como de grande equivalência semântica – como a transformação de orações da voz ativa para a voz passiva, por manter os mesmos signos em ordem sintática distinta – pode, se pensado na perspectiva situacional, produzir sentidos muito mais distantes que enunciados formulados com outros signos.

### **2.3. A equivalência semântica e o cálculo do significado sob o olhar da análise de discurso**

Outra abordagem que nos interessa é a abordagem da análise de discurso. Nela, a paráfrase é entendida como um processo maior que o

processo de reconstrução de enunciados textuais, pois os enunciados não estão apenas relacionados a outros enunciados circunscritos no texto; mas, sobretudo, estão relacionados com outros enunciados situados no plano da memória discursiva, ou interdiscurso.

O sujeito é a condição discursiva do indivíduo inconscientemente interpelado pela ideologia. Essa interpelação é a própria realidade na e pela ideologia, pois sem a interpelação não há sentido e nem convenção de qualquer signo, ou símbolo, para que aconteça no plano social a interpretação.

Sobretudo, há que se pensar que o discurso (e os textos pelos quais ele se expressa) está submetido às relações de sentidos, de forças discursivas e, principalmente, sob as relações imaginárias impostas pela ideologia. Os lugares sociais e as condições de produção dos discursos submetem o sujeito.

Nessa perspectiva da ideologia, então, podemos compreender que:

Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. (...) Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco. (ORLANDI, 2003, p. 36).

Sendo assim, inferimos que a discursividade é um jogo entre manutenção e desvio de significados cristalizados na memória discursiva, ou seja, um jogo entre a tensão paráfrase/polissemia, que nos permite reconstruir a **Fig. 3** e, propor sua caracterização, numa perspectiva ideológica, conforme a **Fig. 4**:

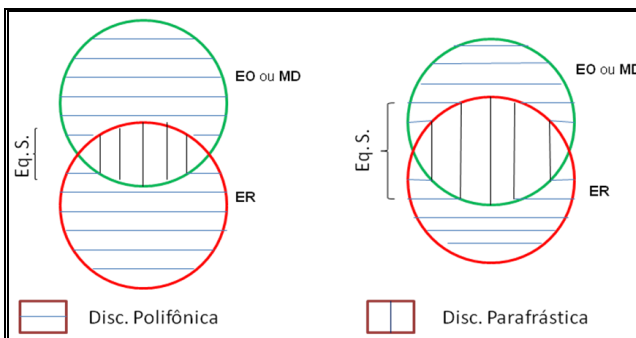


Fig. 4. Proposta do signo da Eq.S. no qual se pese a ideologia e a discursividade.

Desse jogo, conclui-se que quando o a língua inscreve o indivíduo no seu sistema semiótico e a ideologia o interpela em sujeito, essa inscri-

ção e interpelação produzem o discurso nos planos da produtividade e da criatividade, nos quais:

A “criação” em sua dimensão técnica é produtividade, reiteração de processos já cristalizados. Regida pelo processo parafrástico, a produtividade mantém o homem num retorno constante ao mesmo espaço dizível: produz a variedade do mesmo. Por exemplo, produzimos frases da nossa língua, mesmo as que não conhecemos, as que não havíamos ouvido antes, a partir de um conjunto de regras de um número determinado. Já a criatividade implica na ruptura do processo de produção da linguagem, pelo deslocamento das regras, fazendo intervir o diferente, produzindo movimentos que afetam os sujeitos e os sentidos na sua relação com a história e com a língua. Irrompem assim sentidos diferentes. (ORLANDI, 2003, P. 37).

#### **2.4. A refração e o signo na teoria bakhtiniana**

Considerando a escola de Bakhtin, devemos empregar especial atenção ao que Bakhtin (2010) chamou de *signo*. O conceito de *signo* em Bakhtin difere contundentemente do conceito de signo saussuriano. Nesta teoria, o *signo* é o próprio constituidor do *sujeito*, pois é pela produção de sentido conseguida através do *signo* (da *palavra*) que a própria dimensão social humana se desenvolve no interior do *sujeito*, o qual raciocina com o *signo*, isto é, a palavra, a capacidade de comunicar-se pela linguagem verbal, enfim, a rede semiótica mais decisiva para qualquer pessoa: o *discurso interior* (BAKHTIN, 2010, p. 53).

Bakhtin critica o conceito de *signo* do estruturalismo composto por *significante* (Se) e *significado* (So), porque entende que esse conceito de signo está carregado de *sinalidade*. Isto é, diferente do *signo*, segundo Bakhtin, a *sinalidade* é a atitude cognitiva de se relacionar um *sinal* a um *referente*, mesmo que esse referente seja um *conceito*, isto é, um So (BAKHTIN, 2010, p. 97). Isso significa que o *signo*, como pensado numa teoria marxista da linguagem, está na própria constituição ideológica do sujeito.

Sendo assim, como concebido por Bakhtin, o *signo* está incisivamente relacionado com a *ideologia*. O próprio dizer humano, que é a construção simbólica do mundo, ou seja, a constituição de *relações imaginárias* como define Orlandi (2003), é afetado pela *ideologia*.

Desse afetamento da ideologia sobre/no sujeito, decorre um fenômeno complexo acerca do *signo*: a *refração*, que se diferencia da *reflexão* do So/Se, tal como ocorre no signo saussuriano. Na *refração*, o *signo* distorce o *sentido* para estabelecer relações de interesses ideológi-

cos. Ele não apenas reflete a realidade material, ele também a *refrata* constituindo-se um fragmento material dessa realidade.

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra (*sic*) realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia. (BAKHTIN, 2010, p. 31).

Ou seja, pelo caráter refracionário no signo bakhtiniano podemos perceber como as discursividades, parafrástica e polissêmica, se friccionam num jogo semântico e ideológico no qual é a enunciação que vai fazer com que uma discursividade subjogue a outra através da *refração* do signo. A refração ocorre na própria enunciação que sendo “de natureza social” (BAKHTIN, 2010, p. 113) é o momento em que o sujeito refrata o signo, posicionando-se pelo e em relação ao assujeitamento discursivo na e pela ideologia.

Essa refração do signo linguístico está indissolúvelmente ligada ao interdiscurso e à memória discursiva:

Nenhum signo cultural, quando compreendido e dotado de um sentido, permanece isolado: torna-se parte da *unidade da consciência verbalmente construída*. A consciência tem o poder de abordá-lo verbalmente. Assim, ondas crescentes de ecos e ressonâncias verbais, como as ondulações concêntricas à superfície das águas, moldam, por assim dizer, cada um dos signos ideológicos. Toda *refração ideológica do ser em processo de formação*, seja qual for a natureza de seu material significante, *é acompanhada de uma refração ideológica verbal*, como fenômeno obrigatoriamente concomitante. A palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação. (BAKHTIN, 2010, p. 38).

Esse processo de refração é objeto do sujeito que se utiliza da língua para se afirmar, interpelado pela ideologia. Como já vimos, os estudos da Análise de Discurso situam o discurso na interseção entre a discursividade parafrástica e a discursividade polissêmica. Isso significa que a orientação para um processo ou outro é determinado pela refração que articula a língua à história.

Desse jogo, podemos observar a aplicação do signo enunciativo parafrástico/polissêmico, ilustrado pela **Fig. 4**, em aplicação – inclusive – nas artes plásticas. Como exemplo, temos a obra “A Boba” da pintora cubista brasileira Anita Malfatti parafraseando “O autorretrato” de Pablo Picasso:

<b>PARÁFRASE</b>	
<b>EO:</b>	<b>ER:</b>
 <p>Auto-retrato, Pablo Picasso Galeria Nacional, Praga</p>	 <p>A Boba – Anita Malfatti</p>
<p><i>Discursividade Parafrástica:</i> 1) O traço comum ao cubismo europeu; 2) a temática autorretrato do pintor; 3) o foco no busto; e 4) a exploração diagonal da imagem.</p>	<p><i>Discursividade Polissêmica:</i> 1) A utilização de cores vívidas; 2) a figura assenta-da numa cadeira; e 3) a exploração do plano diagonal no sentido superior/inferior da esquerda para a direita, ao contrário da obra de Picasso que explora a diagonal no sentido superior/inferior, porém da direita para a esquerda.</p>

**Tabela 1. Análise de um exemplo de paráfrase nas artes visuais.**

Ora, é evidente que as discursividades coexistem, nesse caso, acentuando as proximidades, o mesmo ocorre no exemplo a seguir, no qual o signo proposto na **Fig. 4** é aplicado a uma paródia, com a diferença de que agora o processo de refração discursiva distorce o efeito de sentido pra a discursividade polissêmica.

É claro notarmos que o quantitativo de recursos de uma ou outra discursividade não é o critério semântico para que um ou outro efeito de sentido sobressaia. O que determina é para qual discursividade o sentido vem sendo refratado no processo de enunciação.

### 3. *As relações parafrásticas entre Castro Alves, Solano Trindade, e o hip-hop*

Partindo do conceito de que o cânone é formado pela necessidade de uma ciência ou metodologia científica se afirmar por meio de um pro-

cesso o qual Jameson (2005) chamou de *autonomização*, esse conceito diz a respeito da reificação de um discurso técnico a respeito de um objeto.

Um dos elementos básicos para a formação de um discurso conciso é a constituição de um *cânone*. Assim como Jameson, criticamos o modelo ora apresentado, porque optamos por um entendimento da literatura mais ideológico para, através da análise de discurso, observarmos seus aspectos ideológicos nas mais diversas situações de enunciação, sejam elas canônicas ou não canônicas.

Por isso, munidos de um aparelho (AD/Bakhtin) que se permite observar a produção de sentido de uma visada crítica e ideológica podemos relacioná-lo com o conceito transdisciplinar de paráfrase, para, enfim, aplicá-lo ao *corpus* selecionado para este trabalho.

Como dito anteriormente, selecionamos os poemas de Castro Alves e de Solano Trindade, que seguem, respectivamente:

#### A CANÇÃO DO AFRICANO

Lá na úmida senzala,  
Sentado na estreita sala,  
Junto ao braseiro, no chão,  
Entoa o escravo o seu canto,  
E ao cantar correm-lhe em pranto  
Saudades do seu torrão ...

(...)

"Minha terra é lá bem longe,  
Das bandas de onde o sol vem;  
Esta terra é mais bonita,  
Mas à outra eu quero bem!

(...)

"Aqueles terras tão grandes,  
Tão compridas como o mar,  
Com suas poucas palmeiras  
Dão vontade de pensar ...

"Lá todos vivem felizes,  
Todos dançam no terreiro;  
A gente lá não se vende  
Como aqui, só por dinheiro".

O escravo calou a fala,  
Porque na úmida sala  
O fogo estava a apagar;  
E a escrava acabou seu canto,

Pra não acordar com o pranto  
O seu filhinho a sonhar!

O escravo então foi deitar-se,  
Pois tinha de levantar-se  
Bem antes do sol nascer,  
E se tardasse, coitado,  
Teria de ser surrado,  
Pois bastava escravo ser.

E a cativa desgraçada  
Deita seu filho, calada,  
E põe-se triste a beijá-lo,  
Talvez temendo que o dono  
Não viesse, em meio do sono,  
De seus braços arrancá-lo!

### SOU NEGRO

*A Dione Silva*

Sou Negro  
meus avós foram queimados  
pelo sol da África  
minh'alma recebeu o batismo dos tambores,  
atabaques, gonguês e agogôs  
Contaram-me que meus avós  
vieram de Loanda  
como mercadoria de baixo preço  
plantaram cana pro senhor do engenho novo  
e fundaram o primeiro Maracatu.  
Depois meu avô brigou como um danado  
nas terras de Zumbi  
Era valente como quê  
Na capoeira ou na faca  
escreveu não leu  
o pau comeu  
Não foi um pai João  
humilde e manso  
Mesmo vovó não foi de brincadeira  
Na guerra dos Malês  
ela se destacou  
Na minh'alma ficou  
o samba  
o batuque  
o bamboleio  
e o desejo de libertação...

Se tomarmos as relações parafrásticas a partir do conceito tradicional de paráfrase na literatura, como o encontrado em *Paráfrase, Pará-*



dia & Cia de Afonso Romano de Santana (1999) será difícil ver ligações estéticas entre os dois poemas, porque ali as aproximações se dão quase que necessariamente no plano da forma.

Embora esta obra apresente um conceito problematizador da paráfrase, os exemplos e as análises permanecem no plano do esquema mesmo da crítica literária, engajando-se sobre a forma e negligenciando o material discursivo.

O conceito transdisciplinar de paráfrase adotado neste trabalho nos mostra as relações parafrásticas para além das relações formais. A semântica, o cálculo do significado, a análise de discurso e a semiótica marxista bakhtiniana nos levam a pensar a paráfrase no plano da memória discursiva e da ideologia, no processo de refração do signo.

Aqui, portanto, fazemos esta opção: desviar o caminho da paráfrase formal que, por exemplo, aproximaria o poema “Tem gente com fome” de Solano Trindade com o poema “Cafê com pão” de Manuel Bandeira. E concentrar nossa análise nas relações político-ideológicas que se estabelecem entre os dois poemas, a saber, as relações de engajamento.

Para considerarmos o engajamento nas poesias de Castro Alves e de Solano Trindade, precisamos estabelecer um quadro parafrástico entre esses dois tipos de engajamento, de modo a lhes apontar certas peculiaridades, das quais perceberemos as que são comuns e as que são particulares em cada engajamento. Deste modo, temos a tabela seguinte:

ENGAJAMENTO	
EO: Castro Alves	ER: Solano Trindade
<i>Discursividade Parafrástica:</i> 1) <b>Preocupação com questões raciais;</b> 2) Preocupação com questões sócio-econômicas; 3) Uso da linguagem poética para construção da identidade de uma literatura menor.	<i>Discursividade Polissêmica:</i> 1) Castro Alves é considerado cânone, Solano Trindade, não o é; 2) Presença de traços panfletários na obra de Trindade; 3) o período histórico de cada autor e as condições de produção e circulação de cada uma das obras; 4) Impacto do engajamento de cada um na sociedade em que viveu; 5) A poesia de Castro Alves é mais autonomizada que a de Solano Trindade; 6) O poema “Canção do africano” trata a questão racial em terceira pessoa e é composto em versos heptassílabos, ao passo que o poema “Sou negro” trata-a em primeira pessoa e é composto em versos livres.

**Tabela 2: Engajamento em Castro Alves e em Solano Trindade**

Como percebemos na Tabela 2, temos mais pontos que diferenciam os dois autores do que os assemelham, entretanto, como já afirmamos, não é a quantidade de traços, mas como eles se apresentam no pro-

cesso de *refração* ideológica do *signo* que configuram a relação interdiscursiva como parafrástica ou polissêmica.

Desse modo, introduzimos esse pequeno trecho do RAP “Diário de um detento” do grupo Racionais MC’s que se insere justamente no contexto da discursividade parafrástica entre os discursos engajados com os problemas raciais e sociais no Brasil. Sua estética é ainda controversa, mas, assim como o grafite urbano que vem ganhando admiradores pelas galerias do mundo todo, a declamação microtonal da música RAP vem sido compreendida como *epopeia contemporânea* (NASCIMENTO: 2003, p. 14) declamada para multidões de jovens negros que se veem representados por essa estética por sentirem em suas vidas o impacto de uma cultura de falsa democracia racial.

#### DIÁRIO DE UM DETENTO

São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã.

‘Aqui estou, mais um dia.

(...)

Já ouviu falar de Lúcifer?

Que veio do Inferno com moral.

Um dia... no Carandiru, não... ele é só mais um.

(...)

Avise o IML, chegou o grande dia.

(...)

Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo...

quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!

(...)

Ratatatá! sangue jorra como água.

Do ouvido, da boca e nariz.

O Senhor é meu pastor...

perdoe o que seu filho fez.

Morreu de bruços no salmo 23,

sem padre, sem repórter.

sem arma, sem socorro.

Vai pegar HIV na boca do cachorro.

Cadáveres no poço, no pátio interno.

Adolf Hitler sorri no inferno!

(...)

Mas quem vai acreditar no meu depoimento?

Dia 3 de outubro, diário de um detento.

A respeito do Hip-Hop, o professor Jorge Nascimento (UFES) assinala que essa escola estética se inscreve num tipo de fazer literário chamado *brutalista* (2003, p. 18). Essa carga violenta muitas vezes aparece através de relatos da vida na prisão e na marginalidade de algum modo. Assim como Castro Alves descreve o cativo em “A canção do

Africano”, o MC também nos relata a vida na prisão, ambiente cuja população é em sua grande maioria negra ou parda.

Vejam os dados da Justiça brasileira acerca de sua população carcerária:

<i>ESCOLARIDADE</i>	<i>PERCENTUAL</i>
Não informado:	3%
Ana/alfabetizado:	18%
Ensino Fundamental:	59%
Ensino Médio:	18%
Ensino Superior:	1%
Pós-graduação:	0%

**Tabela 3: Percentual de presos por grau de instrução em 2010 no Brasil (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA: 2011)**

<i>COR/ ETNIA</i>	<i>PERCENTUAL</i>
Branca:	37%
Negra:	60%
Amarela:	01%
Indígena:	0%
Outros:	02%

**Tabela 4: Percentual de presos por cor de pele/etnia em 2010 no Brasil (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA: 2011)**

Assim como os textos de C. Alves e de S. Trindade o *Rap* apresentado reconstrói um lugar de sofrimento para o negro brasileiro, a senzala de C. Alves, saudosa da África; a favela de S. Trindade, saudosa da tradição africana e das lutas abolicionistas; e, agora, o presídio, saudoso da cidade por causa de sua população formada pela juventude negra e sem escolaridade das periferias brasileiras.

O *Diário de um detento* testemunha um misto de senzala, sanatório e campo de concentração vivido por esses jovens que receberam pena de reclusão para fins de ressocialização.



**Fig. 5: Grafite/pichação: arquivo pessoal dos autores**

Isso dialoga com o grafite encontrado no muro lateral do *Theatro Carlos Gomes*, Centro de Vitória (ES). (Veja **Fig. 5**, acima).

Desta forma, podemos perceber como cada uma dessas estéticas expressou sua forma se ver/ser negro no Brasil, de forma relativamente autêntica e relativamente filiada, de acordo com as possibilidades do seu tempo.

Se em Castro Alves a filiação ao estilo condoreiro se fez necessária para que sua obra alcançasse leitores, o moderno S. Trindade brincou mais com a forma, dialogando com os modernistas (a exemplo: o poema *Tem gente com fome* que segue o ritmo do trem, tal qual o poema *Café com pão* de Manuel Bandeira) e recontando sua identidade de uma visada heroica. Ao passo que o ressentimento da juventude dos fins do séc. XX e início do séc. XXI se vê desprovida até mesmo do direito à favela, sua casa, porque são levados para um lugar de sofrimento, uma unidade prisional, onde revivem – conscientes ou não – as dores de seus antepassados revoltados.

Ainda podemos ver os temas racial e prisional em grafites registrados no cotidiano como abaixo:



**Fig. 6:** Grafite registrado na parede de uma residência em Itaparica, VV.

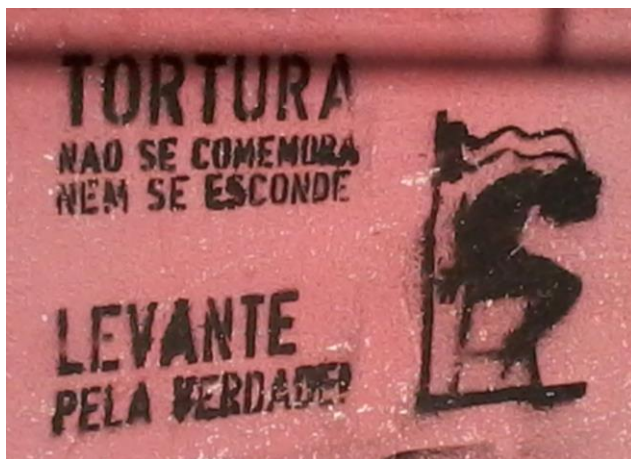


Fig. 7 Grafite (stencil) registrado em Jardim da Penha, Vitória



Fig. 8 Grafite (pichação), Av. Fernando Ferrari, Vitória (ES)

Aqui, uma juventude registra na memória da cidade seus dizeres: desenhando o rosto do negro (Fig. 6) evoca todo o interdiscurso deste tema, inclusive os textos de Castro Alves, S. Trindade e o rap dos Racionais MC's. Produzindo um *stencil* (tipo de grafite feito em molde vazado – Fig. 7) questiona a impunidade histórica para os milhares de mortos da ditadura, desaparecidos e torturados nas delegacias e presídios brasileiros, além da forte expressão popular (Fig. 9) que faz emergir um sentimento de revolta bastante incisivo. Ou ainda, com uma simples caneta

(Fig. 8), denunciando as dúbias intenções do sistema de segurança pública.



**Fig. 09: Grafite registrado na Unicamp**

Sendo assim, temos a síntese dos traços ideologicamente parafrásticos expostos na tabela abaixo:

<b>Autoria:</b>	<i>Castro Alves</i>	<i>Solano Trindade</i>	<i>Racionais MC's</i>
<b>Traços parafrásticos:</b>	<p><i>Discursividade Parafrástica:</i></p> <p>1) <b>Preocupação com questões raciais;</b></p> <p>2) Preocupação com questões sócio-econômicas;</p> <p>3) Uso da linguagem poética (<i>romantismo</i>) para construção da identidade de uma literatura menor.</p> <p>4) <b>Reconstrução da África com lar ideal.</b></p>	<p><i>Discursividade Parafrástica:</i></p> <p>1) <b>Preocupação com questões raciais;</b></p> <p>2) Preocupação com questões sócio-econômicas;</p> <p>3) Uso da linguagem poética (<i>modernismo</i>) para construção da identidade de uma literatura menor.</p> <p>4) <b>Reconstrução da história das lutas raciais para afirmação do pós-quilombo.</b></p>	<p><i>Discursividade Parafrástica:</i></p> <p>1) <b>Preocupação com questões raciais;</b> 2) Preocupação com questões sócio-econômicas; 3) Uso da linguagem poética (<i>rap</i>) para construção da identidade de uma literatura menor.</p> <p>4) <b>Denúncia do espaço “prisão” onde o genocídio da juventude negra acontece e afirmação pelo desejo à cidade.</b></p>

**Tabela 5: discursividade parafrástica em CA, ST e Hip-Hop**

#### 4. Conclusão

Desse acúmulo, então, podemos analisar os dois poemas considerando suas perspectivas estéticas e discursivas em oposição ao conceito tradicional de paráfrase constituído na literatura. Certamente se pensássemos nos itens levantados pela tabela 2 sob o conceito tradicional de paráfrase enquanto intertexto formal, estético-expressivo seria difícil afirmar que os dois poemas apresentados estabelecem, de fato, uma relação parafrástica. Essa dificuldade advém da própria autonomização da crítica literária que não permite que a literatura se veja analisada na perspectiva de conceitos desenvolvidos em outras teorias.

Nesse trabalho, o conceito de transdisciplinar de paráfrase ideológica não nega a existência de diferenças, pelo contrário: é a partir da aplicação do signo parafrástico transdisciplinar que os aspectos polissêmicos ficam mais evidentes. No entanto, o que é preciso destacar é que os aspectos formais, para essa concepção de paráfrase, não são os principais traços de produção de sentido. Aqui, o material semiótico se encontra de maneira privilegiada no espectro dos textos, enquanto unidades materiais do discurso que evocam e das relações que se estabelecem com a memória discursiva.

Desse modo reafirmamos que antes de tudo os dois textos estão amalgamados pelo engajamento de cunho racial, e isso é o aspecto central deles. Nesse quadro, então, estabelecemos uma equivalência semântica (Eq.S.) entre as obras destes autores nas tabelas 2 e 5.

Acrescentamos, ainda, o universo do *Hip-Hop* e do grafite para demonstrar a produção da juventude negra de maior impacto narrativo. As histórias contadas com narrativas ricas em detalhes cruéis denunciam que essa juventude em contato direto com a população carcerária, por que é a própria população carcerária, com seu estilo americanizado reconta o próprio mundo. Sobretudo, as figuras de 6 a 9 testemunham uma série de agendas estético-expressivas do grafite, expressão que, juntamente com o rap, a dança e a poesia, formam o hip-hop.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, C. Canção do Africano. In: \_\_\_\_\_. *Os Escravos*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/calves08.html#cancao>>. Acesso em: 06-11-2012.

BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

FUCHS, C. *La paraphrase*. Paris: Press Universitaires de France, 1982.

HILGERT, J. G. A paráfrase na construção do texto falado: O caso das paráfrases em relação paradigmática com suas matrizes. In: KOCH, I. G. V. (Org.). *Gramática do português falado: Desenvolvimentos*. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 2002, v. 6, p. 143-158.

\_\_\_\_\_. *A Paráfrase: Um procedimento de constituição do diálogo*. 1989. 462 p. Dissertação (Doutorado em Linguística) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

JAMESON, F. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MARI, H. *Os lugares do sentido*. Campinas: Mercado de Letras, 2008. 152 p.

ORLANDI, E. P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1999.

TRINDADE, S. *Sou negro*. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/Sou-Negro.pdf>>. Acesso em: 06-11-2012.

RACIONAIS, MC's. *Diário de um detento*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/racionais-mcs/diario-de-um-detento.html>>.



## **A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA POESIA TROVADORESCA**

*Tatiana Alves Soares Caldas (CEFET/RJ)*  
[tatiana.alves.rj@gmail.com](mailto:tatiana.alves.rj@gmail.com)

**Não se pode fazer maior despeito a uma mulher  
do que chamá-la velha ou feia.**

*(Ariosto, Orlando Furioso)*

**Deve-se fazer com a mulher honesta  
tal como com as relíquias:  
adorá-las e não tocá-las.**

*(Cervantes, Dom Quixote)*

O trovadorismo, manifestação literária surgida durante a Idade Média, traduziu a nova visão de mundo que ora se impunha. O universo medieval era retratado em cantigas de cunho lírico-amoroso ou satírico, retratando o pensamento do homem de então. De influência provençal e aristocrática, o amor cortês retratou a *coyta d'amor* e a idealização da mulher, que se afigurava como inacessível. Ativa e distante, a mulher representada nas cantigas de amor gerava, com seu desprezo, o sofrimento amoroso a ser cantado pelo trovador, que assumia a imagem do homem desprezado. O caráter inefável da figura feminina continha, sobretudo, um modelo de submissão e de pureza que reproduzia, de forma velada, as normas de conduta a serem seguidas pela mulher.

Outra modalidade, a da poesia satírica, representada pelas cantigas de escárnio e de maldizer, trabalhava, ainda que com estratégia distinta, para reproduzir a mesma ideologia: por meio das críticas, ora veladas, ora explícitas, as cantigas satíricas condenavam o comportamento que desejavam banir, estabelecendo, por contraste, o modelo a ser obedecido.

Vendo nas modalidades lírica e satírica da poesia trovadoresca as duas faces de uma mesma moeda no que se refere à perpetuação da ideologia vigente – machista e patriarcal –, o presente estudo tem por objetivo refletir acerca da representação da mulher na cantiga trovadoresca. Uma vez que as cantigas de amigo, uma das modalidades da poesia lírica trovadoresca, apresentam um eu lírico feminino, não serão contempladas neste estudo, que busca analisar a mulher como objeto de representação, e não como sujeito do discurso. A partir dos diferentes perfis femininos

vislumbrados nas cantigas, nossa análise busca rastrear a ideologia contida nas manifestações artísticas de então.

As cantigas de amor, ao retratarem o sofrimento de cunho amoroso de um trovador por uma dama que, na maioria das vezes, não corresponde ao seu sentimento, coloca em cena uma relação amorosa marcada pela contemplação e pelo sofrimento, estabelecendo as regras daquilo a que se chamou posteriormente *amor cortês*, como destaca Lênia Mongelli em seu estudo sobre o trovadorismo:

Essa poesia, aristocrática, cultivada nos castelos senhoriais e reais, surgiu na Europa ocidental como uma postura nova, como uma maneira inusitada de fazer poesia e, principalmente, como uma visão de mundo inovadora. (...) É com os trovadores que a Europa Ocidental aprendeu não só a poeitar, mas também a *amar*. Toda a arte erótica ocidental, toda a poesia amatória posterior estará indelevelmente marcada pela maneira de amar elaborada pelos provençais, pelo código de comportamento amoroso a que chamavam “fin’amors” e que mais tarde ficou conhecido como “amor cortês”. (MONGELLI, 1992, p. 32)

Numa estratégia que reproduz as estruturas feudais e, paradoxalmente, realiza uma espécie de inversão das relações socialmente estabelecidas, o homem rende vassalagem à figura feminina, adorando-a como ser superior, como analisa Georges Duby em *O Tempo das Catedrais*:

Festa e jogo, o amor cortês realiza a evasão para fora da ordem estabelecida e a inversão das relações naturais. (...) No real da vida, o senhor domina inteiramente a esposa. No jogo amoroso, serve à dama, inclina-se perante seus caprichos, submete-se às provas que ela decide impor-lhe. Vive ajoelhado diante dela, e nesta postura de devotamento se encontram desta vez traduzidas as atitudes que, na sociedade dos guerreiros, regulavam a subordinação do vassalo ao seu senhor. (DUBY, 1979, p. 252-253)

As cantigas de amor apresentam uma estrutura temática relativamente fechada, com a imagem de um trovador que louva a mulher amada, pretexto para glosar acerca do sofrimento que ela lhe impõe ao não corresponder ao seu afeto.

Uma das mais célebres cantigas de amor é uma de autoria de D. Dinis, espécie de retrato descritivo da mulher amada, corolário das características que fazem dela alguém especial:

Quer'eu em maneira de proençal  
fazer agora um cantar d'amor  
e querrei muit'i loar mia senhor  
a que prez nem fremosura nom fal,  
nem bondade; e mais vos direi en:  
tanto a fez Deus comprida de bem

que mais que todas las do mundo val.

Ca mia senhor quisu Deus fazer tal,  
quando a fez, que a fez sabedor  
de todo bem e de mui gram valor,  
e com tod'est[*o*] é mui comunal  
ali u deve; er deu-lhi bom sem  
e des i nom lhi fez pouco de bem  
quando nom quis que lh'outra foss'igual.

Ca em mia senhor nunca Deus pôs mal,  
mais pôs i prez e beldad'e loor  
e falar mui bem e riir melhor  
que outra molher; des i é leal  
muit'; e por esto nom sei hoj'eu quem  
possa compridamente no seu bem  
falar, ca nom há, tra'lo seu bem, al. (B 520b, V 123)

Já no primeiro verso, o eu lírico invoca o modo provençal de trovar, referência na época no tocante aos cantares de amor. Tendo como mote a louvação à senhora, o texto tem início com a descrição de sua beleza e perfeição, sendo ela detentora de virtudes as mais diversas, como *prez*, *fremosura* e *bondade* – apreço, formosura e bondade, respectivamente –, que, reunidas, fazem dela uma mulher única. Cumpre notar, ainda, que tais características, segundo o trovador, teriam sido dádivas divinas, numa marca da forte religiosidade da época.

A segunda estrofe parece reiterar a imagem da mulher dotada de pureza e discernimento. O que a tornaria inigualável, contudo, seria *o bom sem e o não pouco de bem*, numa conveniente associação entre bondade e bom-senso que deixa inequívoco o modelo desejado em relação à mulher.

Na última estrofe, que parece confirmar a imagem delineada nas anteriores, o sujeito lírico acaba por enumerar os atributos que a fazem tão especial, uma vez que destaca as habilidades da senhora – *ser mui comunal ali u deve*, *falar mui bem e riir melhor* –, numa indicação da contenção e do juízo que deveriam pautar a conduta feminina. Digna de destaque é a imagem de uma dama que sabe se portar em sociedade, sabendo agir segundo os padrões morais e sociais (*ali u deve*). Trata-se de alguém que sabe *o que dizer e quando rir*, respeitando o código moral da época.

Outra cantiga, esta de autoria de Rui Pais de Ribela, parece confirmar o modelo estabelecido para que a dama despertasse o sentimento do trovador, na servidão amorosa que tanto caracterizou o amor cortês:

A mia senhor, que mui de coração  
 eu amei sempre des quando a vi,  
 pero me vem por ela mal des i,  
 é tam bõa, que Deus nom mi perdom,  
 se eu querria no mundo viver  
 por lhe nom querer bem nen'a veer.

Pero dela nom atendo outro bem,  
 ergo vee-la mentr'eu vivo for;  
 mais porque amo tam boa senhor,  
 Deus nom mi a mostre, que a 'm poder tem,  
 se eu querria no mundo viver  
 por lhe nom querer bem nem a veer.

Porque desejo de vee'los seus  
 olhos tam muito que nom guarrei já;  
 e porque antre quantas no mund'há  
 val tam muito, que nom me valha Deus,  
 se eu querria no mundo viver  
 por lhe nom querer bem nem a veer. (A 195, B 346)

A primeira estrofe contém pontos de aproximação com a anterior, pois apresenta um eu lírico que se apaixonou à primeira vista – *eu amei sempre des quando a vi* –, ainda que tenha consciência de que não é correspondido, causa de seu infortúnio: *pero me vem por ela mal des i*. Entretanto, dada a grande bondade da dama, ele afirma que, apesar de tudo, não desejaria que nada fosse diferente em sua vida.

Na segunda estrofe, o eu poético mantém-se fiel ao propósito de amá-la sem nada esperar, numa impossibilidade que, longe de demovê-lo, parece ainda intensificar-lhe o sentimento. Chegando mesmo a afirmar que nada deseja senão a dádiva de vê-la, ainda que de longe, ele conclui a estrofe repetindo os versos finais da anterior, estabelecendo uma espécie de refrão que enfatiza a sua resignação em amá-la à distância.

Já no que se refere à modalidade satírica das cantigas, trata-se de um gênero empregado para a crítica social, moral e política. Por meio do riso, do grotesco, da paródia, colocavam-se as denúncias acerca do comportamento e das atitudes socialmente indesejáveis: o trovador que não tinha talento, o covarde que fugiu da guerra, a mulher que aliciava moças para a prostituição. Ao lado das lírico-amorosas, também as cantigas satíricas fornecem um valioso retrato do cotidiano medieval. A esse respeito, Lênia Mongelli reflete sobre o caráter cômico e popular de tais composições:

As formas e os campos semânticos encontrados na maior parte das cantigas de escárnio e maldizer – a paródia, o obsceno, o escatológico, a inversão, o travestimento, as funções fisiológicas, a imagem do corpo em transformação – tudo isso está relacionado com a chamada “cultura cômica popular”, descrita por Mikhail Bakhtin, a qual opunha aos valores oficiais da seriedade, da sobrevalorização do espírito, da separação entre homem e natureza, uma cultura “cômica”, “alegre”, fundada na concepção da renovação do mundo, do contato do corpo humano com as bases materiais da vida. (MONGELLI, 1992, p. 51)

Apesar de estarem ligadas à inversão, à transgressão e ao escatológico, as cantigas satíricas acabam por servir ao mesmo propósito das de amor, uma vez que demarcam, por exclusão e contraste, a execração daqueles que não se enquadram nos moldes estabelecidos.

Curiosamente, em um levantamento das cantigas de escárnio e de maldizer, um aspecto que chama a atenção é a quantidade de textos ligados ao comportamento feminino, sobretudo em aspectos de ordem sexual.

Jacques Le Goff, ao analisar a condenação da sexualidade na Idade Média, associa o advento do cristianismo ao repúdio de práticas consideradas normais na Antiguidade Clássica. Segundo ele, o puritanismo que se estabeleceu a partir de justificativas religiosas impregnou de culpa o prazer medieval. Por conta da ideia do pecado original, o prazer passa então a ser associado à luxúria, agora içada ao estatuto de pecado capital:

O cristianismo deu uma justificação transcendente, baseada simultaneamente na teologia e na Bíblia (interpretação da Gênese e do pecado original, ensinamento de São Paulo e dos Pais) – o que é muito importante. Mas também transformou uma tendência minoritária num comportamento “normal” da maioria, em todo caso nas classes dominantes, aristocráticas e/ou urbanas, e forneceu aos novos comportamentos um enquadramento conceitual novo (vocabulário, definições, classificações, oposições) e um controle social e ideológico rigoroso exercido pela Igreja e pelo poder laico a seu serviço. Ele ofereceu finalmente uma sociedade exemplar que realizava sob sua forma ideal o novo modelo sexual: o estado monacal. (LE GOFF, 1992, p. 150-151)

Dessa forma, ao humilhar – de forma velada ou explícita – algum indivíduo em função de um determinado comportamento, desencorajava-se tal atitude e confirmava-se, por oposição, o modelo desejado.

A cantiga referente à *dona fea*, de autoria de Joan Garcia de Guilhade, talvez seja uma das que melhor traduzam a ideologia patriarcal vigente na Idade Média, refletindo a outra face da mulher. De estrutura simples, tem como tema central o deboche em relação a uma mulher que teria, segundo o trovador, perdido uma louvação em seu nome:

Ay, dona fea, foste-vos queixar,  
 Por que vos nunca louv'en meu trobar  
 Mays ora quero fazer un cantar,  
 En que vos loarey toda vya;  
 E vedes como vos quero loar:  
 Dona fea, velha e sandia!

Ay, dona fea, se Deus mi perdon  
 E poys avedes [a]tan gran coraçon  
 Que vos eu loen esta rason,  
 Vos quero já loar toda vya;  
 E vedes qual sera a loaçon:  
 Dona fea, velha e sandia!

Dona fea, nunca vos eu loey  
 En meu trobar, pero muito trobei;  
 Mays ora já hun bon cantar farey,  
 En que vos loarei toda vya;  
 E direy-vos como vos loarey:  
 Dona fea, velha e sandia!. (B 1485, V 1097)

A referida cantiga constitui-se numa espécie de paródia do amor cortês, uma vez que tem como ponto de partida o fato de uma mulher ter se queixado de nunca ter sido dedicada a ela qualquer louvação.

Na anticantiga de amor que ora se apresenta, observa-se que a atitude da moça – motivo de sua condenação – foi oposta à indiferença ao distanciamento habitualmente oferecidos pela dama das cantigas de amor, o que nos permite inferir que, se a dama se mantivesse casta e imune às investidas do trovador, tinha a sua virtude decantada, mas o oposto ocorria com aquela que por acaso manifestasse o desejo de ser louvada em uma cantiga, como se percebe já na primeira estrofe do texto.

A introdução da cantiga não deixa dúvidas quanto ao motivo da crítica: a suposta *dona fea* é humilhada por ter solicitado ao trovador que lhe dedicasse uma louvação. Ao se colocar como *sujeito* e não como *objeto* de desejo, a mulher é implacavelmente execrada em todos os aspectos, e destacam-se, por oposição, os atributos valorizados na sociedade de então: castidade, renúncia e submissão.

O fato de a mulher a quem a cantiga é dedicada não ser nomeada é sugestivo, uma vez que supostamente a humilhação seria ainda maior caso ela fosse identificada. Entretanto, ao criticar sem nomeá-la – note-se que a cantiga é de escárnio, e não de maldizer –, o eu lírico parece humilhá-la ainda mais, uma vez que não a identifica por um nome, mas por um de seus atributos negativos. Ela não possui um nome, mas uma carac-

terística marcante e depreciativa pela qual é interpelada, aspecto a que retornaremos mais à frente.

A crítica prossegue, com uma ironia mordaz, em que o trovador pede perdão por menosprezar alguém de tão nobre coração. Entretanto, sabemos tratar-se de ironia, pois, em seguida, ele acentua as críticas a ela, como se pode ver na estrofe subsequente.

Por meio da comparação entre a referida cantiga e as de amor, pode-se, por contraste, estabelecer os padrões medievais de beleza e conduta. A chamada *dona fea* é humilhada em função de tudo aquilo que *não* possui, e que havia sido elogiado nas cantigas de amor: ela é alijada de beleza (*fea*), de juventude (*velha*) e de juízo (*sandia*). Além da feiura, são criticados aspectos como sua idade avançada – imagina-se que, dada a baixa expectativa de vida, a juventude fosse algo especialmente desejável na mentalidade medieval – e sua suposta loucura, autorizando-nos inclusive a especular em que consistiria tal rótulo. Em vários tempos e culturas, o tido como louco é simplesmente aquele que não se enquadra nos padrões vigentes, situação semelhante à verificada na cantiga analisada. Além disso, é expressivo o fato de tais epítetos constituírem uma espécie de refrão, findando cada estrofe e sendo marcadamente enfatizados pelos pontos de exclamação, numa exaltação dos pontos pejorativos apontados em relação à mulher que ele tenta ridicularizar.

Uma vez que a motivação para o deboche observado seria tão-somente o fato de ela ter solicitado uma cantiga em sua homenagem, arriscamo-nos a especular que sua loucura nada mais seria do que a ruptura com os códigos machistas de conduta, que jamais admitiriam que o desejo feminino invertesse o vetor tradicional, manifestando-se. Tal atitude gera uma retaliação por parte do eu poético, que afirma que a louvará para sempre (*vos loarei toda via*), reiterando sua intenção em rechaçá-la eternamente, para que seu erro não fosse jamais esquecido.

Outra das mais expressivas cantigas no que se refere à posição da mulher na sociedade medieval é a que cita Maria Domingas, de autoria de Pero da Ponte. Classificada como de maldizer, em virtude da identificação da pessoa criticada, a referida cantiga aborda a iniciação das moças na arte da prostituição, feita pela protagonista:

Quem a sa filha quiser dar  
mester, com que sábia guarir,  
a Maria Doming'há-de ir,  
que a saberá bem mostrar;  
e direi-vos que lhi fará:

ante d'um mês lh'amostrará  
como sábia mui bem ambrar.

Ca me lhi vej'eu ensinar  
ũa sa filha e nodrir;  
e quem sas manhas bem couzir  
aquesto pode bem jurar:  
que des Paris atêes acá  
mulher de seus dias nom há  
que tam bem s'acorde d'ambrar.

E quem d'haver houver sabor  
nom ponha sa filh'a tecer,  
nem a cordas nem a coser,  
mentr'esta mestra aqui for,  
que lhi mostrará tal mester,  
por que seja rica molher,  
ergo se lhi minguar lavor.

E será en mais sabedor,  
por estas artes aprender;  
demais, quanto quiser saber,  
sabê-lo pode mui melhor;  
e pois tod'esto bem souber,  
guarrá assi como poder;  
de mais, guarrá per seu lavor. (B 1651, V 1185)

Retratada como a alcoviteira por excelência, Maria Domingas iniciava as jovens na profissão. De modo irônico, o eu lírico apresenta a atividade como altamente rentável e a cafetina como a mais célebre em seu ofício, estando, portanto, apta a ensinar às jovens todos os seus truques e artimanhas.

A cafetina seria, portanto, a pessoa mais adequada para ensinar alguém a seduzir e, assim, se sustentar. A arte de *ambrar* – remexer as ancas – sugere, simultaneamente, o movimento com que a mulher seduziria, ao andar, e, de forma mais abrangente e grosseira, o próprio ritmo do ato sexual.

A crítica prossegue, com o eu lírico exaltando os atributos sexuais de Maria Domingas, comparando-a às melhores cortesãs de Paris, local-referência de prostituição na época.

Na estrofe subsequente, o sujeito lírico adverte os pais a não perderem seu tempo ensinando inutilidades às filhas, já que haveria uma possibilidade de elas obterem uma ocupação muito mais lucrativa. Significativo é o fato de ele abrir a estrofe com a observação de que tal ocupação seria ideal para quem *d'haver houver sabor*, ou seja, para quem apre-



ciasse riquezas. Ao associar a ganância a atividades ilegais e/ou tidas como imorais, a cantiga cumpre ainda o propósito de desmerecer o indivíduo ambicioso, atitude bem conveniente a uma sociedade em que qualquer ambição por parte do povo, que passava fome, deveria ser reprimida. Associar ganância à imoralidade significava, por contraste, atribuir grandeza moral aos desprovidos de ambição e de dinheiro, numa estratégia eficaz para conter a insatisfação popular diante das injustiças sociais.

Ao negar as ocupações usualmente atribuídas às moças de então – tecer, fiar, costurar –, o sujeito poético deixa a mensagem subliminar de que a toda aquela que não se encaixasse no padrão de conduta esperado, nada restava senão a prostituição. É de ironia a sua atitude ao classificar as outras ocupações como inúteis, assumindo o ponto de vista daqueles que buscavam o dinheiro, numa irônica defesa do ofício da prostituição, como se verifica na terceira estrofe. O eu lírico chega inclusive a afirmar que só faltará dinheiro à moça caso lhe falte clientela – *ergo se lhi minguar lavor* –, enfatizando a reificação da prostituta na sociedade.

A última estrofe corrobora a ideia contida nas anteriores, e ressalta a importância de a moça se empenhar para aumentar suas chances de ser bem-sucedida. Ela se manteria economicamente em função de seu trabalho, numa sátira que retrata um aspecto incômodo da sociedade medieval, ao mesmo tempo em que revela a frequência de tal situação na época.

A sexualidade feminina constitui um dos temas mais profícuos para as cantigas satíricas. Em uma cantiga de autoria de Joan Airas de Santiago, tem-se uma mulher criticada por ter faltado à missa. O suposto motivo de sua ausência, contudo, constitui o verdadeiro alvo da denúncia, como vemos a seguir:

Ûa dona, nom dig'eu qual,  
nom aguirou ogano mal:  
polas oitavas de Natal,  
ia por sa missa oir,  
e [houv'] um corvo carnaçal,  
e nom quis da casa sair.

A dona, mui de coração,  
oíra sa missa entom,  
e foi por oír o sarmom,  
e vedes que lho foi partir:  
houve sig'um corv'a carom,  
e nom quis da casa sair.

A dona disse: – Que será?

E i o clérig'está já  
 revestid'e maldizer-m'-á  
 se me na igreja nom vir.  
 E diss'o corvo: – Quá, [a]cá;  
 e nom quis da casa sair.

Nunca taes agoiros vi  
 des aquel dia em que naci  
 com'aquest'ano hou'v'aqui;  
 e ela quis provar de s'ir  
 e hou'v'um corvo sobre si  
 e nom quis da casa sair. (B 1467, V 1077)

Além de remeter ao universo medieval, repleto de agouros e superstições, a cantiga denuncia a atitude de uma mulher que, por causa do aparecimento de um corvo, teria deixado de comparecer à missa.

A primeira estrofe apresenta a situação e explica o suposto motivo da ausência da mulher. Durante as oitavas de Natal, ou seja, no período litúrgico de oito dias seguintes ao Natal, período especialmente importante no calendário litúrgico da fervorosa Idade Média, a mulher não previu o agouro que sobre ela se lançou, e teve de faltar à missa.

Se, por um lado, numa leitura mais referencial, a crítica residiria no provincianismo da mulher, que, por ignorância e superstição, se amedrontou e não saiu de casa por considerar o corvo uma ave de mau agouro, o texto trabalha sutilmente com uma estrutura profunda que pode usar a imagem do corvo como metáfora de um homem que surgiu e não permitiu que ela saísse de casa, sugestão que permanece nas estrofes subsequentes. Note-se que o texto fala de um *corvo carnaçal*, que tanto pode se referir a um corvo carnicheiro, sedento de sangue, quanto um homem, ávido por *carne*, na acepção sexual do termo, numa leitura que parece ser reforçada pelo verbo sugestivamente utilizado pelo eu poético: *e nom quis da casa sair*.

A segunda estrofe tem início com o eu lírico ironicamente mostrando a mulher como dotada de muito boa-vontade e desejosa de ouvir o sermão (*de coraçom, oíra sa missa entom, e foi por oír o sarmom*), mas que teria sido impedida pela aparição da ave agourenta. Várias ambiguidades parecem confirmar a conotação sexual presente na cantiga, uma vez que o eu poético utiliza a expressão *sig'*, que tanto pode significar *perto de si* quanto *sobre si*, e *a'carom*, que significa tanto *cara a cara* quanto *rente à pele*. O verso com o verbo *querer*, sugerindo que não ir à missa teria sido uma escolha por parte da mulher, encerra a estrofe.

A terceira estrofe mostra a mulher preocupada com o fato de o clérigo, já pronto e paramentado para rezar a missa, vir a maldizê-la por ela não ter comparecido ao sermão. Além de retratar a forte religiosidade presente na época, a cantiga sugere a preocupação com a própria imagem perante a sociedade. Curiosamente, era talvez essa mesma preocupação o que conferia tanto poder às cantigas satíricas, uma vez que ser criticado em uma delas comprometia a imagem pública do indivíduo.

Mas os apelos do corvo são bem mais persuasivos, e a mulher decide ficar em casa. Digna de destaque é a imprecisão em relação ao corvo: ele diz: *quá, cá*, ampliando as ambiguidades sugeridas pelo texto, já que *quá, cá* tanto pode ser uma onomatopeia que reproduz o crocitar da ave quanto a expressão *venha cá* ou *aqui*.

Na última estrofe, tanto pela leitura mais referencial e imediata quanto pela profunda, plena de significações de teor sexual, o eu lírico manifesta seu ceticismo em relação ao que teria de fato ocorrido com a mulher. Ao dizer *Nunca taes agoiros vi / des aquel dia em que naci / com'aquest'ano hou' aqui*, o sujeito poético evidencia sua opinião de que tudo não teria passado de uma justificativa para ela faltar ao sermão. A ambiguidade é mantida, dessa vez com o *corvo sobre si*, sugerindo, simultaneamente, que a ave estaria *sobrevoando* a mulher ou *sobre si* (em cima dela), em outra imagem nitidamente erótica. As conotações de caráter sexual que impregnam o texto parecem intensificar o delito da mulher.

Delitos de ordem sexual e aspectos religiosos muitas vezes surgem relacionados em algumas cantigas satíricas. A esse respeito, uma bastante expressiva é a que tem uma mulher de nome Maria Peres como protagonista, de autoria de Fernão Velho. Maria Peres, ou ainda Maria Peres Balteira, seria uma soldadeira galega, ativa nas cortes castelhanas e pertencente à pequena nobreza, o que faria dela uma pessoa bem conhecida nos locais onde a cantiga circulasse. O texto mostra como a personagem, que supostamente seria atormentada pelo demônio, somente teria se livrado do problema ao se aproximar de um padre. Ao analisar mais minuciosamente a cantiga, percebem-se as verdadeiras críticas, revelando situações facilmente encontradas na sociedade de então, como vemos a seguir:

Maria Pérez se maenfestou  
noutro dia, ca por [mui] pecador  
se sentiu, e log'a Nostro Senhor  
pormeteu, polo mal em que andou,

que teuess'um clérig'a seu poder,  
 polos pecados que lhi faz fazer  
 o Demo, com que x'ela semp'r'andou.

Maenfestou-se ca diz que s'achou  
 pecador muit', e por en rogador  
 foi log'a Deus, ca teve por melhor  
 de guardar a El ca o que a guardou;  
 e mentre viva, diz que quer teer  
 um clérigo com que se defender  
 possa do Demo, que sempre guardou.

E pois que bem seus pecados catou,  
 de sa mort'houv'ela gram pavor  
 e d'esmolnar houv'ela gram sabor;  
 e log'entom um clérigo filhou  
 e deu-lh'a cama em que sol jazer,  
 e diz que o terrá, mentre viver;  
 e est'afã todo por Deus filhou.

E pois que s'este preito começou  
 antr'eles ambos houve grand'amor  
 antr'ela semp'r'[e] o Demo maior,  
 atá que se Balteira confessou;  
 mais, pois que vio o clérigo caer  
 antr'eles ambos, houv'i a perder  
 o Demo, des que s'ela confessou. (B 1504, C 1504)

Na primeira estrofe, somos informados do remorso que Maria Peres teria sentido, por conta das faltas que sempre cometera. Sentindo-se pecadora, decidiu ter um clérigo em sua companhia, na tentativa de se redimir.

Além de culpar o demônio por seus deslizos, estratégia frequente em épocas de fanatismo religioso, a personagem busca auxílio na Igreja, mais precisamente na figura de um padre, o que possibilitará uma leitura ambígua, à semelhança do verificado na cantiga anterior.

A segunda estrofe tem início com a repetição da informação fornecida na primeira: ela teria tomado a decisão de se redimir. Note-se que é o medo da punição o que a faz mudar de atitude e rogar por perdão, atitude indicativa do terror que se instaurara na Idade Média. Ela decide seguir o caminho religioso, como se percebe no verso *de guardar a El ca o que a guardou*, indicando que ela considerou ser melhor guardar a Ele (Deus) do que àquele que a guardou (o demônio). O eu lírico ainda destaca o fato de que ela precisaria do clérigo para se defender do demo, que sempre a teria acompanhado.

A terceira estrofe talvez seja a mais rica no que se refere às ambi-  
güidades suscitadas pelo texto. Com os primeiros versos reiterando as ra-  
zões da mudança de comportamento por parte de Maria Peres, há uma  
confirmação dos temores ligados à danação eterna. Como a representação  
iconográfica do Diabo surge no período medieval, assiste-se a um temor  
generalizado acerca do destino após a morte, e obras como o *Auto da  
Barca do Inferno* e *A Divina Comédia*, já pertencentes ao Humanismo,  
ainda carregam consigo muito dessa visão.

Temerosa acerca do que a aguardava em função de sua conduta,  
Maria Peres começa a dar esmolas (*d'esmolnar houv'ela gram sabor*) e  
chega a arranjar para si um clérigo, para melhor se proteger das tentações  
demoníacas. E nesse arranjo reside toda a ambigüidade do texto, uma vez  
que somos informados de que ela *deu-lh'a cama em que sol jazer*, o que,  
se pode sugerir um total desapego em relação ao conforto e aos bens ma-  
teriais, pode também indicar que ela teria dividido sua cama com o reli-  
gioso, com todas as implicações contidas em tal divisão. Sua determina-  
ção em tê-lo consigo enquanto viver (*e diz que o terrá, mentre viver*) pa-  
rece confirmar a ambígua parceria.

A última estrofe, sem dúvida a mais irônica e sugestiva do texto,  
aponta dois caminhos, decorrentes da ambigüidade que ali se instaura,  
pois o eu lírico afirma que, desde que a combinação entre eles começou,  
*antr'eles ambos houve grand'amor / antr'ela sempr'[e] o Demo maior*, o  
que pode tanto ser lido como a intromissão do padre entre ela e o Demo,  
que a perseguiu, quanto o epíteto *Demo maior* pode se referir ao próprio  
clérigo, sugerindo o envolvimento deste com a protagonista. O texto se  
encerra elevando a ambigüidade ao seu mais alto expoente, quando mos-  
tra que *pois que viu o clérigo caer / antr'eles ambos, houv'i a perder / o  
Demo, des que s'ela confessou*. Note-se a duplicidade da leitura, que po-  
de apontar para uma visão edificante e moralista – que mostra que, de-  
pois que o Demo viu o clérigo cair entre eles (intrometer-se na tentação),  
o Demo perdeu, pois ela foi afastada do Mal –, ou uma visão ainda mais  
crítica e maliciosa. Alterando-se as pausas na leitura do texto, tem-se a  
sugestão de que, depois que ela viu o clérigo cair (em pecado), quem saiu  
perdendo foi o Demo, pois teria sido trocado por ele. A sutileza das am-  
bigüidades enriquece o texto e torna as críticas e denúncias ainda mais  
densas.

Dessa forma, observa-se que, embora se costume dividir a poesia  
trovadoresca em lírico-amorosa e satírica, há muitos pontos de contato  
entre ambas as modalidades, criando-se uma poderosa ferramenta a ser-

viço da ideologia patriarcal vigente na Idade Média, condenando à fome e à humilhação aquelas que não se enquadravam no padrão.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges. (Org.). *História da vida privada*, 2. Da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

DUBY, Georges. *O tempo das catedrais*. Lisboa: Estampa, 1979.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. Coimbra: Coimbra, 1981.

LE GOFF, Jacques. A recusa do prazer. In: \_\_\_\_\_. *Amor e sexualidade no Ocidente*. Edição especial da revista *L'Histoire*. Seul/Porto Alegre: L&PM, 1992.

MARTINS, Mário. *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*. Lisboa: Brotéria, 1975.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros et alii. *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1992, v. 1.

**A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS  
EM AOS MEUS AMIGOS E QUERIDOS AMIGOS  
DE MARIA ADELAIDE AMARAL**

*Eliana Sales Vieira Neves* (UNEB)  
[elianasvieira@yahoo.com.br](mailto:elianasvieira@yahoo.com.br)

As diferentes representações da mulher que foram construídas ao longo do tempo tornaram-se objeto de discussão de vários campos do saber como a história, a sociologia e os estudos culturais, a partir do século XX – período no qual ocorreram grandes transformações sociais que ajudaram a modificar as imagens da mulher, de sua relação com os homens e os significados atribuídos ao feminino. Entender como esses modelos são criados e divulgados pelos diferentes meios de representação torna possível apreender as diferentes constituições do sujeito mulher em diversos âmbitos, aqui especificamente, no gênero literário romance e na narrativa ficcional televisiva – minissérie.

O romance é um gênero literário escrito que se popularizou durante a formação das identidades culturais nacionais. Segundo Hall (2011), é através das literaturas nacionais, da mídia e da cultura popular que a narrativa da cultura nacional é contada e recontada. 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. Sendo uma cultura nacional uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, *apud* HALL, 2011), que atua como uma fonte de significados culturais, analisar as representações da nação, aqui, especificadamente em relação ao universo feminino, através da ficção – romance e minissérie – contribui para a compreensão dos sentidos com os quais podemos nos identificar e construir/reconstruir identidades.

Segundo Lopes (2004, p. 31), “a narrativa ficcional televisiva surge como um valor estratégico na criação e consolidação de novas identidades culturais compartilhadas, configurando-se como uma narrativa popular sobre a nação”. A importância que a televisão – caracterizada, principalmente, pela linguagem narrativa – veio conquistando na vida dos brasileiros, desde sua criação em 1950 até os dias de hoje, faz com que ela se configure como reflexo da realidade brasileira. Nesta perspectiva, discutir a representação que a ficção televisiva propõe do Brasil e a sua importância para as relações culturais no país torna-se relevante, pois a televisão é um meio de comunicação bastante utilizado pelas pessoas.

Segundo Arlindo Machado (2000), um autor com importantes reflexões para a compreensão dos gêneros do discurso e suas diferentes aplicações nos formatos televisuais, a televisão pode ser abordada de duas formas distintas, a saber:

Pode-se tomá-la como um fenômeno de massa de grande impacto na vida social moderna, e submetê-la a uma análise de tipo sociológico, para verificar a extensão de sua influência. (...) Mas também se pode abordar a televisão sob um outro viés, como um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os voos de sua imaginação. (MACHADO, 2000, p. 10-11).

Nesse entendimento da televisão como espelho de uma sociedade, o segundo viés de abordagem da televisão, proposto por Arlindo Machado, está em consonância com a proposta deste artigo, uma vez que discutir sobre os efeitos da televisão conduz à discussão da própria realidade brasileira.

O estudo do diálogo entre a literatura e os meios audiovisuais muitas vezes propicia polêmica, porque muitos esperam ver uma reprodução o mais próxima possível do texto literário. “Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias” (GUIMARÃES, 2003, p. 95). Além disso, é comum comparar as obras, atribuindo-lhes um valor, sendo assim, a obra literária, que é considerada pelos valores da cultura ocidental como cultura erudita, é vista por muitos como um produto cultural de mais qualidade que suas adaptações, produtos midiáticos da cultura popular. Compreende-se que essa discussão acerca da maior/menor proximidade ao texto literário não se constitui um problema, pois palavra e imagem são linguagens distintas e, inevitavelmente, suas representações não poderão ser iguais. A nova obra não implicará no apagamento da obra de partida, estas podem coabitar nos diversos espaços, cada uma com as suas especificidades.

Visto que a ficção televisiva, veiculada, sobretudo, através da exibição de novelas, seriados e minisséries, está cada vez mais presente na cultura e no imaginário brasileiro, percebe-se a necessidade de se entender como se dá a produção da teleficção brasileira, em especial a produção das minisséries adaptadas de obras literárias. Dessa maneira, a partir do pressuposto de que a adaptação de um romance para a televisão está condicionada às diferenças entre os meios e suas técnicas específicas, esta investigação pretende compreender de que maneira o discurso literário



de Maria Adelaide Amaral, no romance *Aos meus amigos*, publicado em 1992, foi traduzido, por ela própria, para a minissérie televisiva *Queridos amigos*, exibida pela Rede Globo, em 2008, priorizando as questões de gênero, visto que as personagens femininas ocupam lugar de destaque nas obras citadas.

Para o estudo da representação feminina na televisão, não se pode deixar de ter como referência a minissérie *Malu mulher*, exibida pela Rede Globo semanalmente entre maio 1979 e dezembro de 1980, sob a direção geral de Daniel Filho. Esta se constituiu, à época, como um espaço simbólico de discussão das principais reivindicações do Movimento Feminista. A série contava a história de uma mulher divorciada chamada Malu (Regina Duarte). O primeiro episódio da minissérie narrou o conflito inicial: o fim do casamento, o divórcio e o fato da filha do casal não compreender a separação dos pais. Os episódios posteriores apresentavam temas diferentes, mas sempre eram desencadeados pela nova condição de Malu: uma mulher divorciada, responsável pela criação de sua filha adolescente, a qual não aceitava o fim do casamento dos pais.

O seriado foi importante para as representações de gênero na televisão porque colocou dentro das casas de milhares de brasileiros e brasileiras as discussões do movimento feminista, dando visibilidade, através da ficção e da imagem, à voz da mulher, que deixou de ser somente a filha, a esposa, a mãe, quieta, calada, subalterna, e passou a ser um sujeito ativo com direito de se posicionar no mundo e de ser ouvido. Mesmo que o conflito do episódio não fosse diretamente ligado a Malu, esta sempre se posicionava diante dos fatos, questionando e expressando seus pensamentos, direitos que, historicamente, foram negados às mulheres.

Nos anos de 1990, Daniel Filho, Antonio Calmon e Elizabeth Jhin inseriram novamente na televisão discussões de gênero, através da minissérie *Mulher*, exibida entre abril de 1998 e dezembro de 1999, protagonizada pelas médicas Martha (Eva Wilma) e Cris (Patrícia Pilar). Neste seriado, as temáticas estavam relacionadas à saúde da mulher. Na época, a preocupação com a saúde era latente, por conta da expansão da AIDS e do incentivo ao seu controle e prevenção.

A *Rede Globo* começou a exibir minisséries em 1982. Maria Adelaide Amaral começou a trabalhar na Rede Globo em 1990, quando Casiano Gabus Mendes a convidou para escrever em parceria a novela *Meu Bem, Meu Mal*. Depois desse primeiro trabalho, a autora escreveu outras seis novelas, um seriado e oito minisséries. Das oito minisséries escritas

por Maria Adelaide Amaral: *A Muralha* (2000), *Os Maias* (2001), *A Casa das Sete Mulheres* (2003), *Um Só Coração* (2004), *JK* (2006), *Queridos Amigos* (2008), *Dalva e Herivelton: Uma Canção de Amar* (2010) e *Dercy de Verdade* (2012). *Queridos Amigos* é a única minissérie que foi adaptada de uma obra de sua autoria, o romance *Aos Meus Amigos*.

Segundo Machado (2000), a programação televisual é geralmente organizada em blocos e adota a *serialização* como a principal forma de estruturação de seus produtos audiovisuais. Chama-se de *serialidade* essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso das formas narrativas, o *enredo* é geralmente estruturado sob a forma de *capítulos* ou *episódios*, subdivididos em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. Frequentemente esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes e, no final, um *gancho* de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do *break* ou no dia seguinte. Machado (2000) apresenta ainda três tipos principais de narrativas seriadas na televisão:

No primeiro caso, temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos. É o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries ou minisséries. (...) No segundo caso, cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa. (...) Finalmente, temos um terceiro tipo de serialização, em que a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática; porém, em cada unidade, não apenas a história é completa e diferente das outras, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores. (MACHADO, 2000, p. 84)

O produto audiovisual em estudo, a minissérie *Queridos Amigos*, pertence ao primeiro tipo de serialização. Esse tipo de construção, segundo Machado (2010), chama-se *teleológico*, pois a narrativa se resume em um (ou mais) conflito(s) básico(s) e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais. Em *Queridos amigos*, o personagem Leo, determinado a se matar e preparando performaticamente seu suicídio, dedica seus últimos dias a reunir os velhos amigos dispersos.

O romance e a minissérie contam a história de uma família de amigos em São Paulo e faz uma avaliação dos ideais da juventude brasileira nos anos 70. Levando em consideração que o país, nesse momento,

sofria um retrocesso social e político e que essa geração passou por um momento de grandes transformações nos costumes, sobretudo no que diz respeito à condição da mulher na sociedade brasileira, o romance e sua adaptação à minissérie foram analisados a partir das representações das personagens D. Iraci e sua filha Bia, enfocando a condição da mulher em cada uma das gerações representadas.

A compreensão do feminino para essas personagens perpassa pelas lutas do Movimento Feminista, que se configura como um marco entre essas gerações. Hall aponta o feminismo como um dos cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos na segunda metade do século XX – o período da modernidade tardia – que tiveram importância no processo de descentramento do sujeito. O feminismo teve impacto tanto como crítica teórica quanto como movimento social, ao questionar fatos vistos até então como biológicos, como a dominação masculina, explicada pela inferioridade feminina. Ao questionar os papéis que foram socialmente construídos para serem exercidos por homens e mulheres dentro da sociedade, o feminismo levantou discussões sobre a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças etc. (HALL, 2011).

Dentre as muitas imagens da mulher construídas ao longo tempo, este texto norteia-se também pelos estudos da historiadora Carla Bassanezi Pinsky (2012) que identifica dois momentos no processo histórico de configuração das imagens femininas: um, chamado pela autora de “era dos modelos rígidos”, em que modelos de feminilidade se consolidam (do começo do século XX ao início dos anos de 1960), e outro, denominado “era dos modelos flexíveis” (de meados dos anos 1960 aos dias de hoje), quando ideais do período anterior são questionados e passam a conviver com novas referências.

Analisando as personagens D. Iraci e sua filha Bia, a partir desse estudo de Pinsky, percebe-se que D. Iraci é uma mulher que viveu a sua juventude de acordo com as representações construídas na era dos modelos rígidos, enquanto Bia convive com os modelos pertencentes ao segundo momento – o de maior fluidez – já que o momento da narrativa da minissérie é o final dos anos 80, com referências aos anos de 1970.

O romance *Aos meus amigos*, publicado em 1992, foi escrito porque um grande amigo de Maria Adelaide Amaral, Décio Bar, se suicidou em junho de 1991, jogando-se do décimo andar de um prédio. O livro começa com o suicídio de Leo, o protagonista cuja morte desencadeia a

trama principal da narrativa. O tempo da diegese narrativa corre ao longo de 24 horas. Inicia-se com os amigos – Lúcia, Bia, Ivan, Lena, Pedro, Adonis, Beny, Tito, Pingo, Caio, Raquel – sendo informados da morte de Leo. Em seguida, dá-se a longa sequência ambientada no velório, o enterro e a reunião na casa de Lúcia. Todas as referências aos motivos que ligam as personagens ao protagonista no livro são referidas em flashback. No romance, o protagonista é apresentado ao leitor do ponto de vista dos outros personagens, portanto como personagem construída a partir de fragmentos de memórias alheias.

Durante o velório, Caio começa a narrar o caso de uma mulher que morreu acerca de uns dez anos, riquíssima, porque só casava com homens que possuíam muito dinheiro. No processo de interlocução, Bia comenta que D. Iraci, sua mãe, acha que esse tipo de mulher é o modelo “certo”:

Ela diz isso muitas vezes para mim. Que eu não tenha conseguido me casar, paciência. Mas que eu não tenha conseguido me arrumar é imperdoável. Ela não tem nada contra a alta prostituição, tem contra gente como eu, que se apaixona e vai pra cama com um cara sem cobrar nada. Dona Iraci dividia as mulheres em duas categorias. Aquelas que davam e as que não davam certo. Bia pertencia à última. (AMARAL, 2008, p. 91)

D. Iraci acredita que Bia “não deu certo”, pois perdeu as “oportunidades” de se “arranjar” e já que não conseguiu se casar, pelo menos tentasse se sustentar com seus envolvimento amorosos.

Bia é professora de voz da ECA (Escola de Comunicações e Artes), mas não consegue se sustentar, pois recebe um baixo salário. Anteriormente, Bia tentou manter-se como atriz, administradora de teatro, *crooner*, divulgadora, e, durante seis anos viveu fora da casa de sua mãe. Devido à inflação e à crise, Bia teve de voltar a morar com a mãe. Segundo ela, que se dedica ao estudo da astrologia, este é seu carma, é seu resgate com sua mãe e, assim, conforma-se com a situação.

Por conta do mau relacionamento que tem com a mãe, há alguns anos, Bia convenceu D. Iraci de que precisavam fazer uma terapia familiar. Na primeira e única entrevista que fizeram com um terapeuta familiar, Bia declara:

Minha mãe não me aprecia. Ela não tolera que eu seja como sou. Não tem o menor respeito pela minha profissão, fica indignada porque eu não casei. (AMARAL, 2008, p. 129)

E D. Iraci contesta:

Escuta uma coisa, doutor: o senhor ia ter algum respeito por uma pessoa que queria ser artista e nem artista conseguiu ser? Pelo amor de Deus! Com tanta novela na televisão, será que ela não conseguia nem um papel de secretária? Não! Foi dar aula na ECA pra ganhar uma porcaria de salário! Não teve nem a esperteza de casar, pra arrumar um homem que a sustentasse e lhe fizesse um filho, porque é pra isso que a gente nasce! Pra casar e ter filhos, e, se ela tivesse filhos, não estava aí enchendo a cabeça de besteira, que eu não gosto dela e que a gente não se dá! E porque é que eu tenho que gostar quando ela me aparece às cinco da manhã cheirando a macho? Se ela quer ser prostituta, por que não aprende a cobrar? Podia pelo menos ter um quarto-e-sala e não chegar a essa idade sem ter onde cair morta! E agora o senhor vai me dar licença, eu tenho um tanque de roupa pra lavar! – disse, batendo em retirada. (AMARAL, 2008, p. 129-130)

No discurso de D. Iraci, é possível observar, sobretudo, algumas das representações femininas da era dos modelos rígidos discutidas por Pinsky (2012, p. 471 e 490): a da “natureza feminina” relacionada ao estereótipo da “solteirona”. Na representação da “natureza feminina”, as mulheres eram “por natureza” destinadas ao casamento e à maternidade. A constituição da família e a dedicação ao lar eram centrais na vida das mulheres, e aquelas que não se casassem eram estigmatizadas como “solteironas”, expressão que designava a que “passou da idade” de se casar, um sinal de fracasso.

A relação de alteridade entre mãe e filha se dá pelo diferente entendimento do que é ser mulher em cada uma das gerações. Os significados atribuídos ao feminino com os quais D. Iraci conviveu nas primeiras décadas do século XX reduziam-se às imagens da mulher como “esposa” e “mãe”, sendo o casamento um destino considerado parte integrante da “essência feminina”. A partir de meados do século XX, foram se construindo outras imagens do feminino. Em conversa com Lena, Bia comentou que “entre 69 e 79 tinha dormido com 36 caras e considerava esse *score* bem modesto comparado ao de outras mulheres de nossa geração” (AMARAL, 2008, p. 20). D. Iraci está diante da filha, uma mulher que se orienta por outras referências – a mulher que não casou não é mais considerada incompleta, incapaz de realizar-se e proibida de se envolver em aventuras sexuais.

Apesar de se orientar por outros modelos de feminilidade, Bia, muitas vezes, reproduz o discurso de sua mãe, como pode ser observado em sua conversa com Lena:

– Eu gostaria de ter filhos – disse Bia. – Nunca evitei, nunca engravidei. O médico dizia que eu era perfeitamente normal.

– E você queria um filho como, Bia? Produção independente?

– Não pensei que quisesse um filho antes dos quarenta. Depois comecei a pensar que a mulher não tem sentido se não procriar. (AMARAL, 2008, p. 277)

Como afirma a historiadora Pinsky (2012, p.541), “o tradicional insiste em conviver com o moderno” e, mesmo que Bia represente a mulher que vive em uma época na qual já existe uma ampliação dos limites estabelecidos para o feminino, como a maternidade desvinculada do casamento, a construção social da maternidade como “destino natural da mulher” ainda marca o imaginário feminino.

Na minissérie *Queridos Amigos*, a história é contada de maneira diferente. Aqui, Leo, determinado a se matar e preparando performativamente seu suicídio, dedica seus últimos dias a reunir os velhos amigos dispersos. Na adaptação, D. Iraci (Fernanda Montenegro) também é insatisfeita com o fato de Bia (Denise Fraga) não ter se casado e ser sustentada por ela.

**D. Iraci:** “Vai ter um homem que preste aí na Serra pra desencahar a minha filha (...). Eu falei um homem que preste, Leo, um homem que possa sustentar a minha filha, porque esta carestia está de lascar.”<sup>28</sup>

O tenso relacionamento entre mãe e filha aparece na minissérie também pautado pelo discurso de D. Iraci, para quem o casamento era a garantia da ordem social e o destino dourado de toda mulher. Entretanto, essa imagem da “natureza feminina” não é tão evidenciada na minissérie quanto no romance e D. Iraci admite que ter um trabalho também seria uma alternativa de sustento para a filha, como podemos perceber no diálogo que se segue:

**Bia:** Pois eu ainda sonho encontrar o homem da minha vida.

**D. Iraci:** Presta atenção, minha filha, só há três opções para uma mulher nesta vida: primeira opção era ser rica, você não nasceu; segunda opção é ter um trabalho, você não tem; terceira opção é arranjar um homem, um marido que te sustente. Quando você encontrar um homem com condições de te sustentar este é o homem da tua vida.

**B:** A senhora tem noção das coisas que a senhora diz?

**I:** E você tem noção das coisas que você faz, Beatriz? Você acha que é fácil pra mim ter uma filha beirando 40 anos sem marido, sem trabalho, sem nada. (...) Minha filha, tá certo você viver às custas da minha aposentadoria?

**B:** E a senhora acha que é bom ser tratada como um estorvo?

---

<sup>28</sup> Transcrição de um trecho de um diálogo entre D. Iraci e Leo na minissérie *Queridos Amigos*.

**I:** Você acha que eu não gosto de você, não é verdade, não é verdade, merda, não é verdade!

**B:** Quem gostava de mim era o meu pai, a senhora sempre gostou mais do meu irmão. Eu sinto muito se eu fui uma decepção pra senhora.

(...)

**I:** O seu paizinho gostava mais de você, não é? Mas fui eu que movi céus e terra pra tirar você da cadeia (...) fui eu quem livrou você das mãos daqueles facínoras desgraçados.

(...)

**B:** Eu sei, mamãe, seu sei, desculpe (...) eu sou grata (...)

**I:** Minha filha, você quer me agradecer, filha, seja feliz, pelo amor de Deus arranje um homem de preferência divertido, minha filha, e seja feliz (...)<sup>29</sup>

Outro aspecto na representação dessas personagens na adaptação, um produto feito para o grande público na primeira década do século XXI, é que enquanto no romance D. Iraci é apenas mencionada por Bia, que relata o tenso relacionamento entre ambas, na minissérie, a personagem tem uma maior participação na trama e apresenta uma espessura dramática mais complexa, com características mais ambivalentes que não são mencionadas no romance. Na minissérie, D. Iraci é uma viúva mais sintonizada com as novas demandas da mulher, com uma vida social e amorosa ativa, saindo constantemente para dançar com seu amante, Sr. Alberto, um homem casado e pai de Lena, amiga de sua filha.

Além da imagem de “solteirona”, outra representação de feminilidade na relação entre mãe e filha na minissérie é a “mulher cidadã”. Bia cursou o nível superior, estudando na Escola de Arte Dramática. Foi presa política e torturada na época da ditadura, por seu envolvimento nos movimentos estudantis e sociais e nas lutas políticas da década de 1970, que combatiam o regime militar e o sistema capitalista.

Na minissérie, a temática da violência contra a mulher foi representada a partir da tortura que Bia sofreu enquanto estava presa. Como acontece atualmente com muitas mulheres que são violentadas, não no mesmo contexto da personagem – a ditadura –, Bia tentava esquecer a violência que sofreu e, por medo e achando que seu torturador continuaria imune, se recusava a denunciá-lo, mesmo quando o encontrou e teve chance para isso. Tentou até se matar para deixar de conviver com essas lembranças.

---

<sup>29</sup> Transcrição de um diálogo entre D. Iraci e Bia na minissérie *Queridos Amigos*.

Diferentemente do romance, na minissérie, D. Iraci tenta a todo custo convencer a filha de que é preciso denunciar. Traumatizada, Bia não conseguia falar e então foi incentivada pelos amigos a escrever. De posse desse diário, D. Iraci foi acertar as contas com o malfeitor em uma das melhores cenas da minissérie, segundo Maria Adelaide Amaral:<sup>30</sup>

(...)

**Torturador:** Qual é a sua hein, dona, quem é a senhora?

**D. Iraci:** Mãe da Beatriz que o senhor torturou e estuprou.

**T:** Que papo é esse? Eu nunca torturei ninguém!

**I:** Talvez o senhor tenha esquecido. Afinal foram tantas, já faz algum tempo. Eu vou refrescar a sua memória.

“No dia 09 de maio de 1974, cinco homens me pegaram na saída da Escola de Arte Dramática e me jogaram numa perua veraneio. Um deles seria o mais violento e cruel de todos os torturadores, seu nome Oscar Garcia da Silva, apelido Nenê.”

**T:** Eu não vou ficar aqui ouvindo desaforo!

**I:** Senta, senta, senta!

**T:** Qual é a sua hein, dona? Era uma guerra!

**I:** Uma guerra tem soldados armados dos dois lados lutando às claras. Minha filha, minha filha não tinha armas, não tinha razão pra ser presa.

“Quando entrei no DOI-CODI, passei por um corredor polonês onde me chutaram, me espancaram. Me espancaram com porretes de madeira e de borracha, enquanto me chamavam de puta, vagabunda, biscate, vaca de terrorista de todos os insultos que podem ser dirigidos a uma mulher.”

**T:** Minha senhora, a senhora está me acusando do quê?

**I:** O senhor fez parte de um grupo de torturadores e estupradores e está me perguntando do que é que o senhor está sendo acusado, seu Nenê?

“Fui levada para uma sala e pendurada num pau-de-arara, onde entre choques e pancadas, queriam saber de um Danilo que eu não sabia quem era e a cada negativa enfiavam um porrete de madeira, a que chamavam de Chico Doce, na minha vagina e no ânus, enquanto ameaçavam aos berros, fazer a mesma coisa com a minha mãe.”

**T:** Eu não tenho nada a ver com isso, dona. Se tem uma coisa que eu respeito é mãe.

---

<sup>30</sup> Em entrevista concedida a Ana Cristina Frias, Ana Paula Goulart, Lilian Arruda e Mariana Torres em 09/02/2006 e 16/07/2008. MEMÓRIA GLOBO. Maria Adelaide Amaral. In: Autores: histórias da teledramaturgia, livro 2. São Paulo: Globo, 2008, p. 162)



**I:** Tá!

“Depois de horas, não sei quantas, me jogaram na cela desmaiada e quando imaginava que o calvário daquele dia tinha acabado, ele entrou, ele entrou. Chegou teu macho, vagabunda, não adianta fazer de conta que não gosta, eu vou te dar uma coisa melhor que o chico doce, dizia enquanto me chutava. E assim foi durante todos os dias em que estive presa. Depois da sessão de tortura em grupo, as sevícias e violência continuavam com ele noite adentro.”

Tá cansado? Eu também! E ainda não falei da cadeira de dragão e outros refinamentos. Mas a minha filha diz aqui que ela preferia qualquer sofrimento a escutar a porta da cela abrir e ela ouvir a sua voz.

**T:** Teve muita gente trabalhando na sua filha, dona, não fui só eu.

**I:** Sei, tá difícil, né? É, pra mim também. Imagina pra mim que dei a luz a minha filha, que amamenteei, que criei, que cuidei.

(...)

**T:** Eu estava cumprindo ordens!

**I:** (Dá um tapa no torturador).<sup>31</sup>

Essa representação de D. Iraci, uma mãe que movida pela indignação reivindica justiça por um filho que foi torturado na época da ditadura, pode ser relacionada ao trabalho político das mães da Praça 13 de Maio, na Argentina. Em 1977, no auge da repressão, um grupo de mães se reuniu pela primeira vez para exigir informações sobre seus filhos desaparecidos durante a ditadura argentina. Desde então, essas mães seguem com os protestos e, com o fim da ditadura, a luta vem obtendo resultados, pois muitos repressores foram processados e condenados.

Em seu papel social como mãe, D. Iraci orienta-se por um pensamento pautado pelas representações que prevaleciam no tempo de sua juventude, época na qual a maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina; sem história, sem possibilidades de contestação, por isso acredita que se a filha arranjasse um homem poderia ser feliz. Com relação ao modo como conduz a sua vida afetiva, D. Iraci assume outras identidades construídas a partir de outras imagens de feminilidade: a mulher “liberada” e “dona do próprio corpo”, para a qual a busca do prazer passou a ser considerado um direito da mulher. Como cidadã, D. Iraci não se conforma com os abusos sofridos por Bia na época da ditadura e incentiva a filha a denunciar seu torturador e a lutar por sua punição.

---

<sup>31</sup> Transcrição de um trecho do diálogo entre D. Iraci e o torturador na minissérie *Queridos Amigos*.

Bia orienta-se por outros modelos de feminilidade, nos quais envolver-se amorosamente com vários homens é aceitável, o casamento não é o destino de toda mulher, e a maternidade, apesar de poder estar desvinculada do casamento, ainda é vista como fonte de felicidade e de realização da mulher. Comprometida com as causas do seu tempo de juventude, Bia mostrou-se uma mulher politizada, pois participou das lutas políticas e dos movimentos sociais dos anos 70. Entretanto, após ser torturada e abusada sexualmente durante do período em que foi presa, preferiu deixar de lutar e entregar-se ao medo de denunciar seu repressor.

A partir do conceito de sujeito pós-moderno defendido por Hall (2011), no qual o sujeito não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente, percebe-se que as personagens D. Iraci e Bia assumem diferentes identidades. São representações do que Hall chama de sujeito fragmentado, composto não de uma única, mas de identidades plurais. É essa possibilidade de convivência de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas, que faz surgir novas identidades e cria novos sujeitos.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Maria Adelaide. *Aos meus amigos*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2008.

AMARAL, Maria Adelaide. *Queridos amigos*. Versão em DVD. Rio de Janeiro: Globo/Som Livre, 2008.

BARROS, Amanda Aparecida Silva. A televisão como mídia sociocultural. In: VI *ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: FACOM/UFBA 2010. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24502.pdf>>. Acesso em: 15-03-2013.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: PRIORE, Mary del (Org.); PINSKY, Carla Bassanezi (Coord.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 510-553.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia et alii. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Itau Cultural, 2003, p. 91-111.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011, p. 07-66.

<<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-249902,00.html>>. Acesso em: 04-03-2013.

<<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-249917,00.html>>. Acesso em: 04-03-2013.

<<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-257586,00.html>>. Acesso em: 15-10-2012.

<<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/21544/maes+da+praca+de+maio+comemoram+35+anos+de+luta+pelos+direitos+humanos+na+argentina.shtml>>. Acesso em: 08-04-2013.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Televisões, nações e narrações*. Revista USP, São Paulo, v. 61, p. 30-39, 2004. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/61/03-immacolata.pdf>>. Acesso em: 04-07-2013.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 126-147.

MEMÓRIA GLOBO. Maria Adelaide Amaral. In: *Autores: histórias da teledramaturgia*, livro 2. São Paulo: Globo, 2008, p. 112-165

MOTA, Manoel Santos; SILVA, Geovani de Jesus. Os anos de chumbo e a produção televisiva: a revolução feminista no seriado Malu mulher. *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*, ano IV, n. 4, jun./ago.2011, p. 01-17. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/view/File/7559/7031>>. Acesso em: 15-03-2013.

PEDRO, Joana Maria. Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 238-259.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos flexíveis. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 513-543.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 469-512.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos Anos Dourados. In: PRIORE, Mary del (Org.); PINSKY, Carla Bassanezi (Coord.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 607-639.

PRADO, Maria Lígia; FRANCO, Stella Scatena. Participação feminina no debate público brasileiro. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 194-217.

RUBIM, Lindinalva S. O. A representação feminina na tv brasileira. In: *X Encontro Nacional da COMPÓS*. Brasília, 2001. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_1324.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1324.pdf)>. Acesso em: 15-03-2013.

SOUZA, Lícia Soares de. *Televisão e cultura: análise semiótica da ficção seriada*. Salvador: SCT, FUNCEB, 2003.

**ALBERTO MUSSA E A COSMOGONIA DOS DEGRADADOS**

Joyce Silva Braga (UERJ)  
[joycesilvabraga@gmail.com](mailto:joycesilvabraga@gmail.com)

**1. Introdução**

Retomo os escritos de Walter Benjamin (2012) para iniciar este ensaio. Em “Sobre o conceito da história” Benjamin debate, essencialmente, sobre a tarefa do historiador “materialista”, diferenciando-o daqueles cuja historiografia seja ou burguesa ou progressista, de maneira a esclarecer que ambas (tanto a burguesa quanto a progressista) se apoiam na mesma concepção de tempo: um tempo homogêneo e vazio; um tempo cronológico e linear. A tarefa do historiador materialista seria, diferentemente dos outros, “identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas” (BENJAMIN, 2012, p. 8). Nesse sentido, entendemos que em lugar de apontar para uma imagem eterna do passado, como no historicismo, ou, dentro de uma teoria do progresso, que enaltece o futuro, o historiador deve constituir uma experiência com o passado (tese 16). Essa experiência funda, conforme Jeanne Marie Gagnebin (2012), um outro conceito de tempo, o “tempo de agora” (Jetztzeit). É imerso nesse outro tempo, no tempo do agora, que perpassa a experiência do historiador, que nos propomos a realizar uma leitura da obra ficcional de Alberto Mussa, principalmente a narrativa *O Enigma de Qaf*. Interessa-nos, assim, esse *ethos* do escritor, o lugar de enunciação dessa voz, ou seja, a maneira como o escritor vai trabalhar essa experiência que ele tem com o passado. Esse será nosso ponto de partida.

**2. O ethos do escritor**

Alberto Mussa, acadêmico, ensaísta, tradutor e ficcionista, configura-se como um intelectual contemporâneo, conforme a aceção de Edward Said (2005). Nasceu em 1961 e antes de ingressar no mundo das letras chegou a cursar matemática na UFRJ. Em 1987, concluiu o curso de letras, na modalidade literatura brasileira, pela UFRJ. Depois obteve o grau de mestre na mesma universidade, com a dissertação intitulada “*O Papel das Línguas Africanas na História do Português do Brasil*”. Foi professor e já trabalhou como lexicógrafo no *Dicionário Houaiss*, além

de trabalhar como percussionista em conjuntos de samba, grupos de capoeira e terreiros de umbanda. Ainda traduziu diversos contistas africanos e árabes para a revista *Ficções* e a coletânea de poemas pré-islâmicos denominada *Al-Mullaqat* (Os Poemas Suspensos). Possui avós árabes, que migraram para o Brasil. Vive a cultura negra desde o nascimento: toca instrumentos, pratica capoeira, frequenta terreiro de umbanda e candomblé, escreve samba-enredo e participa do mundo do samba. Descobriu, recentemente, através de um exame de DNA, que possui ascendência indígena por parte materna.

Dentro desse panorama sobre a figura do escritor, percebemos que Alberto Mussa nutre uma profunda relação com o grupo que Linda Hutcheon (1991) denominou de “ex-cêntricos”. Ou seja, os subalternos, os silenciados, os colonizados, enfim, aqueles que não estão no centro do poder colonial, cuja produção do discurso sofre processos externos e internos com o objetivo de interdição da palavra, segundo a acepção de Foucault (2001; 1996). Nesta pequena biografia do autor, vemos circular as imagens do negro, do imigrante, do indígena, do oriental, do africano, e do brasileiro, principalmente. Isso ocorre também em sua obra ficcional de maneira intensa, como analisamos mais adiante.

Ao tomar a voz para si, ou mesmo dar voz ao excêntrico, possibilitando que ele possa contar sobre sua experiência, de acordo com sua própria versão, estamos diante de uma literatura pós-colonial, segundo os estudos de Eloína Prati dos Santos (2005). “Ao dar expressão à experiência do colonizado, os escritores pós-coloniais procuram subverter, tanto temática, quanto formalmente, os discursos que sustentaram a expansão colonial: os mitos de poder, raça e subordinação, entre outros” (SANTOS, 2005, p. 343). Assim, essa literatura que Alberto Mussa comunga, sob nossa perspectiva, “mostra as marcas profundas da exclusão e da dicotomia cultural durante o domínio imperial” (SANTOS, 2005, p. 343), bem como de suas transformações e conflitos decorrentes.

De alguma forma, um de seus intuitos, enquanto ficcionista e intelectual, sob nossa perspectiva, é reescrever ou reler a historiografia oficial que compõe suas raízes culturais, como a indígena, a africana, a árabe, a brasileira. Para cada uma dessas culturas tem dedicado uma narrativa ficcional. Buscaremos, a partir de agora, expor uma visão de conjunto da obra do escritor para, posteriormente, inserir *O Enigma de Qaf* (2004) nesse *continuum*.

### 3. O conjunto da obra

Buscamos mapear nas obras de Alberto Mussa não só a relação entre o plano histórico e a ficção, mas, principalmente, como a sua ficção trabalha esse caráter histórico de forma crítica, de forma a reescrever ou subverter, através de seus personagens ex-cêntricos, a historiografia oficial. Mapeamos nos personagens a interseção entre o histórico e o individual, de forma a não nos determos em classificações ou terminologias para sua obra. Ou seja, não é nosso intuito aqui classificar a obra deste escritor, seja como “romance histórico” (JAMESON, 2007), “novo romance histórico” (MENTON, 1993), “narrativa de extração histórica” (TROUCHE, 2006), “narrativa histórica” (CUNHA, 2004) ou, ainda, classificar como “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991). O que pretendemos é debater sobre essa releitura da história que sua obra ficcional promove, no sentido de pensar as relações críticas que se estabelecem entre os fatos históricos e a ficção em busca de uma nova relação com o passado.

Sendo assim, numa perspectiva cronológica, a obra ficcional de Alberto Mussa se dispõe da seguinte forma: *Elegbara* (1997), *O trono da rainha Jinga* (1999), *O Enigma de Qaf* (2004), *O movimento Pendular* (2006), *Meu destino é ser onça* (2009), *De canibus quaestio* (2010) e *O Senhor do lado esquerdo* (2011). Estão em *Elegbara*, publicado em 1997, as narrativas contadas sobre os mitos de Exu, o orixá da cultura iorubá, ou nagô, cujos nomes conhecidos são também Eleguá e Cariapemba, entre outros. Significa “detentor do poder”, destacando-se entre seus inúmeros aspectos o de ser viabilizador da ação, do crescimento, da transformação. Nas narrativas de Mussa, *Elegbara* tem a forma de um andarilho que perpassa os contos sob muitas metáforas, sempre investido do poder da transformação. Estas narrativas foram costuradas por mitos recolhidos no século XIX e XX, conforme assinala Mônica Machado (2013), por caminhos culturais que nos religaram a terras africanas e portuguesas, em que vemos a historiografia portuguesa com anotações de viagens, como a chegada ao Brasil, a história dos judeus fugidos da Inquisição na Europa, a grande incompreensão sobre a religião e seus conceitos.

Podemos destacar dessa obra a intensa relação entre a história e a ficção, como na narrativa *A cabeça de Zumbi*, cujos personagens históricos são amplamente conhecidos. Também no *Mérito de Fêti*, onde os dados arqueológicos são retirados de pesquisas bibliográficas expostas no texto e possivelmente verificáveis. Personagens, fatos e fontes são traba-

lhados de forma a atenuar a fronteira entre essas duas instâncias, como ocorre com o governador do Rio do século XVIII, Luís Vahia Monteiro, o Onça. Ou a narrativa sobre a batalha de *Alcácer Quibir* – na qual desapareceu o rei de Portugal Dom Sebastião, pondo fim à dinastia de Avis. Mas, é no conto *A primeira comunhão de Afonso Ribeiro*, cuja ambientação é baseada em fontes quinhentistas (Thevet, Caminha e Anchieta, principalmente), que temos mais claramente uma problematização da sociedade ocidental, branca e patriarcal, que se mostra fraca, crente na religião e nas ciências. A questão está no enfoque dado ao protagonista. Afonso Ribeiro é um degredado.

Afonso Ribeiro – ou Isaac, como era chamado nas judiarias de Lisboa – tinha dezessete anos quando embarcou para as Índias. Os pais eram de Toledo, no reino de Castela, onde viveram com relativa abundância até terem seus bens confiscados pela coroa católica, em 1482, após um processo sumário, ilegal e desumano. A família fugiu imediatamente para Portugal. (...) O pai de Afonso, viúvo e pobre, acabou por se matar nas águas do Tejo (...) Assim, Afonso foi criado pela misericórdia de uns, pela solidariedade de outros (...) Só chegou a conhecer alguma coisa da doutrina cristã quando, em 1497, El-rei dom Manuel ordenou o batismo dos judeus (...) Afonso foi batizado, mas não pode compreender o mistério de Jesus e muito menos tolerar os rituais da Igreja. (...) E Afonso Ribeiro teve a pena de morte comutada em degredo: um padre o acusara de ofender a Deus, recusar comunhão, tentar matar o confessor e vomitar num crucifixo. (MUSSA: 1997, p. 11)

Além disso, Afonso Ribeiro é desertor da esquadra de Cabral assim que começam os contatos com os indígenas, se aventurando na língua dos índios, o tupi antigo, para, enfim, se reconciliar com o mundo, pelo prazer, pela beleza e pela compreensão da comunhão. Só que ele não se reconcilia com a dita civilização, com o mundo ocidental, pelo contrário, ele encontra na comunhão com os índios outra forma de estar no mundo, ele se insere de fato na nova sociedade através do canibalismo.

O rito canibal era prática comum entre os índios e se relaciona, conforme Mussa, com a visão cosmogônica da cultura tupinambá, que buscava uma *terra-sem-mal* ao devorar seus inimigos e prisioneiros. Esse tema do canibalismo e da *terra-sem-mal* reverbera por toda a obra do autor e tem destaque aqui, pois Afonso Ribeiro, quando realiza a comunhão com os índios, o faz devorando Lopo Eanes, um grumete de Cabral, que tentava ensinar o português (língua do colonizador) aos índios, mas se negava a aprender a língua nativa (o Tupi). Além disso, Lopo Eanes desprezava e insultava Afonso Ribeiro por ele ser um degredado e um inadaptado.



O escritor Alberto Mussa se refere a *Elegbara* da seguinte forma:

Minha vocação é de contista, mas luto contra ela. Não me agrada o modelo clássico dos livros de contos. Usei esse modelo no *Elegbara* e não quero repeti-lo. Não é que não goste da narrativa curta. Prefiro o conto, inclusive, como leitor. Não gosto é dessa forma como os livros de contos se apresentam. Porque não passam, no fundo, de antologias de histórias soltas. (...) Acho que é mais uma questão de aptidão, de talento. Não sei escrever romances, no sentido estrito do termo. Não tenho “fôlego”, como se diz. (MUSSA, 2013)

Talvez por isso, por lutar contra a aparência de histórias soltas, o escritor tenha preferido a forma de uma pequena novela no livro seguinte, de 1999, *O Trono da Rainha Jinga*. Ainda escrito em torno dos mitos de Exu, porém com a participação de fontes da história oficial sobre a existência e os feitos de uma rainha das terras de Matamba, poderosa, influente, traíçoeira e misteriosa.

Nessa obra, temos uma reconstituição histórica da cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XVII. Vemos o universo cultural africano sendo transplantado para o Brasil através de misteriosos crimes que vão ocorrendo. Através de vários depoimentos, percebemos que o que se busca afinal não é quem matou, como e onde, mas se focaliza o “por quê?”, recaindo a uma discussão filosófica sobre o conceito de mal que, como vimos em *Elegbara*, é um tema recorrente em Mussa, conforme podemos observar no seguinte trecho, que apesar de longo, demonstra bem outras questões que serão expostas mais adiante.

Vagamente, ouvira dizer daquele escravo. Fora, parece, educado por um padre sírio, da igreja bizantina, que viveu em Salvador, onde Mendo Antunes o adquiriu. Não sei por que o escândalo de alguns sobre o fato de o armador tê-lo feito secretário, se aparentara ser de tão boa índole e tinha tão bons modos.

Não sei se foi aquela boa vontade que me deu, ou a mera curiosidade que nos vem sempre ante o inusitado, ou mesmo o gosto simples de puxar assunto, mas quando dei por mim acabava de indagar do escravo sobre que escrevia com tanto empenho.

– Uma cantiga de negros, padre. Nada que lhe possa interessar.

Achei injusta a resposta, porque sempre me detive sobre toda criação divina, mas não quis debater.

– E o que diz a canção? – continuei.

– Não sei. Não conheço a língua. Tento apenas copiar as palavras, como se fossem portuguesas. A propósito, padre, já estive em Angola?

Disse que não; e considerei o absurdo de se redigir algo de que não se possa apreender o sentido.

– Talvez mencione o demônio – adverti. \_ Esse mesmo que ornamenta o aparador do senhor Antunes.

O escravo mudou subitamente de expressão, como se passasse a se interessar pela palestra. E condescendeu:

– Na verdade, sei que é um canto sobre Cariapemba.

E me contou a fábula.

– O demônio, portanto – quase gritei, erguendo-me do assento, quando chegou ao fim.

– Não, padre. Uma alegoria do mal. Que quer apenas significar que o mal, apesar de eterno, é constante. Não diminui; mas também não aumenta. Cariapemba, padre, é uma possibilidade de justiça.

Contestar o equívoco, combater o erro é a função dos ministros de Deus. Falei, assim, da imensa misericórdia divina, da redenção do pecado, da proscrição do mal. Mas o escravo sorriu:

– É aproximadamente a tese do tratado do ouvidor Unhão Dinis.

Estranhei que um escravo estivesse a par do teor de um tratado filosófico e ainda tentasse discuti-lo. (MUSSA: 1999, p. 104-105).

Nesse universo da escravidão na cidade do Rio de Janeiro, temos nesta trama vários pontos de vista, em que cada capítulo (ou conto ou narrativa) possui um narrador diferente que relata sua própria versão sobre os acontecimentos, como Mendo Antunes, a rainha Jinga, Gonçalo Unhão Dinis, Lemba dia Muxito, Camba Dinente, entre outros. Essa questão marca a polifonia bakhtiniana (2011) e é importante frisar aqui também que, assim como em *Elegbara*, os que são chamados a evocar a sua própria voz são os marginalizados, como os índios, os africanos, os mestiços, além de alguns portugueses, que, carnavalizados (BAKHTIN, 2011), possuem a função de marcar o ocidente, conforme vimos na citação anterior.

O passo seguinte dado por Mussa será o de mergulhar em uma cultura outra, uma identidade ainda mais marcada por estereótipos após o “11 de setembro”: o árabe. Sabemos que Alberto Mussa é descendente de imigrantes libaneses, como um dos narradores da narrativa que é chamado por “Sr. Mussa”, e que a base do enigma se fará através da memória de seu avô Nagib, que se torna também personagem do romance *O Enigma de Qaf*, publicado em 2004. Esta obra, vencedora de prêmios como o da *Associação Paulista dos Críticos de Arte* e da *Casa de Las Américas de 2005*, além de ter sido considerada pelo jornal *O Globo* como um dos dez melhores livros de 2004, está fincada em pesquisas da mitologia árabe pré-islâmica. Foi criada sob a intertextualidade de uma

tradução do próprio escritor dos chamados *Os Poemas Suspensos*, que publicou em 2006, diretamente do árabe após longa imersão no estudo do árabe clássico. Como podemos perceber, outra vez o excêntrico toma a voz, ou melhor, os ex-cêntricos, pois a narrativa enuncia a voz tanto dos árabes antes do advento do islamismo quanto os que vieram depois, analisando a relação que os imigrantes árabes possuem com essa tradição identitária, seja aqui no Brasil ou em qualquer lugar do mundo. Talvez explique sua tradução para diversos países, além de ser estudada em outras universidades fora do Brasil, como a Universidade de Stanford, na Califórnia. Porém, como essa narrativa é foco principal de nosso estudo, ela terá uma análise específica mais adiante.

Em 2006 foi publicado *O Movimento Pendular*, na mesma linha de bases mitológicas, mas desta vez buscadas nas literaturas bíblica, oriental, africana e ameríndia, e nos registros da antropologia e da geometria, entre outros saberes. Como vemos, há aqui uma convivência entre as mais diversas culturas, todas no mesmo plano, no mesmo patamar. Seu foco será demonstrar, através de várias histórias, que foi o adultério quem promoveu a evolução histórica da espécie humana e, não, o incesto, como é amplamente aceito pela antropologia, segundo o escritor. Interessante ressaltar que, para sua argumentação, ele usa a literatura de ficção em estreita relação com os dados históricos, antropológicos e mitológicos, trabalhando os relatos de viagem, as cartas, e demais documentos como vestígios da história.

Abrindo um parêntese, consideramos importante conceituar o termo *vestígio*, amplamente presente por toda a obra ficcional de Alberto Mussa. Essa ideia de vestígio é importante, pois esses vestígios não são, nas narrativas de Mussa, sinais apenas do desaparecimento dos acontecimentos ou dos objetos do passado, mas também da sua insistente e, por vezes, incômoda sobrevivência, como os narradores mesmo expressam. O vestígio, segundo Benjamin, “como testemunho material de algum objeto ausente, sinaliza tanto a perda deste objeto quanto a possibilidade de sua evocação por um sujeito” (OTTE, 1994, p. 30). É a partir dessas marcas que o sujeito, no caso o narrador, irá elaborar suas representações individuais, coletivas ou históricas, que variam conforme o lugar que esse sujeito ocupa na sociedade e em sua cultura, como ocorre por toda a ficção de Alberto Mussa.

Com relação à ideia do adultério figurado no movimento pendular, a história que demonstra mais claramente a questão é a *A teoria Amoré*. Todas as suas fontes são perfeitamente verificáveis, sendo interes-

sante no autor o próprio manuseio delas e o produto final de sua ficção. Segundo o narrador, está no capítulo 43 do livro de Hans Staden – artlheiro alemão que serviu no forte Bertioga – a cena célebre em que este interpela Cunhambebe sobre a legitimidade ética da antropofagia. O narrador não cita, mas o livro de Staden intitula-se *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas Terras de Hessen até os Dois Últimos Anos, Visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a Conheceu por Experiência Própria e agora a Traz a Público com essa Impressão* ou somente *Duas Viagens ao Brasil*, publicado em 1557, na Alemanha. Staden, segundo o narrador e como ele mesmo relata, foi feito prisioneiro pelos tupinambás e, às vésperas de ser devorado, não tinha compreendido a festa canibal e argumentava que mesmo os seres irracionais não se alimentavam de seus próprios semelhantes. “Cunhambebe, mordendo a perna de um tapuia, respondeu: – Jaguará ixé. Icóbae çé” (MUSSA, 2006, p. 161). Esta frase aparece traduzida em nota de rodapé pelo narrador como “Eu sou é uma onça. E isto está gostoso” (MUSSA, 2006, p. 161). Clara intertextualidade com o livro posterior de Alberto Mussa, *Meu destino é ser onça* (2009), que trata exatamente dos indígenas, e com o conto intitulado *De canibus quaestio* (2010).

Ao trazer Staden e sua obra, Mussa resgata não só a voz dos indígenas, seja transcrevendo sua língua, o tupi antigo, seja pressentificando seus costumes e rituais, a antropofagia, mas carnavaliza o cronista europeu, pois, hoje sabemos que não foram as rezas que salvaram Staden de ser devorado, como ele declara em sua obra, mas sua covardia. Os antropólogos (CARDOSO, 1986), que hoje conhecem melhor os rituais de antropofagia, afirmam que os tupinambás não o abateram e o moquearam porque Staden pareceu-lhes um covarde, cuja carne era indigna de ser ingerida por um valente tupinambá. Ou seja, este relato que fora considerado por muito tempo como discurso legitimador da “selvageria” latino-americana mostra, na verdade, que os indígenas desprezavam os ocidentais, seus inimigos e invasores, por sua covardia e fraqueza.

O narrador continua a história, afirmando que trinta anos depois da publicação do relato de Staden, Gabriel Soares de Sousa, já não se mostra tão intolerante com o costume tupinambá, pois no capítulo 32 do *Tratado*, parece aceitar bem a ideia de que vingar-se do inimigo é, necessariamente, comê-lo. Porém,

Inadmissível, para Gabriel Soares, era ingerir carne humana por mantimento, prática que atribui aos legendários aimoré – adversários ferrenhos dos tupinambá, tupiniquim, tupinaé, maracajá, temiminó, tamoio, tabajara, amoi-pira, caeté e potiguar. Os aimoré teriam sido tão bárbaros, tão traiçoeiros, teriam provocado tanta devastação no litoral, que chegaram a ser tomados, literalmente, por animais selvagens (MUSSA: 2006, p. 161).

Gabriel Soares de Sousa, segundo a historiografia oficial (BURNS, 1999), membro da expedição naval de Francisco Barreto, partira com destino à África, mas acabou por chegar ao Brasil. Estabeleceu-se na Bahia em 1569 e montou o engenho Jaguaripe. Depois voltou a Portugal em 1584 para obter da corte o privilégio de exploração de minérios e pedras preciosas ao longo do rio São Francisco. Enquanto aguardava a permissão régia para a exploração, escreveu seu famoso tratado, o *Tratado Descritivo do Brasil*, descrevendo informações sobre geografia, costumes dos índios, agricultura, animais e plantas brasileiras. Este *Tratado* só foi publicado postumamente por Varnhagen em 1879, em Lisboa.

Ao trazer a figura e a voz de Gabriel Soares de Sousa, o narrador busca mostrar não só a polifonia através das diferentes visões dos cronistas sobre os indígenas brasileiros, mas, principalmente, marcar essas diversas tribos indígenas que existiam, como vemos na citação anterior. Assim, quando lemos esta obra, percebemos que, longe da unidade e homogeneidade atribuída ao “índio” tão difundida pelo discurso colonizador, o Brasil, desde tempos imemoriais, possuía uma diversidade de povos que tinham variadas formas de organização social e visão sobre a transcendência, como Mussa mostrará mais detidamente em *Meu destino é ser onça* (2009), mas cujo cerne já se mostra presente nessa obra.

Voltando à narrativa, vemos que o narrador de Alberto Mussa conclui que na maioria dos relatos que reúne em seu livro, podemos ser levados a pensar que a reação do pai, ao matar o filho, decorreu da repugnância em relação ao incesto, mas, se for assim, pergunta o narrador, “por que a mulher foi poupada?” Sua argumentação indica que não houve reprovação ao incesto e nem preocupação com a herança genética, mas o fundamental na ação do pai era neutralizar o rival sexualmente ativo. Daí a aceção do movimento pendular, pois o incesto – considerado mola-mestra da sociedade – é “uma simples ficção, um produto da cultura, um ardid racional que visa neutralizar um impulso instintivo” e que “toda repressão ao incesto – seja qual for sua definição – é necessariamente uma repressão ao adultério” (MUSSA, 2006, p. 175).

Ressaltamos que o próprio tema pendular – o sexo, a sexualidade – manifestado através seja pelo adultério, seja pelo incesto, é um tema

excêntrico, considerado um tabu desde o século XVII, como bem mostrou Foucault em seus estudos sobre a *História da Sexualidade* (1988). Explica Foucault que o regime burguês vitoriano configuraria o brasão de nossa sexualidade contida, muda e hipócrita. O sexo é “ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio. Não somente não existe, como não deve existir e à menor manifestação fá-lo-ão desaparecer – sejam atos ou palavras” (FOUCAULT, 1988, p. 10). A sexualidade se torna, assim, um tabu, ou seja, algo que deve ser reprimido através de extrema interdição. Interessante retomar a diferença que Foucault realiza entre o conceito de repressão e o de lei penal. A lei age mediante o ato já público, de conhecimento de todos, enquanto que a repressão busca o mutismo, a inexistência, a interdição. Assinala Foucault que:

A repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação da inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. (FOUCAULT, 1988, p. 10).

Assim, quando Mussa tematiza a sexualidade rompe com essa interdição, com esse mutismo que se instalou em nós pelas regras de nossos colonizadores, por seu olhar pudico e hipócrita. Quebra esse tabu, termo que tem ramificação etimológica (GUEIROS, 1956) curiosa, pois de um lado significa consagrado, sagrado e, por outro, significa misterioso, perigoso e, por isso, proibido e imundo. O tabu, para Foucault, em outro texto célebre, *A ordem do discurso* (1996), é uma das circunstâncias para a interdição da palavra, que, ao lado do ritual e do direito privilegiado de fala compõe as limitações impostas pela sociedade à produção de discursos. Este tabu, ou seja, este tema da sexualidade vai retornar na obra de Alberto Mussa em *O senhor do lado esquerdo* (2011), que comentaremos mais adiante.

Muito do trabalho do escritor Alberto Mussa tem a forma, quase imperativa, de um narrador empenhado em colecionar certa tipologia de histórias que demonstrem alguma característica humana ou social, “conceito final, ou ideia fundamental” (MUSSA, 2013). Isso ocorre nessas histórias pendulares, que são povoadas de personagens semelhantes, de várias épocas e lugares, que em circunstâncias similares comportam-se sempre da mesma maneira, comprovando a teoria inicial. Podem ser lidas de maneira independente e se insinam por diversos campos do saber, como matemática, filosofia, arqueologia, linguística, história, literatura, antropologia etc.

Para rediscutir o postulado de Borges, propus alguns princípios de classificação matemática das histórias possíveis (restritas, no caso particular do li-

vro, à questão dos triângulos). (...) como cada história pertence a um tipo teórico, tanto faz ambientá-las na África ou na Índia, antes ou depois de Cristo. Tanto faz serem vividas por mim ou por outras pessoas. Um livro que apresenta uma teoria universal do adultério – ainda que ficcional – não poderia estar fundamentado em história de uma única época ou cultura. Por isso, fiz questão de percorrer todos os continentes e todas as épocas, da pré-história ao século XX. Mas há um predomínio natural de histórias brasileiras, porque o narrador é brasileiro. (MUSSA: 2013).

O diálogo entre o real e o ficcional é um questionamento que Mussa coloca para o leitor destas histórias pendulares desde as primeiras páginas, na advertência inicial, através da metaficção (MENTON, 1993; HUTCHEON, 1991). Depois de explicar o método de organização do livro, o narrador expõe que pensou em sugerir uma espécie de jogo para descobrir qual das narrativas não é real. Mas, como relata o narrador, isso teria sido excessivo e, “mesmo os inocentes irão facilmente percebê-la” (MUSSA: 2006, p. 9). Ironicamente, dois parágrafos mais tarde, provoca seu leitor dizendo que uma narrativa entre todas do livro é falsa. No entanto, ao final da leitura, nem os inocentes, nem os mais sábios dirão com certeza qual é a falsa, se é que existe. Esse jogo com as fronteiras entre história e ficção permeia toda sua obra ficcional e está presente em suas advertências, apêndices, *post scriptum*, cálculo textual, notas de rodapé, notas finais, índice remissivo, entre outros. Estes variados tipos textuais presentes em seus livros realça o caráter de reescritura da história, desse manuseio dos dados históricos pela ficção, que se apresenta, de certa forma, antropofágico, pois Mussa não altera os dados historiográficos oficiais em si, mas os reescreve e organiza de tal forma, dentro da ficção, que deles se pode deprender outra visão, outro discurso sobre o mesmo fato.

Dentro dessa perspectiva, Monica Machado (2013), em seu estudo sobre dois contos de Alberto Mussa, um deles presente nos contos pendulares, teve o propósito inicial de investigar o que ela chamou de “devoção da ordem” em seus fundamentos em relação à sociedade, aos homens que a constituem e ao Estado estabelecido nessa convivência. Machado conclui que no texto de Mussa está “a avaliação dos mitos como matéria de criação ficcional e fonte de pensamento para as sociedades” (MACHADO, 2013, p. 30). Mas um pensamento que caminha como questionador, que põe em movimento uma série de processos desestruturantes. Segundo a estudiosa, a prática de literatura de Alberto Mussa passa pela “recepção de um processo não evolutivo, mas perspectivo” (MACHADO, 2013, p. 30), que se aproxima do que Deleuze apresenta como um conjunto de caminhos, que “se cruzam, tornam a passar pelos mes-

mos lugares, aproximam-se ou separam, cada qual oferece uma vista sobre os outros” (DELEUZE, 2011, p. 10). É uma relação de perspectiva e, por isso mesmo, questionadora, problematizadora. Machado não cita ou faz alguma menção a Linda Hutcheon, mas sua visão sobre a obra de Mussa está muito próxima, a nossa ver, da teorização que Hutcheon realiza sobre a pós-modernidade e sobre os relatos pós-modernos, ou seja, aquilo que ela denominou como metaficção historiográfica.

Mais tarde, em 2009, veio *Meu Destino é ser Onça*, em que Mussa combina pesquisa minuciosa e invenção. Segundo ele, a dose de ficção não é modesta. O narrador nos conta que em torno de 1550, durante a ocupação da Baía de Guanabara pelos franceses, um certo frade católico, chamado André Thevet, andou pelos matos acompanhado de um intérprete, registrando vários aspectos da natureza americana e da cultura dos indígenas com quem conviveu, a outrora poderosa tribo dos tamoio, como também eram conhecidos os tupinambá do Rio de Janeiro. Entre as informações obtidas pelo frade, destaca-se uma série de relatos míticos. Estes viriam a formar o maior corpus de mitologia tupi de todo o período colonial, cuja base Alberto Mussa estudou e os cotejou com as demais fontes dos séculos XVI e XVII, montando um quebra-cabeça que buscava reconstruir o que teria sido o texto original de uma grande narrativa mitológica do povo tupinambá. Ou seja, estão nos relatos de Thevet, de Hans Staden, nos escritos de Padre Anchieta, de Cardin, de Gonçalves Dias e em outras fontes dos séculos XVI e XVII a massa bruta para a restauração da grande narrativa mitológica dos tupinambás: a épica conta a história completa do universo, das origens ao iminente cataclismo final, passando pelas guerras e pela prática do canibalismo.

Segundo Suênio Campos de Lucena (2013), resgatados por Mussa, esses registros têm importância porque nos permitem reflexões não apenas sobre a prática da antropofagia, mas também para conhecermos o *modus vivendi e operandi* dos Tupinambá, ou seja, como os índios viviam, pescavam, faziam fogo, recorriam a crenças etc. Além de restaurá-los, Mussa compara esses registros uns com os outros, citando as visões desses cronistas sobre o cotidiano dos indígenas e sobre uma de suas práticas mais controversas e comentadas: o canibalismo. Através dessa metodologia de escrita feita pelo narrador, podemos observar como as lendas sobre os índios são abordadas pelo olhar do colonizador, como os valores e o modo de olhar desses cronistas sobre nossos antepassados são expostos, de modo que ficam evidentes que as “verdades” e “mentiras” sobre os tupinambás são apenas construções discursivas, ou seja, são



construtos linguísticos que foram legitimados como “verdades” ao longo do tempo.

Importante retomar essa questão do construto linguístico, pois para Linda Hutcheon, “o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUTCHEON, 1994, p. 122). Ou seja, “o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses acontecimentos passados em fatos históricos presentes”. (HUTCHEON, 1994, p. 122). Assim, o narrador ao organizar os registros históricos e as fontes escritas sobre os índios brasileiros, essas ruínas dos Tupinambás, não só as restaura e as reescreve, mas as faz dialogar através do seu chamado “cálculo textual”, comparando-as entre si, uma vez que apresentam pontos de vista distintos. Esse diálogo promove um trânsito de informações que deixa claro para o leitor que se tratam de versões daquela experiência com o passado. Versões que passam pela subjetividade do cronista, do lugar de enunciação de sua voz.

Nesse nível, o do discurso, segundo Foucault (1986), “as contradições desalojam as totalidades”, ou seja, ao trazer essas vozes e colocá-las uma de frente com a outra, o narrador possibilita ao leitor uma visualização, um painel de análise das discontinuidades entre esses cronistas, das lacunas, promovendo com isso uma ruptura nessa visão oficial e universal que foi difundida sobre os índios brasileiros, além de escrever/restaurar esse texto que o narrador considera fundamental para o conhecimento do nosso passado, que merecia figurar ao lado dos mais célebres do mundo. Vemos, portanto, que “a redação, a recepção e a leitura crítica de narrativas a respeito do passado tem grande relação com questões de poder – intelectual e institucional” (HUTCHEON, 1994, p. 132).

Eu parti de um propósito absurdo: o de restaurar um original que nunca existiu. Contrariei também com isso a posição corrente da antropologia contemporânea a respeito da natureza do mito – que não possui origem, muito menos texto original, que não tem versões falsas ou verdadeiras, sendo todas culturalmente válidas. Mas é esse o propósito absurdo que torna o livro uma peça literária, e não estritamente ensaística ou etnológica. (MUSSA, 2013).

A restauração mitológica centra-se na razão metafísica do costume ritual do canibalismo, tão repugnado ao olhar europeu, porém essencial à sociedade indígena. Tema recorrente em Mussa, como vimos. Porém, quando chegamos até aqui percebemos como esse tema resgata toda uma escatologia mítica dos indígenas, resgata sua identidade, sua cultura que fora tão marginalizada pelos colonizadores. Percebemos, após essa

leitura, que a metafísica tupi, baseada no rito antropofágico, era a principal forma de aquisição da cultura para os índios, capaz de transformar em Bem o Mal inevitável e inerente na natureza. Explica o autor:

Quis deixar claro duas coisas: que somos também descendentes dos indígenas, queiramos ou não; e que aquele conjunto de mitos, que eu reuni numa narrativa só, tinha o mesmo valor literário e filosófico das grandes epopeias e mitologias fundadoras dos povos antigos, como o Gênesis, a Ilíada ou o Rig Veda. Até porque todas essas obras existiram muito tempo na forma oral. (...) Se existe alguma obra que deva ser considerada a primeira da literatura brasileira, qualquer que seja o critério, é esse conjunto mitológico. Não estou falando da minha versão, mas das versões indígenas propriamente ditas. Assumir essa obra como patrimônio literário e intelectual é uma forma de diminuir nossa rejeição histórica por esses povos, é uma forma melhor de entendê-los e de entender a história do Brasil. (MUSSA, 2013).

Assumir essa obra (ou obras) como patrimônio literário é reafirmar a consciência de que a história “não pode ser escrita sem a análise ideológica e institucional da voz e do lugar daquele que escreve, pois o ato da escrita está inevitavelmente envolvido com as ideologias e as instituições” (HUTCHEON, 1994, p. 125). A isso, devemos ressaltar, ainda, que o escritor-narrador, num tipo de preâmbulo (alguns textos que buscam explicar sobre a cultura tupinambá, sua língua, modo em sociedade etc.), realiza uma reflexão sobre seu interesse em escrever sobre o assunto: através de um exame de DNA descobriu que sua linhagem materna é ameríndia, diferentemente do seu filho, que possui linhagem materna africana, porque herdou da mãe. “Todavia, sendo ele meu descendente, é certo que se trata de um descendente de ameríndio, embora seu genoma não acuse nenhuma marca desse fato” (MUSSA, 2009, p. 21). Esse trabalho com probabilidades chama a atenção, pois o narrador adentra em cálculos e mais cálculos e chega a uma conclusão:

No Brasil, a probabilidade de alguém ser descendente de índios é muito alta, talvez muito próxima de 100% – já que o processo miscigenatório que deu origem ao fenômeno começou no século 16, bem antes da geração dos nossos bisavós. Ou seja, *no Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é* – para concluir, roubando a frase clássica de Eduardo Viveiros de Castro. É evidente que, dada a antiguidade e a intensidade dos contatos, os tupinambá entraram de forma maciça nesse processo. Logo, não estão extintos. O que se extinguiu foi a cultura tupinambá, tal como existia no século 16. Do ponto de vista biológico, tanto os tupinambá como outras centenas de etnias indígenas sobrevivem nos brasileiros modernos, seus descendentes imediatos. (MUSSA, 2009, p. 22).

Ressalta, em nota de rodapé, que o mesmo raciocínio se aplica aos fenícios ao discorrer sobre essa questão da extinção do ponto de vista biológico, pois os fenícios são reconhecidamente antepassados dos libane-

ses. Aliás, afirma o narrador que grande parte da população da França descende dos gauleses e que, o Brasil, por rejeitar os indígenas, se torna um país profundamente racista. Para Mussa, não é necessário desprezar os índios ostensivamente. “Basta esquecer que eles existem. E fazer a história começar em 1500” (MUSSA, 2009, p. 23).

    Não sei o que é necessário fazer para que as pessoas compreendam isso – que não estamos aqui faz apenas cinco séculos, mas há uns 15 mil anos. Há 15 mil anos somos brasileiros; e não sabemos nada do Brasil. (MUSSA, 2009, p. 22).

Trata-se, enfim, de uma visão perspectiva, de um norte para sua obra: explorar essas outras subjetividades, essas que foram silenciadas pelo discurso europeu colonizador. Mussa afirma que sempre busca provocar uma reflexão em seus livros e que, em *Meu destino é ser onça*,

    Tem gente que leva a sério, tem gente que diz 'não tem relação a mim, eu sou uma exceção', enquanto que outros caem em si, começam a valorizar nossa indianidade, começam a reconhecer que os índios têm uma sensibilidade poética e um pensamento metafísico tão sofisticados quanto os herdeiros das culturas 'civilizadas', particularmente as europeias. (MUSSA, 2013).

Para o escritor-narrador, esta epopeia mítica, que termina por ser catalogada por “ensaio brasileiro”, tinha a mesma complexidade e a mesma grandeza de qualquer outra, como “a Teogonia, O livro dos Reis, o Enuma Elish, o Gênesis, o Popol Vuh, o Kalevala, o Kojiki, os Esse Ifa, o Rig Veda” (MUSSA, 2009, p. 26). Segundo o narrador, “era um texto que teria merecido figurar em todos os cânones da literatura brasileira – fosse qual fosse a definição desse conceito” (MUSSA, 2009, p. 26). Ressalta ainda que foi acusado de fraude, porque “o texto tupi – que eu dizia ter restaurado – nunca tinha sido escrito, nunca tinha sido texto, na estrita acepção do termo” (MUSSA, 2009, p. 27). Mas debate essa argumentação, pois “o texto tupi não existiu, mas poderia ter existido” (MUSSA, 2009, p. 27). Nesse ponto desejo chamar a atenção, pois é a história que poderia ter sido, tratando-se, assim, de uma outra versão, como Hutcherson (1994) assinala ao discorrer sobre uma mudança de perspectiva em direção a uma visão pluralista, principalmente se olharmos para a questão dos ex-cêntricos protagonizando a narrativa. A partir dessa perspectiva, textos como *Meu destino é ser onça* “passariam a ser textos que complementam ou reelaboram a realidade e não simples fontes que divulgam fatos sobre a realidade” (HUTCHEON, 1994, p. 135).

Já em 2011, Alberto Mussa publica *O Senhor do Lado Esquerdo*. Um romance policial, construído sobre a ideia contida nos mitos africanos, mas transposta para a formação da cidade do Rio de Janeiro, com

participação de capadócius, dos franceses, dos portugueses, da Coroa, dos índios e dos africanos em fragmentos e histórias recolhidos na literatura do século XX. O questionamento é sobre a fundação dessa cidade, talvez mais compreensível se ligada à história de seus crimes, conforme assinala o narrador. Trata-se do mito de fundação dessa cidade. O mito, que perpassa também essa obra, é, para um de seus narradores, “o gênero literário por excelência” (MUSSA, 2009, p. 71). Além disso, explica seu narrador que outra característica fundamental da mitologia é a indistinção entre os conceitos entre arte e pensamento.

Um mito é necessariamente uma peça estética, cheia de metáforas e de processos narrativos que visam entreter e provocar emoções. Ao mesmo tempo – e também necessariamente – é um discurso teórico, que explica ou defende uma certa tese sobre o homem ou a natureza (MUSSA, 2009, p. 71).

Essa característica se alia em *O Senhor do lado esquerdo* de maneira intensa, pois aqui participam o porto, as ruas do centro, a cada da Marquesa de Santos, a Floresta da Tijuca e o Morro de Magaratiba, e muitos outros lugares da cidade do Rio de Janeiro. Nesta narrativa temos um delineamento da mitologia afro-brasileiro-carioca, como frisou Alcir Pécora (2013), que pode ser pensada como um híbrido de feitiços e poderes ocultos gestados por negros da África e do Brasil durante o período colonial. “Em particular, ressaltam aqui os eventos e casos maravilhosos associados à fundação e ao desenvolvimento histórico-geográfico da cidade do Rio de Janeiro” (MUSSA, 2013).

Essa trama baseia-se em um crime sexual de origem (a ferida durante a cópula), que toma a forma do assassinato de um secretário de Estado num prostíbulo do Rio, durante o governo de Hermes da Fonseca, em 1913. Nesta ambientação, expõe Alcir Pécora (2013), o narrador analisa as práticas da sociedade carioca da Primeira República, com especial atenção àquelas que ligam os bairros mal afamados às casas mais chiques por meio de passagens secretas da libidinagem, retomando a questão da sexualidade e tabu discutidos anteriormente. Vemos no romance que, quando esse mundo “macabro” ou “obsceno” surge na narrativa, trata-se de um convite a um passeio pelo “lado esquerdo” da cidade, ao mundo que foi obscurecido, degradado. Trata-se do próprio excêntrico. O chamado “lado esquerdo” é o mundo dos ex-cêntricos. Interessante essa nomenclatura, pois, se pensarmos nestas diferenciações, perceberemos que o lado direito é o lado apolíneo, o racional, o cartesiano, o escrito, o branco, o masculino, o ocidental; aquele que está ao lado direito do pai é Cristo, nas acepções cristãs. Já o lado esquerdo é o dionisíaco, o irracional, o emocional, o feminino, o oral, o oriental, o maligno, aquele ou

aquilo que deve ser controlado. Portanto, o lado esquerdo é o excêntrico por excelência, figurando nesta narrativa como o senhor, dono de sua própria voz e de seu corpo, de sua expressão, dono de seus passos e de sua sexualidade.

Na própria cena que desvenda ao leitor o mistério que envolve a narrativa, há uma descrição de um ritual de macumba, e que, segundo o escritor, “essa é a minha cultura”. Esses rituais são frequentes dentro da trama e mostra esse lado esquerdo e perspectivo de sua visão, pois possuem relevo dentro da narrativa. Outro exemplo é quando o narrador nos conta detalhes da história arquitetônica do Rio de Janeiro e sobre a origem da palavra capoeira. Há muitas interrupções ou suspensões da trama, o que reafirma a forma de romance policial, para que o narrador possa discorrer sobre diversos temas da cultura negra, africana e brasileira. Para Mussa (2013), esse caminho é um dos mais antigos da prosa, e cita o *Moby Dick* para exemplificar que se trata de uma história de aventuras cheia de considerações técnicas sobre as baleias.

Lidos assim, a obra de Alberto Mussa reinsere na literatura e promove destaque aos grandes mitos das culturas não ocidentais: árabe, africana, indígena. Uma inserção e uma valorização dessas culturas e de suas narrativas ou obras principais, sempre baseada nos mitos. Segundo Monica Machado (2013), os mitos tratam dos fatos observados (atuais) e dos fatos relatados (ancestrais), sendo, assim, uma espécie de elo da comunicação perdida. Por isso,

Remontar o mito é um tanto provocador, pois em nossa sociedade ocidental há alguma acusação de superficialidade intelectual ou ingenuidade primitiva sobre os mitos, de uma reduzida complexidade, de pouco valor nas críticas canônicas, de preconceitos sequenciados nas anotações dos colonizadores e de uma fragmentação tão acentuada ao ponto de perder referenciais de origem e de se deslocarem de seu contexto. (MACHADO, 2013, p. 43)

Hoje, o que resta dos mitos são as características do exótico, do tempo arcaico ou do espaço primitivo, como podemos perceber quando se fala do árabe e do indígena, por exemplo. É nesse contexto que se inscreve a obra de Alberto Mussa, pois busca restaurar a complexidade dos mitos daqueles que foram silenciados pelo processo de colonização europeia, restaurando, assim, essa outra cultura, essa outra voz. Ao problematizar a relação do mito com a história e com a ficção, Mussa realiza leituras das narrativas histórias e antropológicas que formam a identidade do brasileiro e do homem em si, pois

O mito é a forma literária por excelência: o máximo de conteúdo com o mínimo de expressão. É ao mesmo tempo discurso estético e discurso racional. O estudo da mitologia abre perspectivas diferentes na compreensão do homem, dá acesso a formas alternativas de humanidade. (MUSSA, 2013).

Discurso estético e racional, uma maneira entre arte, história e pensamento, um recontar, recriar sua própria história e encontrar seu lugar de escritor e intelectual dentro de um pensamento perspectivo, em que a *Verdade* não existe mais, pois o que existe na contemporaneidade são as *verdades*, no plural, perspectivamente, conforme podemos observar em uma entrevista dada a Ubiratan Brasil:

Enquanto os relatos europeus apresentavam atrocidades dos tupinambá, que simplesmente devoravam os adversários em lautos banquetes, é possível sair em defesa dos primeiros habitantes da terra brasileira? – Creio que basta ver essa questão por outro ângulo: em nenhum momento os europeus demonstraram sentir repugnância por si próprios (no mesmo grau em que sentiam em relação aos índios), embora tenham realizado autênticos sacrifícios humanos queimando “hereges” na fogueira, ou dizimando povos para conquistar territórios, ou submetendo um continente inteiro aos horrores abomináveis da escravidão. (...) Nenhum grupo humano tem autoridade para se intitular eticamente superior a outros. Essa opinião, claro, também é etnocêntrica. (MUSSA, 2013).

Mussa sugere, assim, com sua obra, que precisamos de nossos próprios sistemas sociais. Chega de copiar ou imitar os modelos da colonização, precisamos ter a coragem de inventar o nosso próprio modelo, precisamos tomar valores teóricos supostamente superados pela civilidade à brasileira e torná-los práticos. Conforme Machado (2013), “interessa a formação da identidade brasileira, mas não nos moldes nacionalistas e etnocêntricos que continuam a preocupar a Europa”. Para a abertura perspectiva, interessa entender, como sugere Machado, o que são os brasileiros hoje, na prática, e, mais ainda, interessa perceber como a técnica narrativa, a importância e a força da concisão, o bom humor e o pensamento provocador das culturas não ocidentais provocam a mistura, importa perceber a capacidade que essa mistura tem de interferir sobre o mundo, sobre como vivemos e pensamos. Interessa, portanto, perceber como o escritor lida com essa herança cultural do passado, com essas ruínas que caíram aos seus pés, assim como caíram aos pés do anjo da história, descrito por Benjamin. Trata-se de um projeto para além da descoberta do primitivo, do exótico, mas se torna uma busca de si mesmo imerso nesse outro.

Assim, a importância deste panorama se deve a um maior conhecimento da obra do autor, que é contemporânea, muito premiada e ainda

pouco estudada, para que possamos apreciar, agora de forma mais detida, o movimento de releitura da história oficial provocado por sua narrativa intitulada *O Enigma de Qaf*, que fora publicada em 2004.

#### 4. *O Enigma de Qaf*

Sabemos, de antemão, que não poderemos tratar neste ensaio de todas as questões que a narrativa toca. Portanto, um recorte metodológico deve ser feito. Para analisar este romance sob o ponto de vista da releitura da história pela ficção, vamos nos focar em comentar sobre a presença e a função dos personagens ex-cêntricos dentro da narrativa, deixando, para outro momento, questões como a linguagem, a língua árabe, os poemas, a estrutura narrativa, e o próprio enigma.

Alberto Mussa nos apresenta um romance constituído por narrativas encaixadas. Desenvolve-se uma história central seccionada em vinte e oito capítulos que correspondem às vinte e oito letras do alfabeto árabe, entrecortada, alternadamente, por excursos (narrativas mais ou menos relacionadas à intriga dominante) e parâmetros (lendas de heróis árabes). A própria estrutura da narrativa promove uma leitura não linear, não evolutiva, não progressista, mas sempre lacunar e plurissignificativa, pois apresenta-se pela simultaneidade, já que a ordem é definida por cada leitor.

A intriga dominante trata do esforço desempenhado por um dos narradores, o Sr. Mussa, para conseguir o reconhecimento do poema, *Qafiya al-Qaf*, como o oitavo Poema Suspenso digno de integrar, junto dos sete já consagrados, a grande Pedra Preta, suspensa na cidade de Meca. Para tal intuito, o Sr. Mussa reconstitui um percurso de pesquisa que vai desde sua infância, quando seu avô Nagib contava as aventuras de al-Ghatash, poeta e herói da Qafiya, sabidas de cor, até a sua própria reconstituição escrita na idade adulta. Cabe ressaltar que os poemas na tradição pré-islâmica eram construídos conforme o poeta vivenciava o evento narrado, sendo registrados por um *rawi*, pessoa que guardava na memória todo o poema e todas as circunstâncias nas quais ele foi criado.

O poema *Qafiya al-Qaf* conta as aventuras do herói al-Ghatash, outro narrador do romance, que, movido pelo amor nutrido pela jovem Layla, da tribo Ghurab, atravessa o deserto, enfrentando tribos rivais, oásis de areia, duelos e uma adivinha manca, metaforizada pela figura de um corvo. Pelo amor de Layla, como condição para desvendar sua bele-

za, al-Ghatash é levado a decifrar o enigma de Qaf, que envolve a misteriosa montanha circular Qaf e o gênio Jadah, cego e caolho, que volta do passado e revela eventos ocorridos. Além do enigma, são impostas ao herói, pelo xeque de Ghurab (al-Muthanni), mais três condições para o poeta de Labwa desposar sua segunda filha: a entrega de quatrocentos e quarenta camelos no dia da peregrinação, oferecidos pelo próprio al-Ghatash, acrescidos dos outros duzentos e vinte, pelo dote de Sabah, irmã de Layla, a quem al-Ghatash desposou primeiro, mas, que, todavia, a repudiou; a vitória do poeta sobre seu oponente, Dhu Suyuf, em um duelo justo; e a captura da adivinha manca, pela tribo de Ghurab, através das indicações de al-Ghatash.

O enigma é decifrado e duas das três condições do xeque foram cumpridas, mas a última, a captura da adivinha manca, não. Esse evento marca o malogro do intuito do herói de possuir a amada Layla, que foge com seu oponente, Dhu Suyuf. Marca também o malogro do destino da tribo de Ghurab, extinta pelo ataque de oito tribos rivais que buscavam vingança (evento previsto pela adivinha manca). E é igualmente malogrado o esforço do narrador Sr. Mussa, que não conseguiu publicar o poema *Qafiya al-Qaf* e nem o reconhecimento de al-Ghatash como um dos célebres poetas do deserto pela falta de fontes escritas que fundamentassem sua tese, pela tradição.

Como vemos, o enredo de *O Enigma de Qaf* nos permite acesso a uma faceta muito rica da cultura árabe: o período pré-islâmico, uma fase da história árabe por muito tempo segregada a um plano inferior. Segundo Mustafa Jarouche (2001), os primórdios do Islã foram registrados *a posteriori* por historiadores muçulmanos imbuídos de sua fé e ainda cegos pelo ‘Fiat Lux do Islã’. Consequentemente, houve uma construção negativa da vida beduína, que ficou conhecida por *jahiliyya*, ou seja, época de trevas ou ignorância. Alberto Mussa, em seu texto, vale-se de uma faceta marcadamente contemporânea para tentar revisitar uma fascinante poética que não deve ser esquecida. Porém, desta vez, redimindo-a de qualquer conotação negativa, já que termina por conferir ao termo *Era da Ignorância* um sentido outro, muito diferente do óbvio.

Aliás, o próprio termo “árabe” está relacionado a essa época antes do islã. A raiz semita, *arab*, exprime a ideia de aridez, deserto, significando, “habitante do deserto”, e “aparece pela primeira vez grafado em cuneiforme nas inscrições de Salmasar III” (GIORDANI, 1985, p. 14). Este termo “árabe” foi primeiramente aplicado aos beduínos (de badiya = estepe), porém, “essa designação alargou-se pouco a pouco a todos os



habitantes, nômades ou não, dos planaltos interiores e, em seguida, ao conjunto das populações da península” (GIORDANI, 1985, p. 14). Edward Said (2007) assinala que o uso mais disseminado a essa palavra hoje prende-se ao agrupamento cultural, significando todos os povos do mundo árabe, que vão desde o Oriente Próximo ao Norte da África, os da Arábia propriamente dita e, claro, as populações que migraram para outros países, distantes ou não.

Said, ao demarcar esse “mundo árabe”, marca também como a geografia é importante para a compreensão da sua cultura. O árabe em geral, mas, principalmente, os beduínos, foram e são marcados pela sua geografia. Como nos mostra Mário Curtis Giordani (1985), a questão da geografia árabe é uma marca que não deve ser posta de lado, pois o meio físico exerceu algumas influências no desenvolvimento da civilização árabe, além de formar o que ele chama de “alma árabe”.

A geografia árabe, presente na narrativa de forma central, promove a seus habitantes, desde tempos remotos, por exemplo, o isolamento, marcado pelo deserto, de um lado, e o mar, de outro, além disso colocou a região em uma posição comercial estratégica, sendo Meca um local de encontros e feiras literárias. Promoveu também o exílio, pois a aspereza do clima, da flora e da fauna motivou a migração e a vida nômade. Da fauna podemos destacar os animais domésticos, o cavalo e o camelo, pois são os grandes aliados e companheiros dos beduínos, como vemos em *Qaf*. O cavalo árabe tornou-se famoso por todo o mundo não apenas por sua beleza de formas, mas também pela resistência, pela velocidade e pelo afeiçoamento ao seu dono, sendo exportado para quase todo o mundo. Já o camelo, que não possui a nobreza do cavalo, mas supera-o em utilidade, “pode-se afirmar com segurança que sem sua existência o deserto não teria condições de ser habitado pelos beduínos” (GIORDANI, 1985, p. 11). Em vários dos *Poemas Suspensos* (2006), apelidaram-no de “navio do deserto”. Mas o camelo não é somente um meio de transporte, ele representa um constante companheiro do beduíno, além de fornecer, entre outras coisas, sua alimentação (carne e leite), seu vestuário e combustível. Segundo Giordani, “o beduíno aproveita-se de tal forma dessa dádiva que já foi apelidado de ‘o parasita do camelo’” (GIORDANI, 1985, p. 12).

Estas influências da geografia árabe estão presentes de maneira intensa em *Qaf*, como descrevemos anteriormente em seu enredo, pois a “alma árabe” dos beduínos é marcada por todas as consequências que a natureza do deserto acarretam. “A marca do deserto se fez sentir no no-

madismo, na vida frugal, no amor à liberdade, no espírito de solidariedade tribal, no gosto pela razia, na desconfiança em relação aos estranhos” (GIORDANI, 1985, p. 13). O beduíno desprezava a cidade e amava o deserto.

O deserto o deixava impiedoso porque o deixava livre. Bondoso e sanguíneo, generoso e avaro, desonesto e fiel, cauteloso e bravo, o beduíno, por mais pobre que fosse, enfrentava o mundo com dignidade e orgulho, vaidoso da pureza do seu sangue e doído por acrescentar a sua linhagem ao seu nome. (DURANT, 1982, p. 78).

Todas essas características são retomadas pelo narrador do romance *Al-Gatash*. As diversas razias, ou seja, as batalhas, as invasões de um território inimigo ou estrangeiro, numa incursão rápida visando o saque (de rebanhos, alimentos, pessoas), podem ser percebidas em vários momentos da sua narração. Além disso, nos parâmetros e excursos, todos os demais poetas e as lendas que são contadas evocam essa geografia como forma de identidade, como forma de reconhecimento de sua tribo ou povo. O romance enaltece, assim, essa aspereza do clima e da geografia. O deserto se constrói nas palavras, nos poemas, na voz dos narradores não como algo empobrecedor, relacionado à miséria e a fome, mas como algo nobre, pois eles respeitavam essa geografia, eram nômades, criadores de cabras e camelos, dependendo de escassos recursos de água. Vemos a narrativa desenhar uma nobreza nessa “alma” beduína, pois “eram povos cujo *ethos* característico era formado pela coragem, hospitalidade, lealdade à família e orgulho pelos ancestrais” (HOURANI, 2006, p. 27).

Além disso, os beduínos não eram controlados por um poder de coerção estável, como eram os Impérios e como são os Estados hoje em dia, mas eram liderados por chefes que pertenciam a famílias em torno das quais se reuniam grupos de seguidores mais ou menos constantes, manifestando sua coesão e lealdade, principalmente com relação ao idioma. Tais grupos eram chamados de tribos (HOURANI, 2006, p. 28). O poder dos chefes tribais era exercido a partir dos oásis onde mantinham estreitas ligações com os mercadores que organizavam o comércio através dos territórios. Essa é uma importante marca do beduíno, pois ele foi muito importante para as relações comerciais, já que era quem realizava as caravanas que distribuía os alimentos e demais produtos aos demais povos, principalmente antes de Meca ser instituída como centro comercial.

Em *O Enigma de Qaf*, vemos várias citações a essa cidade, pois ela, antes do advento do islã e mesmo depois, era um lugar que todos iam realizar peregrinações religiosas e trabalhos comerciais. Nesta cidade está a Caaba (kaaba). Seu nome remonta a significação do aspecto de sua construção em forma de cubo. Era um antigo santuário, cujas origens se perdem em tradições lendárias.

No ângulo sudeste da Caaba, encontra-se a famosa Pedra Negra, objeto de veneração desde épocas remotas. Entre as manifestações religiosas da Arábia pré-islâmica figuram as peregrinações aos santuários. Não somente os fiéis das divindades mas também os estrangeiros se dirigiam aos lugares sagrados onde prestavam homenagens às deusas cultuadas e também aproveitavam a oportunidade para fazer bons negócios, pois às festividades religiosas acrescentava-se a realização de feiras. (GIORDANI, 1985, p. 38).

Nessas feiras, havia o concurso dos poemas, cujo intuito do narrador Sr. Mussa é provar que o poema trazido na memória por seu avô merece figurar entre os demais e ser suspenso na Caaba. Assim, em *Qaf*, Alberto Mussa resgata, por intertextualidade, a biografia, a lenda e os poemas dos beduínos. Resgata seu modo de vida nômade, sua leis, e essas características que acabamos de salientar. Um modo de vida duplamente degradado pela historiografia oficial: primeiro por ser oriental, segundo por ser antes do islã. Duplamente excêntrico.

A título de exemplificação, podemos citar o poeta Nábigha, que está presente tanto em *O Enigma de Qaf* quanto nos *Poemas Suspensos*. No romance, temos o parâmetro “Nábigha”, em que há dois reinos governados por dois príncipes árabes Amru e Numan, chamados pelo narrador de “antigêmeos” por serem simetricamente opostos um ao outro. Ambos foram cantados pelo poeta Nábigha. No reino de Numan, o poeta passa a correr perigo quando compõe um poema em homenagem à esposa deste, pois começaram a surgir rumores de que as imagens de Nábigha eram perfeitas demais. “Logo, vencera a tese de que o poeta só conseguia descrever aquilo que pudesse ter visto; ou experimentado. Essa teoria realista foi a perdição de Nábigha” (MUSSA, 2004, p. 61). Numan então exila o poeta, que cai nas graças agora do príncipe Amru, a quem louva as qualidades. A fama de Nábigha cresce tanto que Amru toma conhecimento do antigo poema em louvor à mulher do outro príncipe e “não tardam a eclodir boatos sobre Nábigha e a mulher de Amru, de quem supunham ser a mulher descrita no poema” (MUSSA, 2004, p. 62). Amru, que confia inteiramente em sua mulher, também “tinha ouvido falar que Nábigha só podia escrever o que tivesse visto. Concluiu que os poemas eram só mentiras. Que Nábigha fazia versos de pura fantasia” (MUSSA,

2004, p. 63). Ele conclui, assim, que todos os louvores de Nábigha à sua pessoa seriam falsos e que ele não merecia aquela glória toda.

Assim, vemos que um mesmo poema é interpretado de duas maneiras distintas, em estreita relação com a *mimesis*. A função deste personagem excêntrico, em nossa perspectiva, é marcar a não confiabilidade e parcialidade da voz narrativa, além de debater sobre a linguagem literária e a linguagem pragmática. Outro ponto é o fato do narrador nos contar, dentro desses parâmetros, sobre os sete máximos que mereceram que seus poemas fossem suspensos (Imru al-Qays, Tárafa, al-Háarith, Amru, Antara e Labid), assim como de outros poetas da mesma tradição. Não deixa de ser, segundo Rachel Bertol (2013), um recurso para valorizar o personagem al-Ghatash, numa mescla de ficção com realidade.

Não é diferente o que ocorre com outros personagens, como Allahdin, Ali Babá, Shahrazad, Sinbad, entre outros, que figuram no romance pelos excursos. O romance reescreve essas narrativas, dando outro tom, outra função para esses personagens. Vale a pena retomar a história Xerazade. No romance, Xerazade não é uma escrava que conta histórias para sobreviver, como na tradução ocidental do francês Galland, que, por sinal, segundo o narrador, esta tradução é “apenas uma imagem esbatida do original, escrita sob a influência nefasta do livro persa das *Mil noites*, que nada tinha de infinito e era protagonizado por uma certa Xerazade, mulher de carne e osso” (MUSSA, 2004, p. 222). Shahrazad, “a verdadeira”, segundo a narrativa de Mussa, é um gênio mal que subverte os desejos dos humanos, ou melhor, “perversamente, satisfaz desejos”, terminando presa aos restos mortais de Allahdin, contando-lhe histórias eternamente, ou uma única história sem fim. Allahdin, narrativa também reescrita, figura como um jovem beduíno, contador de histórias, também da tribo de Labwa. Diante da sedução de Shahrazad, Allahdin respondeu: “– Quero conhecer todos os relatos possíveis” (MUSSA, 2004, p. 225). Shahrazad riu da inocência do jovem, demorando a perceber seu ardil. “Allahdin sabia que toda narrativa desemboca noutra; e essa noutra; e noutra; e assim sucessivamente, até que a primeira volte a ser contada e o processo se repita, infinitas vezes” (MUSSA, 2004, p. 224). Dessa forma, Shahrazad tornou-se escravizada a Allahdin, presa ao círculo das histórias.

Temos, portanto, uma clara inversão da narrativa que foi traduzida pelo francês Galland. No texto ocidental, Xerazade conta para sobreviver e, aqui, Shahrazad conta para assassinar. No texto ocidental, ela conta para se tornar livre, aqui é ela quem acaba escravizada ao “punhado de os-

sos enterrados no deserto”. Essa outra visão que temos sobre esses personagens faz surgir questões, problematizações, principalmente pela atitude do narrador em marcar as diferenças entre o texto original (árabe, o oriental) e o texto francês (tradução, o ocidental). Traz à tona questões sobre o discurso e as apropriações discursivas que o Ocidente faz sobre o Oriente, ou seja, o *Orientalismo*, denominado por Said (2007).

Outros seres como Shahrazad fazem parte do romance em diversas ocasiões e, por esse motivo, vale a pena discorrer também sobre o gênio caolho Jadah e a velha manca. Estas são personagens de grande relevância para o entendimento da cultura pré-islâmica.

Os gênios da mitologia beduína pouco têm em comum com aqueles seres aprisionados em lâmpadas ou lacrados em baús. Eram entidades incorpóreas, transitando pelos estados da matéria, situáveis entre os deuses e mortais, dominando as regiões inhóspitas, onde abordavam os viajantes solitários, tornavam os homens loucos e inspiravam os poetas. (MUSSA, 2004, p. 222).

Jadah e a adivinha manca são os que conduzem outras personagens da história relativa ao poema, mantendo essa aura mitológica que permeia todo o romance. No caso da personagem da adivinha manca, temos uma imagem de uma velha decrepita, metaforizada na figura de um corvo, que aparece e desaparece misteriosamente. É ela quem influencia algumas personagens e seus destinos, uma espécie de bruxa, que lança uma maldição sobre a tribo de Ghurab. Tem importância fundamental na história do poema por parecer controlar os acontecimentos, induzir, talvez. É ela quem apresenta o enigma ao herói.

Surgida de entre as fossas e redis, uma mulher sem véus, de manto negro e pernas tortas, capengava ao meu encontro, interpondo-se entre mim e o sol poente, sem se imporgar que ainda estivesse nu. (...) A adivinha devia saber que nem as pegadas de Layla tinham permanecido. Revelei que era eu o poeta de Labwa; e que buscava a beleza daquela face oculta. – Para isso, é preciso decifrar o enigma de Qaf (MUSSA, 2004, p. 84-85).

Esta é a cena onde se desenrolam os movimentos finais da Qafiya al-Qaf: a morte de al-Ghatash e a extinção da raça de Ghurab – tudo o que a adivinha manca previu; ou, quem sabe, provocou (MUSSA, 2004, p. 254).

Já com Jadah temos a imagem de um ser caolho e cego, que volta no tempo. Assim como a adivinha manca, Jadah aparece e desaparece misteriosamente, sendo uma personagem fundamental na estrutura do enigma, juntamente com a própria montanha de Qaf, que é uma abstração e tem relação com a configuração do zodíaco e, não, com uma montanha propriamente dita.

Segundo o autor anônimo, Jadah era um gênio gigantesco, de voz tonitruante e cego de um dos olhos. Quando Alexandre Magno iniciou sua conquista do Oriente, foi ele um dos seres sobrenaturais que se interpôs ao avanço do tremendo macedônio. Perdeu a batalha, num combate singular contra o próprio Alexandre, que lhe assistou um golpe em plena face e lhe trouxe o único olho são espetado na espada. Jadah, todavia, não foi vencido. Num lance espetacular, tomou a forma e a consistência das fumaças e se esvaiu além dos cumos da montanha Qaf, para voltar no tempo e reaver o olho (MUSSA, 2004, p. 67).

Essas três personagens, Xerazade, a adivinha manca e o gênio Jadah, presentificam a faceta religiosa da cultura pré-islâmica, pois entre os beduínos do deserto encontramos uma diversidade de crenças religiosas que representam a forma mais primitiva das crenças semíticas e que possuem uma base comum no animismo, como discorreu Giordani (1985). Isso significa dizer que a cultura beduína considerava sagrados os mais diferentes objetos tais como as fontes, as árvores, as pedras etc., como em outras crenças animistas. Na crença dos beduínos desempenhavam importante papel os djinns, pois representavam “o lado da vida da natureza ainda insubmissa e hostil ao homem” (GIORDANI, 1985, p. 34). Enquanto os deuses eram, de um modo geral, propícios aos homens, os djinns eram hostis. Essas entidades personificavam noções fantásticas dos terrores do deserto e de sua vida animal selvagem. Os habitantes de Meca, na época de Maomé, afirmavam a existência de um parentesco entre os djinns e Alá e ofereciam-lhes sacrifícios, implorando seu auxílio.

O beduínos atribuíam aos jins todos os acontecimentos anormais e funestos, as epidemias, as doenças, a impotência dos homens e a esterilidade das mulheres, a demência e também a loucura do amor. Quando uma criança desaparece, é que ela foi raptada por um djinn. Às vezes o djinn se contenta em pregar peças aos homens, ele se insinua em um touro e impede as vacas de beber; é necessário que o dono do gado bata no pobre touro para que o djinn se afaste (...). O fracionamento das divindades entre os beduínos reflete não só o fato da dispersão das tribos mas também a existência de uma força centrífuga. (GIORDANI, 1985, p. 35).

Outro personagem importante que vale destaque é o Sr. Mussa, personagem narrador, aquele que conduz a história, apresentando sua busca pelo reconhecimento do poema *Qafiya*. Esta personagem é importante na medida em que figura uma faceta bastante contemporânea da busca pelo conhecimento científico, que é a necessidade do reconhecimento pela Academia de determinados textos ou obras até então fora do cânone.

Quando estive em Beirute, há uns poucos anos, levei comigo a versão de um oitavo poema que – sustento – certamente figurou entre os que penderam da grande Pedra Preta (MUSSA, 2004, p. 12).

Indignei-me; fui aos jornais para fazer polêmica; chamei tolos àqueles doutores; e convoquei estudiosos da tradição não-canônica a defenderem o poema. Infelizmente, fui aos poucos percebendo que toda a tradição não-canônica era formada apenas pela minha pessoa (MUSSA, 2004, p. 14).

O narrador, Sr. Mussa, por fazer clara referência ao próprio escritor Alberto Mussa, pode configurar uma autoficção (KLINGER, 2007), principalmente se observarmos que esse narrador se mostra na história com determinadas características problematizantes, como ser megalomaniaco, pouco confiável, ladrão de comida e de livros, além de incorporar, no senso de moda, a própria falsificação, ao desfilar com terno italiano e turbante de beduíno, em uma clara paródia à faceta “kitsch” do orientalismo. A composição desse personagem ironiza o discurso restaurador do passado.

Antônio R. Esteves, ao discorrer sobre *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (2010), assinala que a presença de escritores como protagonistas pode servir para que o romance histórico possa contar sobre a história da literatura brasileira. Tal fato abre questionamentos, principalmente se pensarmos que “a intertextualidade se faz não apenas com a escrita do próprio escritor protagonista da obra, mas também com toda a historiografia da literatura do período em que se insere o escritor” (ESTEVES, 2010, p. 123). Assim, ao buscar reconhecimento do poema, o narrador está discutindo sobre a construção do próprio cânone, os motivos que levam uma obra a ser reconhecida, que obras estão fora do cânone, enfim, mostra como o cânone é “uma construção discursiva de determinado momento, flutua com o passar do tempo” (ESTEVES, 2010, p. 123).

Ainda da intriga dominante, vale destacar a personagem Nagib, o avô do Sr. Mussa. Era ele quem lhe contava as histórias da *Qafiya* de cor, na infância, o que enfatiza o caráter central que a oralidade e a memória tinham nas mediações da cultura no período pré-islâmico, conforme vimos anteriormente, já que era crucial a presença de um *rawi*, aquele que guardava na memória o poema e as circunstâncias em que ele fora criado. De mesma importância, temos o personagem de um libanês, que aparece em uma cena no centro do Rio, comendo um quibe e contando histórias fantásticas, ao modo do *Livro das Mil e uma noites* (2006). Tanto Nagib quanto o Libanês são ex-cêntricos, são imigrantes árabes que vieram para o Brasil, assim como o narrador Sr. Mussa, assim como o próprio escritor Alberto Mussa. São personagens que marcam a questão da oralidade sempre presente nesta cultura, principalmente aos que vivem no exílio. Perspectiva marcada por Claude Fahd Hajjar (1985) acerca dos imigran-

tes, cujo estudo retoma um itinerário desde as origens da história imigratória árabe para o Brasil, com os pilotos de Pedro Álvares Cabral.

Sobre o *Livro das Mil e uma noites* (2006), é interessante citar que na capa do volume 4, o escritor Alberto Mussa faz a seguinte declaração, ao rechaçar os “sábios” que tentam apontar as “fontes” destas histórias e retirar a autoria dos árabes:

Mas houve um livro persa das Mil noites (que infelizmente se perdeu); e, antes dele, um livro árabe das Mil noites, de que nos resta um quase ilegível fragmento. Estão neles as mais antigas referências a uma célebre contadora de histórias – que adia, com sua arte, com sua arte, noite após noite, a própria morte. Falo, naturalmente, de Sahrazad. Não é dela, contudo, a primazia. Velhos contos beduínos, que circulavam séculos antes, narram casos de condenados à morte que se salvaram contando histórias extraordinárias. Há nisso uma teoria bem sutil: a de que a vida humana só é comutável com a ficção; que o homem é, portanto, sua própria narratividade. (MUSSA, 2006)

Ao retomar os beduínos como antecessores de Sharazad, Alberto Mussa os recoloca na linhagem histórica que havia sido rompida com o advento do islamismo. Assim, saindo das margens, saindo do esquecimento, do silêncio, esse povo nômade pode retomar sua importância artística e cultural para os árabes na atualidade, bem como para seus imigrantes.

Das narrativas encaixadas (parâmetros e excursos), vale a pena retomar as personagens que tentaram sistematizar o mundo, definir uma ordem para as coisas. É o caso de Zaynab, que tentou aprisionar o tempo, de Málica, a mulher que dividia por zero, além de Yarub, que desejou uma língua com infinitos sinônimos. Todos eles, sem exceção, terminam fracassados, destruídos porque foram obstinados no intuito de enclausurar o tempo, os números, a língua e o mundo sob uma única fórmula. Aqui, observamos uma crítica à intolerância e às leis inflexíveis, que é um imaginário sempre presente sobre o Oriente, já que o senso comum é o de que lá reinam dogmas e fanatismos.

Como bem nos lembra Edward Said (2007), ao discorrer sobre as representações do “Oriente” feitas pelo discurso ocidental, o Oriente “era praticamente uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias” (SAID, 2007, p. 27). Sendo descrito dessa forma, fica clara a intenção do discurso ocidental, feito através de instituições, vocabulário próprio, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais, em se tornar autorizado a lidar com o Oriente, “fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensi-



nando-o, colonizando-o, governando-o” (SAID, 2007, p. 29). Isso é o que ele chama de Orientalismo: “um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 2007, p. 29). Fazendo assim, esse discurso sobre o Oriente é o que promove essa visão extremista que está no senso comum, pois é um discurso que foi capaz de manejar e até produzir uma visão de Oriente em todas as suas facetas, como a política, a sociológica, a militar, a ideológica e a científica durante todo o período do pós-iluminismo, conforme assinala Said.

Dessa forma, a crítica que o romance faz a essa visão de que o Oriente é um local de dogmas, ou seja, um local onde reinam leis inflexíveis, é válida e descortina uma complexa relação de poder, pois, conforme Said, “a relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa” (SAID, 2007, p. 31). Podemos observar que a própria estrutura do romance, com enredos entrecruzados que se sobrepõem, também realiza uma crítica a essas relações de poder descritas por Said, já que nos possibilita uma rica e fecunda problematização da leitura, na medida em que o caminho não é o da progressão e o da linearidade, mas o da simultaneidade, como observamos anteriormente.

Há uma personagem no romance, porém, que descobre todas as possibilidades de destino e que, a partir daí, vai tentar se livrar de cada um deles:

O que tornou Sayda imortal foi perceber o ponto de contato entre os 3.732.480 labirintos – o que lhe permitia saltar de um a outro antes de morrer. Era possível fazer isso às vezes trocando de mão no instante de levar o pão à boca, mudando subitamente de direção ao caminhar, fazendo um ou outro gesto irrelevante (MUSSA, 2004: 243).

Sayda representa a originalidade como fuga da morte, uma metáfora para o próprio povo árabe pela sua força e resistência. Ela não perverte, não corrompe, mas se transforma para seguir. Essa característica de Sayda mostra de forma veemente a visão de mundo que os povos da época pré-islâmica tinham, pois eram povos nômades, beduínos e criadores de camelo que, por essas características, necessitavam transformar a si próprios para seguir em diante e, não, adulterar o meio em que viviam, como as outras personagens o fizeram e, por isso mesmo, fracassaram. Essa imagem que Sayda presentifica desconstrói todo o discurso ocidental sobre o Oriente, pois nos mostra uma sociedade que se transforma constantemente.

Para finalizar, destacamos que *O Enigma de Qaf*, com a representação de muitos personagens femininos, como os que acabamos de analisar, busca assimilar a questão do matriarcado, sistema predominante antes do surgimento do islã. Essa faceta é marcada principalmente na questão do nome do poeta: al-Gatash, o herói, guerreiro e poeta da tribo de Labwa. Labwa, conforme um dos excursos, é o nome de uma mulher, a fundadora de sua tribo, apresentada como uma leoa, “a que devorou, sem ser devorada”. O narrador Sr. Mussa faz parte dessa linhagem e com o reconhecimento do poema, busca reconhecimento de si próprio, de suas raízes, de sua identidade.

No romance em análise, a mulher, além de ser protagonista, insubordinada, dona de si e de sua própria voz, não é aquela mulher descrita por Nawal el Saadawi (1982). Não vemos *Qaf* reverberar a figura descrita pelo ocidente da mulher islamizada, daquela mulher submissa, obediente, castrada em suas emoções e razões. Mas, pelo contrário, a obra de Mussa desenha uma outra mulher, pois na cultura pré-islâmica, o matriarcado era principal forma de organização social. Pode ser visto através das inúmeras deusas cultuadas, assim como o fato de que as tribos recebiam o nome das mães, como vimos antes. De acordo com Mussa (2013), o que há de referências escritas sobre os árabes antes da era cristã cita soberanas e rainhas como lideranças na região. Porém, “textos não árabes, de fontes não árabes”, ressalta. Um dos livros que menciona as autoridades femininas da região, segundo Mussa, é *História dos Árabes*, do historiador Phili Hitti. Alberto Mussa explica que não há, na verdade, muitas referências à história dos árabes no período pré-cristão, “mas quando há referências a esse período se fala em rainhas” (MUSSA: 2013), adverte Mussa. Em textos que relatam os anos que antecedem o nascimento de Jesus Cristo, segundo Mussa, isso começa a mudar. “Passa a haver referências a reis”, assevera o escritor (MUSSA, p. 2013).

Aliás, o véu e o rosto das mulheres em *Qaf* são de grande importância, pois se mostram como alegorias da linguagem e da memória. O véu no rosto de Layla é o elogio da dúvida, fundamento do próprio enigma de *Qaf*, que permeia todo o romance. O véu não é tratado como algo que remete à submissão da mulher islamizada, mas como metáfora para a problematização do retorno ao passado, através da memória, como bem discorreu Beatriz Sarlo (2007). No romance, estas questões do véu das mulheres estão relacionadas com a linguagem escrita, pois Al-Ghatash precisa decifrar o enigma (a partir de uma tabuinha) para desvelar a face oculta de Layla (que é, na verdade, Sabah), e o Sr. Mussa inten-

ta elevar o poema de Al-Ghatash como um dos Suspensos através da reconstrução escrita desse poema, que é feito pela memória de seu avô. Sobre isso, é interessante pensar com Cristhiano Motta Aguiar (2010) que o grande intuito desta narrativa é mostrar que o passado não volta a partir de um referencial que pudesse ver tudo e que estivesse além da história dos homens. “Este referencial podia ser o gênio, contudo seu olho está cego” (AGUIAR, 2010, p. 132). Assim, Alberto Mussa, com *Qaf*, nos mostra que são os humanos que enxergam, nunca o ponto metafísico, ou seja, o que retorna a nós (pela linguagem e memória) é uma mera representação, semelhante ao que pode ter acontecido, mas nunca igual.

### 5. *Considerações finais*

Além da obra mundialmente conhecida *As mil e uma noites* e as informações que nos chegam sobre as guerras e o petróleo do oriente, em geral conhecemos pouco do mundo árabe. A questão é: se numa sala com aproximadamente 20 pessoas proferirmos a palavra “árabe” e perguntarmos o que primeiro vem à mente, a devastadora maioria comentará sobre o famoso “ataque” aos Estados Unidos e da “irracional” religião “fundamentalista”, como os Estados Unidos difundiram, além, é claro, dos mecanismos de opressão à mulher, com apedrejamentos e submissão. Se perguntarmos sobre os imigrantes árabes que vieram para o Brasil, alguns talvez lembrarão da obra de Jorge Amado e outros citarão sobre o trabalho de mascate, aquele “turco” ambulante que vai de porta em porta oferecer seus produtos. Essa pergunta vale também para os africanos, os indígenas, e demais povos que foram e continuam sendo subjugados pelo poder colonial europeu. Vale para ampliar nossa visão, um de nossos objetivos neste trabalho, na medida em que nos propomos a mapear a presença e função dos personagens excêntricos na obra ficcional de Alberto Mussa.

Essa visão estreita, que se pretendeu superar aqui, neste estudo, é “o perigo de uma única história”, como bem conceituou Chimamanda Ngozi Adichie (2013), ao palestrar sobre as questões da África, enquanto mulher, nigeriana e estudante universitária nos Estados Unidos. Para ela, o problema central é que a única história cria estereótipos e “o problema com os estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos”. Chimamanda conta que,

Após ter passado vários anos nos EUA como uma africana, eu comecei a entender a reação de minha colega para comigo. Se eu não tivesse crescido na

Nigéria e se tudo que eu conhecesse sobre a África viesse das imagens populares, eu também pensaria que a África fosse um lugar de lindas paisagens, lindos animais e pessoas incompreensíveis, lutando guerras sem sentido, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por elas mesmas e esperando serem salvos por um estrangeiro branco e gentil. Eu veria os africanos do mesmo jeito que eu, quando criança, havia visto a família de Fide. (ADICHIE, 2013).

Fide é um dos vários exemplos que Chimamanda oferece para demonstrar sua tese. Quando tinha 8 anos de idade, sua família nigeriana convencional, de classe média, com pai professor e mãe administradora, recebe em sua casa um empregado doméstico, chamado Fide. Ela só sabia que a família de Fide era muito pobre. Sua mãe enviava inhames, arroz e as roupas usadas para sua família. “E quando eu não comia tudo no jantar, minha mãe dizia: termine sua comida! Você não sabe que pessoas como a família de Fide não tem nada?” (ADICHIE, 2013). Chimamanda declara, então, que sentia uma enorme pena da família de Fide. Porém, em um final de semana, ela e seus pais foram visitar a aldeia de Fide. Chimamanda nos conta que a mãe de Fide “mostrou um cesto com um padrão lindo, feito de rafia seca por seu irmão” (ADICHIE, 2013). Ela, então, declara que ficou atônita, pois nunca havia pensado que alguém em sua família pudesse realmente criar alguma coisa. “Tudo que eu tinha ouvido sobre eles era como eram pobres, assim havia se tornado impossível para mim vê-los como alguma coisa além de pobres. Sua pobreza era minha história única sobre eles”. (ADICHIE, 2013).

A partir dessa problemática, este estudo pretendeu ser um convite a reler essas outras histórias sobre os povos que foram colonizados, como os indígenas, os africanos, os negros, os árabes, e os brasileiros, principalmente. Entendemos a obra ficcional de Alberto Mussa como um convite a deixar de lado essa única história sobre esses povos que, como vimos com Edward Said, vem recebendo interpretações do Ocidente como forma de dominação, pois o “poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa” (ADICHIE, 2013).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma única história*. Trad.: Erika Barbosa. Disponível em: <[www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story.html](http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html)>. Acesso em: 15-06-2013.

AGUIAR, Cristhiano Motta. *Ontem, hoje e os outros: ficção contemporânea e tempo presente*. 2010. Dissertação (mestrado). Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. I. 8. ed. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BERTOL, Rachel. O jogo do enigma e da linguagem. *O Globo*, Prosa & Verso, 16/10/2004.

BURNS, E. M. et al. *História da civilização ocidental*. 39. ed. São Paulo: Globo, 1999.

CARDOSO, Ruth. *A aventura antropológica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CUNHA, Glória da. (Ed.). *La narrativa histórica de escritoras latino-americanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

DURANT, Will. *A história da civilização: nossa herança oriental*, v. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Ghulhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. I. 8. ed. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GIORDANI, Mário Curtis. *História do mundo árabe medieval*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GUEIROS, R. F. Mansur. *Tabus linguísticos*. Rio de Janeiro: Simões, 1956.

HAJJAR, Claude Fahd. *Imigração árabe: cem anos de reflexão*. São Paulo: Cone, 1985.

HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. Trad.: Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad.: Hugo Mader. *Novos Estudos*. Edição 77, março de 2007.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. Defender o Islã? *Cult*, Rio de Janeiro, n. 53, dezembro de 2001.

\_\_\_\_\_. *Livro das mil e uma noites*. Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe. São Paulo: Globo, 2006.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LUCENA, Suênio Campos de. O nosso destino. *Jornal Rascunho*. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/o-nosso-destino>>. Acesso em: 14-03-2013.

MACHADO Aggio, Monica. *Alberto Mussa e a devoração da ordem*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2013.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: FCE, 1993.

MUSSA, Alberto; COSTA, Cecília; CHEDIK, Jesus. Estação ABI – A matemática não conta num conto? *Revista da ABI – Associação Brasileira de Imprensa*. Rio de Janeiro, 25/04/2009.

MUSSA, Alberto. Entrevista: literatura, ainda que sofisticada, é para mim diversão. *O Pernambuco*. Disponível em: <<http://suplementopernambuco.com.br>>. Acesso em: 14-03-2013.

\_\_\_\_\_. Entrevista: Longe de si mesmo. *Jornal Rascunho*. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/longe-de-si-mesmo>>. Acesso em: 14-03-2013.

\_\_\_\_\_. *De canibus quaestio*. In: ARMONY, Adriana; LEVY, Tatiana Salem (Orgs.). *Primos: histórias da herança árabe e judaica*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

- \_\_\_\_\_. *Elegbara*. Rio de Janeiro: Revan, 1997.
- \_\_\_\_\_. Entrevista com Alberto Mussa. In: MACHADO, Aggio Monica. *Alberto Mussa e a devoração da ordem*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. Portal do Instituto da Cultura Árabe – ICARABE. Disponível em: <<http://www.icarabe.com.br/entrevistas/albertomussa>>. Acesso em: 6/4/2009.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. *Revista Palavra & Tal*. Rio de Janeiro, 06/04/2009.
- \_\_\_\_\_. Entrevista: Alberto Mussa e a recriação de um mito indígena. *O Globo*, Prosa & Verso. Rio de Janeiro, 31/01/2009. Disponível em: <<<http://www.oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2009/01/31/Alberto-mussa-a-recriação-de-um-mito-indigena>>>. Acesso em: 14-03-2013.
- \_\_\_\_\_. Entrevista: Meu destino é ser outsider. *Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=34>>. Acesso em: 14-03-2013.
- \_\_\_\_\_. Entrevista: O crime e a questão do prazer. *O Estadão*. Disponível em: <[www.estadao.com.br/noticias/impresso/o-crime-e-a-questao-do-prazer](http://www.estadao.com.br/noticias/impresso/o-crime-e-a-questao-do-prazer)>. Acesso em: 14-03-2013.
- \_\_\_\_\_. Entrevista: O enigma de Qaf. *Informativo Grupo Editorial Record*. Disponível em: <[www.record.com.br/autor\\_entrevista](http://www.record.com.br/autor_entrevista)>. Acesso em: 14-03-2013.
- \_\_\_\_\_. Entrevista: Quando os árabes eram matriarcais. *Revista Oriente-se*. Agência de Notícias Brasil-Árabe, 22/12/2006.
- \_\_\_\_\_. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O enigma de Qaf*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O movimento pendular*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O senhor do lado esquerdo*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O trono da rainha Jinga*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Os poemas suspensos*. Tradução, introdução e notas. Rio de Janeiro: Record, 2006.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte.

PÉCORA, Alcir. Medida por medida. *Revista Cult*. Rio de Janeiro, edição 159. Disponível em:

<<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/01/medida-por-medida>>. Acesso em: 14-03-2013.

RODRIGUES, Sérgio. O senhor do lado esquerdo: por uma mitologia carioca. *Revista Veja*. Disponível em:

<[www.veja.abril.com.br/blog/todoprosa/tag/Alberto-mussa](http://www.veja.abril.com.br/blog/todoprosa/tag/Alberto-mussa)>. Acesso em: 14-03-2013.

SAADAWI, Nawal El. *As mulheres do mundo árabe: a face oculta de Eva*. São Paulo: Global, 1982.

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Trad.: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad.: Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SANTOS, Eloína Prati dos. Pós-colonialismo e pós-colonialidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 341-365.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

STADEN, H. *Duas viagens ao Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

TROUCHE, André. *América: História e ficção*. Niterói: Eduff, 2006.



**ANÁLISE DOS GIBIS DA TURMA DA MÔNICA  
A PARTIR DO PERSONAGEM LUCA:  
A GÊNESE DE UMA NOVA IDENTIDADE**

*Vanessa Nogueira Maia de Sousa* (UNIGRANRIO)  
[vanessousa@yahoo.com.br](mailto:vanessousa@yahoo.com.br)

*Daniele Ribeiro Fortuna* (UNIGRANRIO)  
[drfortuna@hotmail.com](mailto:drfortuna@hotmail.com)

### **1. Introdução**

As histórias em quadrinhos podem ser consideradas um gênero atual de texto. Cada vez mais, fazem parte do dia-a-dia de diversos tipos de leitores, inclusive dos estudantes. Nesse sentido, nos dias de hoje, sua inserção na área de letras/linguística é bastante pertinente.

O presente trabalho pretende analisar os gibis da Turma da Mônica sob o ponto de vista da identidade. Para tanto, utilizará as histórias do gibi *Acessibilidade* em que aparece o personagem Luca, um menino cadeirante, criado em 2004. Luca é uma criança ativa e praticante de esportes, como natação e basquete.

Como utiliza a cadeira de rodas para se locomover, ganhou o apelido dos colegas de “Da Roda”. Seu apelido inicialmente era “Paralaminha”, uma homenagem a Herbert Viana, dos “Paralamas do Sucesso”. O personagem é retratado como uma criança absolutamente normal e problemas como acessibilidade e preconceito não são tratados nas histórias.

Se, por um lado, fato de ser apresentado como uma criança ativa, que participa das brincadeiras, resulta numa construção positiva de identidade, por outro, a pouca problematização da questão pode acabar implicando que outros temas inerentes à construção dessa mesma identidade deixem de ser tratados. A análise será feita tendo como escopo teórico autores como Stuart Hall, Néstor García Canclini, Zigmunt Bauman e Mike Featherstone.

Dada a importância do gênero textual gibi no cenário dos estudos linguísticos e dos estudos culturais, a segunda seção trará a história das histórias em quadrinhos no Brasil.

A terceira seção abordará a relação intrínseca entre a mídia e a identidade. De que forma o “diferente” tem sido retratado na mídia; especificamente em um produto midiático de alto alcance, como o gibi.

O personagem Luca, a partir da análise da revista *Acessibilidade*, de Maurício de Sousa, estará retratado na quarta seção deste trabalho. A quinta seção trará as considerações finais.

O objetivo deste estudo é salientar a gênese de uma nova identidade veiculada nos gibis da Turma da Mônica e contribuir, de forma interdisciplinar, para novas pesquisas na área.

## **2. O gibi no Brasil**

O marco histórico das histórias em quadrinhos no Brasil foi em 1869, pelo ítalo-brasileiro Angelo Agostini. O primeiro capítulo de *As aventuras de Nhô Quim* é considerado por muitos autores que estudam os gibis, como a primeira história em quadrinhos do Brasil.

Pioneiro, Agostini trouxe em Nhô Quim as características das histórias em quadrinhos que se conhece ainda hoje. A ordenação sequenciada dos desenhos, seguindo o padrão ocidental de leitura; a quadrinização – a inserção em quadros fechados de alguns desenhos; e o uso do texto como referência para leitura.

Em 1883, foi publicada *As aventuras de Zé Caipora*, considerada como a grande obra em quadrinhos de Agostini. Esta obra possui características peculiares, que a diferenciam de grande parte dos trabalhos com quadrinhos correntes até então, como o traço refinado dos desenhos, com conotação realista, temática que se baseava na aventura e no drama – questões inovadoras para a época.

Ressalta-se que em outros países, já se abordava o humor, a sátira e o direcionamento para o público infante-juvenil. Na década de 1930, começa-se a ter contato com os gibis norte-americanos, simbolizado através da publicação do *Suplemento Juvenil* por Adolfo Aizen.

Segundo Cirne (1990, p. 23), é por intermédio do *Suplemento Juvenil* que o público brasileiro tem o primeiro contato com as histórias de personagens como *Flash Gordon*, *Mandrake*, *Jim das Selvas* e outros.

Nos anos de 1940 começam a aparecer os primeiros personagens e histórias criados por autores brasileiros, mas com influência norte-americana em seus traços e conteúdo. Cirne salienta, porém, que obras como *Tarzan*, *Príncipe das Trevas*, *Dick Trace*, etc. são reconhecidos mundialmente como quadrinhos de alto valor estético e narrativo, e que

ignorar estas realizações significa ignorar importantes criações da história das histórias em quadrinhos mundiais.

Roberto Marinho, em 1939, lança *O Gibi*, para concorrer com *O Mirim* de Aizen. A revista *O Tico-Tico* manteve uma duração longínqua, por mais de cinquenta anos, com formato de revista, com variedade em seu conteúdo, tendo como característica a referência editorial francesa.

No ano de 1954, foi instituída a censura aos *comics* norte-americanos através do *Comics Code Authority*. No século XIX, as histórias em quadrinhos ganharam grande força nos Estados Unidos, pois os jornais utilizavam este gênero textual, que era aprovado pelos leitores, para transmitir os valores morais e culturais do país. Com o passar do tempo, essas histórias representavam cada vez mais a realidade, surgindo no mercado os *comic books*, ou seja, os gibis, ou ainda *fanzine*. Fanzine é uma palavra formada pela contração das palavras inglesas *fanatic magazine*.

Os gibis foram alvo de preconceito e discriminação por parte dos pais e educadores, que temiam que as crianças deixassem para segundo plano obras da literatura consideradas clássicas e já consagradas.

Seguindo o modelo dos Estados Unidos, o Brasil, na década de 1960, cria um selo que seria estampado nas capas dos gibis, caso a publicação fosse aprovada pelo Código de Ética dos Quadrinhos. A saber:

#### CÓDIGO DE ÉTICA DOS QUADRINHOS

1 – As histórias em quadrinhos devem ser instrumento de educação, formação moral, propaganda dos bons sentimentos e exaltação das virtudes sociais e individuais.

2- Não devendo sobrecarregar a mente das crianças como se fossem um prolongamento do currículo escolar, elas devem, ao contrário, contribuir para a higiene mental e o divertimento dos leitores juvenis e infantis.

3 – É necessário o maior cuidado para evitar que as histórias em quadrinhos, descumprindo sua missão, influenciem perniciosamente a juventude ou deem motivo a exâgeros da imaginação da infância e juventude.

4 – As histórias em quadrinhos devem exaltar, sempre que possível, o papel dos pais e dos professores, jamais permitindo qualquer apresentação ridícula ou desprimorosa de uns ou de outro.

5 – Não é permissível o ataque ou a falta de respeito a qualquer religião ou raça.

6 – Os princípios democráticos e as autoridades constituídas devem ser prestigiadas, jamais sendo apresentados de maneira simpática ou lisonjeira os tiranos e inimigos do regime e da liberdade.

7 – A família não deve ser exposta a qualquer tratamento desrespeitoso, nem o divórcio apresentado como sendo uma solução para as dificuldades conjugais.

8 – Relações sexuais, cenas de amor excessivamente realistas, anormalidades sexuais, sedução e violência carnal não podem ser apresentadas nem sequer sugeridas.

9 – São proibidas pragas, obscenidades, pornografias, vulgaridades ou palavras e símbolos que adquiram sentido dúbio e inconfessável.

10 – A gíria e as frases de uso popular devem ser usadas com moderação, preferindo-se sempre que possível a boa linguagem.

11 – São inaceitáveis as ilustrações provocantes, entendendo-se como tais as que apresentem nudez, as que exibem indecente ou desnecessariamente as partes íntimas ou as que retratam poses provocantes.

12 – A menção dos defeitos físicos e das deformidades deverá ser evitada.

13 – Em hipótese alguma na capa ou no texto, devem ser exploradas histórias de terror, pavor, horror, aventuras sinistras, com as suas cenas horripilantes, depravação sofrimentos físicos, excessiva violência, sadismo e masoquismo.

14 – As forças da lei e da justiça devem sempre triunfar sobre as do crime e da perversidade. O crime só poderá ser tratado quando for apresentado como atividade sórdida e indigna, e os criminosos sempre punidos pelos seus erros. Os criminosos não podem ser apresentados como tipos fascinantes ou simpáticos e muito menos pode ser emprestado qualquer heroísmo em suas ações.

15 – As revistas infantis e juvenis só poderão instituir concursos premian-do os leitores por seus méritos. Também não deverão as empresas signatárias deste Código editar para efeito de venda nas bancas, as chamadas figurinhas, objeto de um comércio nocivo à infância.

16 – Serão proibidos todos os elementos e técnicas não especificamente mencionados aqui, mas contrários ao espírito e à intenção deste Código de Ética, e que são considerados violações do bom gosto e da decência.

17 – Todas as normas aqui fixadas se impõem não apenas ao texto e aos desenhos nas histórias em quadrinhos, mas também às capas das revistas.

18 – As revistas infantis e juvenis que forem feitas de acordo com este Código de Ética, levarão na Capa, em lugar bem visível, um selo indicativo de sua adesão a estes princípios. (RAMA et alii, 2006, p. 14)

Em 1951 acontece a Primeira Exposição Internacional das Histórias em Quadrinhos, preocupada em tratar as histórias em quadrinhos como uma fonte legítima de apreciação artística, através de exposições,

palestras, intervenções na imprensa e da presença de desenhistas internacionais.

É na Europa, na década de 1970, que as histórias em quadrinhos começam efetivamente a serem utilizadas nas salas de aula. Abriu-se então uma nova forma de comunicação em sala de aula, através dos diversos recursos que os gibis oferecem; além de torna a aula mais lúdica e agradável.

No Brasil, foi em 1990, após a avaliação do Ministério da Educação, que as histórias em quadrinhos começaram a ganhar maior destaque no cenário escolar e a ter maior volume de participação nos livros didáticos. Antes desta avaliação, os gibis apenas ilustravam os livros didáticos.

No Brasil, principalmente após a avaliação realizada pelo Ministério da Educação a partir dos meados dos anos 1990, muitos autores de livros didáticos passaram a diversificar a linguagem no que diz respeito aos textos informativos e às atividades apresentadas como complementares para os alunos, incorporaram a linguagem dos quadrinhos em suas produções. (RAMA et alii, 2006, p. 20)

A autora ainda salienta que o trabalho com as histórias em quadrinhos em sala de aula favorece consideravelmente os estudos dos gêneros textuais, além de favorecer e ampliar o conhecimento linguístico dos alunos. A experiência do contato com diferentes tipos de textos, que relatem o cotidiano social, aumenta a capacidade de reflexão e identificação dos mecanismos linguísticos e extralinguísticos que constituem o processo comunicativo.

Através destes estímulos, tomam consciência de como a língua funciona, transmitindo conteúdo, seja de forma oral ou escrita. Organizam assim, diferentes tipos de conhecimento e de informação, de acordo com a situação comunicacional.

Dentre as linguagens pertencentes ao cenário contemporâneo, as histórias em quadrinhos permitem a integração entre a linguagem escrita e a visual. Ao longo do tempo, consolidam-se como um instrumento de difusão cultural e de formação educacional para um público de diferentes faixas etárias.

### **3. *Mídia e identidade***

Temática em voga, a questão da identidade é eixo-central para que esta discussão ganhe valia. Aliada à identidade, a mídia tem surgido co-

mo fator preponderante quando o estudo do consumo – e seus reflexos na sociedade – passam a obter maior destaque nos estudos acadêmicos.

Faz-se necessária a compreensão destas identidades, e como estas afetam, direta ou indiretamente, a formação do sujeito. As antigas identidades, que por muito tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo contemporâneo, até então visto como um sujeito unificado.

Stuart Hall se destaca enquanto teórico dos estudos culturais e sobre as questões ligadas à identidade. Hall (2010), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, define a identidade em três situações distintas. A primeira identidade pertence ao *Sujeito do Iluminismo*, que se baseava na idealização de um ser centrado, unificado, voltado à razão, consciência e ação. Sua essência central emergia pela primeira vez no momento do nascimento deste sujeito e com ele se desenvolvia, ainda que, essencialmente, permanecesse o mesmo – contínuo ou idêntico a ele – ao longo da existência deste indivíduo. O centro essencial do *eu* era a identidade de uma pessoa.

A segunda identidade retratada por Hall (2010, p. 11) é a do *Sujeito Sociológico*, que, de acordo com o autor, tem a identidade formada na interação entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, porém este é projetado e alterado mediante o contato com outras culturas e as identidades que estas o proporcionam.

O autor ainda afirma que o sujeito, de uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não apenas de uma, mas de várias identidades, algumas delas contraditórias ou não resolvidas. Este processo produz, segundo Hall (2010, p. 12), o *Sujeito pós-moderno*, caracterizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se móvel, ganha fluidez. O autor salienta que a identidade não é definida de modo histórico, nem mesmo de forma biológica. O sujeito assume identidades diferentes de acordo com os diversos momentos e experiências vividos; sendo a identidade não unificada, coerente, completa e segura.

Para o autor, a maior diferença entre a sociedade moderna e a sociedade tradicional é a mudança constante, rápida e permanente. Hall reflete que a sociedade não é um bloco, algo imutável, delimitado e que iria se modificando a partir das mudanças e evoluções que esta própria sociedade produziria.

Hall (2010, p. 17) argumenta que as sociedades da modernidade tardia são caracterizadas pela diferença; são influenciadas por diferentes divisões e antagonismos sociais, produzindo, assim, expressiva variedade de identidades para os sujeitos.

Bhabha (1998, p. 20) menciona que são os entre lugares que fornecem os subsídios necessários para a criação de estratégias no campo subjetivo – particularmente ou coletivamente – a fim de que se iniciem novos signos identitários e novas fontes de colaboração e contestação, na esfera da definição da ideia de sociedade.

O deslocamento das diferenças, ainda de acordo com Bhabha (1998), faz emergir a experiência coletiva de nação, o foco nas comunidades e a negociação dos valores culturais.

Esta diferença cultural faz conexão direta com a questão da minoria. Estar num grupo minoritário frente a uma sociedade, significa estar à margem do campo ideológico, do centro das decisões, do acesso – entende-se o acesso à cultura, aos bens materiais, a acessibilidade em diversos níveis, como locomoção, oportunidades, etc. Este sujeito marginalizado, posto em um grupo classificado como minoritário, representa o *subalterno*. Este subalterno pode classificar-se pela classe econômica, etnia, raça, gênero, religião, deficiência física etc.

O termo subalterno, segundo Spivak (2010, p. 12), “designa as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política, e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. A autora ainda ressalta que, o ato de ser ouvido, para o subalterno, não ocorre. A fala deste subalterno e do colonizado é sempre intermediada por outro indivíduo. O subalterno não pode ser apenas um objeto de reconhecimento, este precisa ter vez e voz. Spivak salienta que cabe ao intelectual criar espaços e meios para que o subalterno seja ouvido. Não se pode falar pelo subalterno, mas se pode trabalhar contra a subalternidade.

Michel de Certeau (2005, p. 9), em *A cultura no plural*, defende a ideia de que nenhuma ação social ou política, que esteja alicerçada no plano real, pode se estabelecer segundo uma “deficiência de pensamento ou se alimentar do desprezo do próximo”.

Assim como Spivak, Certeau acredita que, para que a cultura se conecte com este subalterno, não basta que este faça parte dos processos sociais, é necessário que estes processos reproduzam algum significado

ou relevância para este indivíduo. Certeau (2005, p. 148) ratifica que “o sentimento de ser diferente está ligado à designação dessa diferença pelos outros...”.

A identidade, ainda de acordo com Bauman (2005, p. 21), nos é apresentada como algo que necessite ser inventado, e não descoberto; sendo fruto de um esforço e um objetivo específico; como algo desconhecido que demande a construção em sua origem ou então optar por alternativas e firmar e reafirmar esta identidade.

Bacega (2008, p. 139) esclarece que a mídia desempenha uma função primordial ao veicular e induzir ideias, atitudes e padrões de comportamento que podem servir de modelo para a construção de identidades em nossos dias.

Exemplifica-se o caso que será abordado e analisado neste trabalho: a criação de um personagem cadeirante, assunto que até então não era exposto no meio de comunicação gibi. A inclusão desta temática, veiculada em um meio acessível economicamente à grande parte da população, traz a oportunidade do acesso a novos conhecimentos.

Featherstone (1995) salienta que as uniformidades caem em declínio à medida que haja avanços tecnológicos, possibilitando o aumento na variedade dos produtos e maior diferenciação durante o processo de produção. Este cenário acarreta em uma maior fragmentação ou segmentação do mercado.

A partir da expansão do mercado, aumentou também a capacidade de circulação de informações. Estilos e obras de arte passam rapidamente dos produtores aos consumidores. Obras de arte classificadas como clássicas (como a Mona Lisa) se deslocam para vários lugares e atingem plateias de massa de diferentes culturas. Cabe ressaltar que este processo de democratização da alta cultura, instaura um novo nicho de mercado. Estas obras canônicas passam a estampar camisas, canecas, cadernos, etc. Tornam-se objetos de consumo.

#### **4. *Luca: uma nova identidade na Turma da Mônica***

Criada há 50 anos por Maurício de Sousa, a marca “Turma da Mônica” é referência em histórias em quadrinhos no Brasil. Em 1973, o cartunista lança sua revista própria. A turma principal é composta pelos seguintes personagens: Mônica, Cebolinha, Magali e Cascão.



A marca tornou-se um dos mais importantes produtos midiáticos do nosso país. Segundo dados disponibilizados no site da Turma, são mais de 3 mil produtos licenciados.

Os gibis de Maurício de Sousa atravessam gerações. Uma característica da Maurício de Sousa Produções é a busca por inovações e a atenção voltada às ações de promoção à educação, leitura e inclusão social.

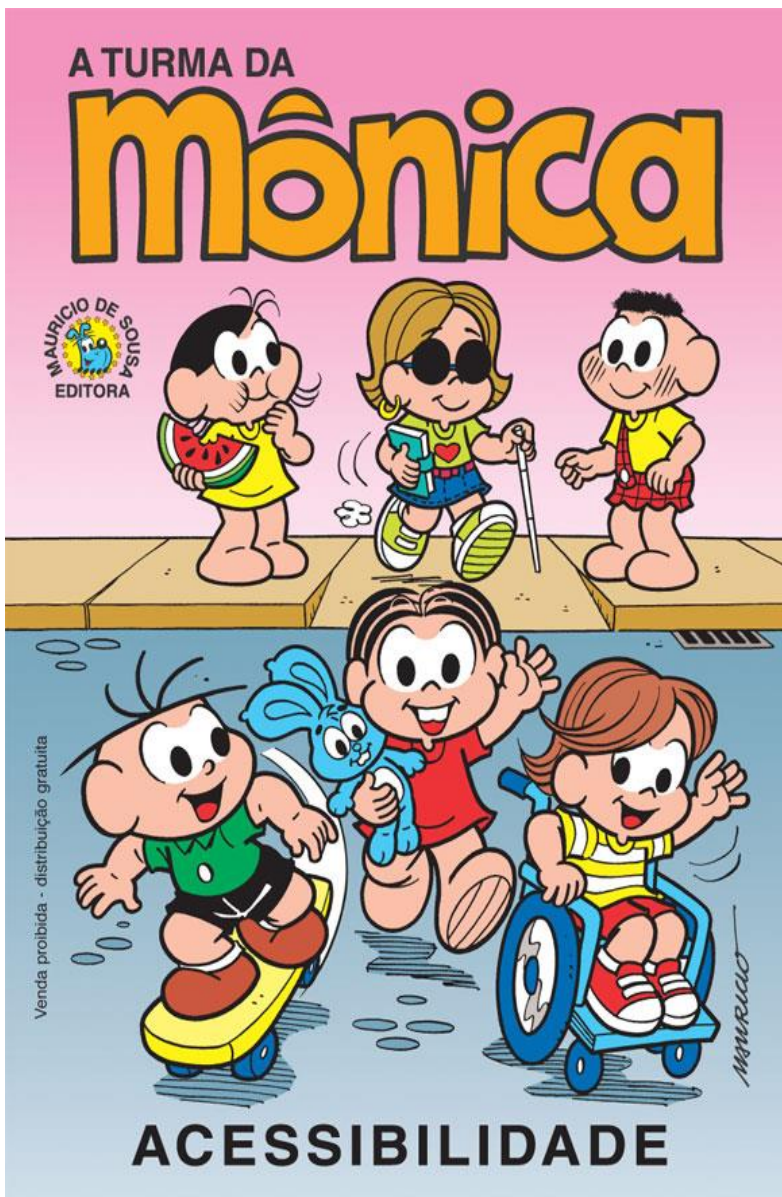
Há 10 anos foi fundado o Instituto Cultural Maurício de Sousa, para tratar assuntos complexos, como a deficiência física, o analfabetismo, a preservação ambiental, entre outros. Neste cenário, o cartunista cria, em 2004, o personagem Luca, um menino cadeirante que adora esportes – natação e basquete – e possui uma rotina bastante ativa.

Por se locomover através da cadeira de rodas, Luca é apelidado pelos amigos do bairro Limoeiro, de “Da Roda”. Maurício de Sousa também o apelidou de “paralaminha”, uma homenagem a Herbert Viana, dos Paralamas do Sucesso. Luca, por ser um menino bonito, tem grande simpatia por parte das meninas do bairro.

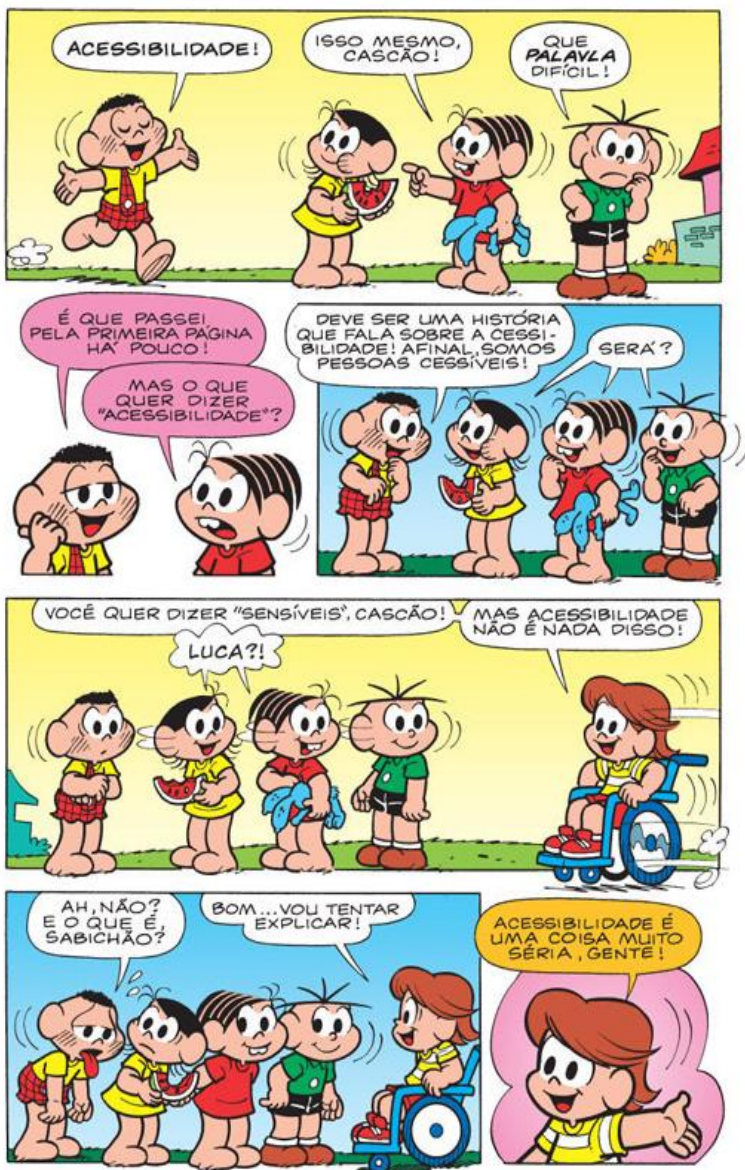
Segundo Maurício de Sousa, Luca será responsável por mostrar às outras crianças as possibilidades de uma infância feliz, interativa, independentemente de qualquer deficiência física. “É a inclusão social sendo exercitada também no mundo ficcional dos quadrinhos”, disse o desenhista.

Será analisada a história em quadrinhos *Acessibilidade*, uma edição especial criada em 2006 em parceria com o CONADE (Conselho Nacional da Pessoa Portadora de Deficiência) e a Secretaria Especial dos Direitos Humanos do governo federal. Esta edição especial foi publicada pelo Instituto Cultural Maurício de Sousa.

A escolha por esta edição se dá pela abordagem didática acerca da deficiência. A exposição do tema, as limitações do personagem, a questão do preconceito e outras problematizações, não são abordadas nas histórias da Turma da Mônica.



Fonte: <http://www.monica.com.br>



Fonte: <http://www.monica.com.br>



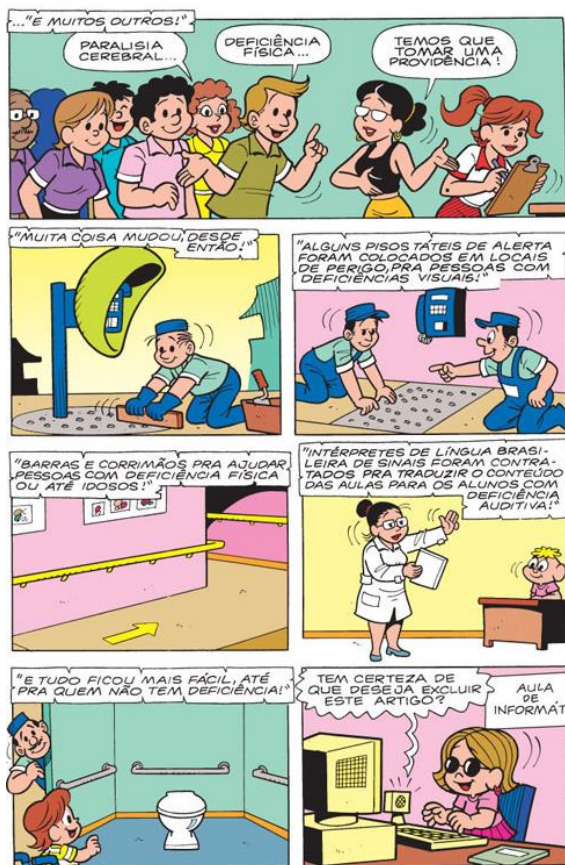
Fonte: <http://www.monica.com.br>



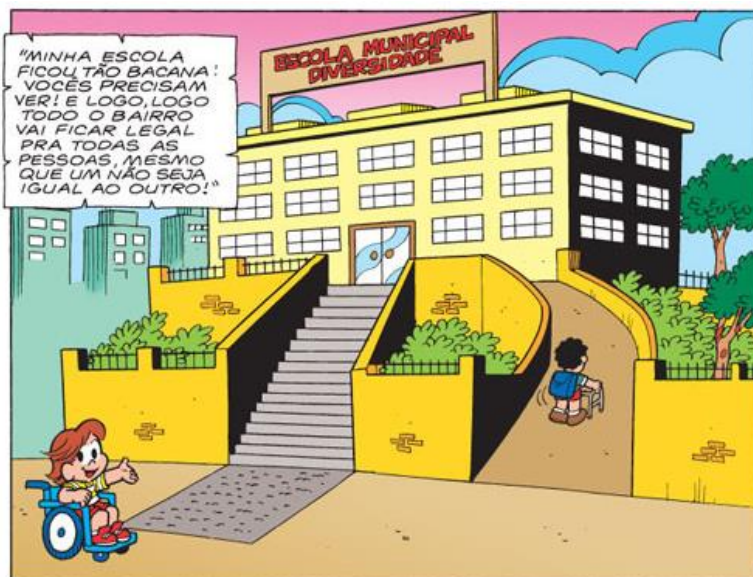
Fonte: <http://www.monica.com.br>

Ao se mudarem para o bairro Limoeiro, Luca e seus pais enfrentam novos desafios, como a questão do acesso à escola. Luca, por ser independente e muito ativo, passa por grandes dificuldades em seu primeiro dia de aula no novo colégio. Ele precisou da ajuda de outros colegas para realizar tarefas que até então, para ele, eram simples.

Os pais de Luca decidem procurar a direção da escola para sugerirem melhorias que atendam às necessidades de Luca e de outras crianças com necessidades especiais, como Dorinha que é cega; Humberto que é surdo; André, que é autista; entre outros. A escola então passa a adaptar-se para o acesso dos alunos com deficiência.



Fonte: <http://www.monica.com.br>



Fonte: <http://www.monica.com.br>

No fim da história, Mônica e sua turma falam do que é ser diferente. Percebe-se que as crianças tem boa aceitação com a chegada destes novos colegas ao bairro e à escola. Como já mencionado neste trabalho, estas novas identidades tem ganhado espaço na mídia.

A exploração do tema nesta edição especial é feita de forma didática, elucidativa, e voltada para as crianças. A linguagem busca, a todo o momento, não distanciar-se da realidade do seu público alvo. É uma comunicação simples, dinâmica e leve; justamente para alcançar seus leitores.

### **5. Considerações finais**

Muito se tem debatido sobre a identidade na contemporaneidade. Segundo Bauman, esta identidade é fluida, e não é constante, fixa; ao contrário, está cada vez mais “líquida”. Com a globalização, de acordo com Hall, a abertura das fronteiras para novos mercados, abriu-se também espaço para novas informações e novas tecnologias e principalmente para o consumo.

O gibi, como um produto da mídia, tem se destacado no cenário escolar, acadêmico e social ao trazer temas como a deficiência física. Maurício de Sousa, ao debater estas temáticas nos quadrinhos da Turma da Mônica, inova e abre novos caminhos para a pesquisa acadêmica, para a conscientização do tema e a interação com o público infanto-juvenil.

Diante da demanda cada vez maior da discussão de assuntos de cunho social, nota-se a preocupação latente da mídia, dos produtores culturais, da escola e da sociedade em geral, a fim de formar e informar estes leitores; para que estes tenham total acesso ao conhecimento e saibam lidar com a diferença e assim abolir antigos estereótipos e preconceitos.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). *Comunicação e cultura do consumo*. São Paulo: Atlas, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.



- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BRETON, Philippe. *A manipulação da palavra*. São Paulo: Loyola, 2010.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.
- CERTEAU, M. *A cultura no plural*. 4. ed. Campinas: Papirus, 2005.
- CIRNE, M. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa & Funarte, 1990.
- \_\_\_\_\_. (Orgs.). *Literatura em quadrinhos no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Biblioteca Nacional, 2002.
- FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro C. S. (Orgs.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2004.
- SPIVAK, Gayatri Hakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- GUIA dos quadrinhos*. Edição especial *Acessibilidade*. Disponível em: <[http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao.aspx?cod\\_tit=tu493121&esp=&cod\\_edc=84551](http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao.aspx?cod_tit=tu493121&esp=&cod_edc=84551)>. Acesso em: 29-06-2013.
- TURMA da Mônica*. Disponível em: <<http://www.monica.com.br>>. Acesso em: 29-06-2013.
- VERGUEIRO, Waldomiro. Disponível em: <[http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agaque/ano2/numero1/artigosn1\\_2v2.htm](http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agaque/ano2/numero1/artigosn1_2v2.htm)>. Acesso em: 08-07-2013.

## AS EXPRESSÕES “TUDO DE BOM” VS “TUDO” NO FUNCIONAMENTO DA LINGUAGEM

*Carmelita Minélio da Silva Amorim* (UFES)

[Carmel\\_msa@yahoo.com.br](mailto:Carmel_msa@yahoo.com.br)

*Lays de Oliveira Joel Lopes* (UFES)

[layslopes@gmail.com](mailto:layslopes@gmail.com)

*Lúcia Helena Peyroton da Rocha* (UFES)

[lhpr@terra.com.br](mailto:lhpr@terra.com.br)

*Mônica dos Santos Souza* (UFES)

[Monica.vit@hotmail.com](mailto:Monica.vit@hotmail.com)

*Poliana Claudiano Calazans* (UFES)

[polianazans@hotmail.com](mailto:polianazans@hotmail.com)

### **1. Introdução**

A vertente funcionalista de estudo entende que a língua é uma estrutura dinâmica, por isso passível de variações e mudanças, para assim adaptar-se as pressões internas e externas do sistema linguístico, como ressaltava Furtado da Cunha e Souza (2007). Dessa forma, torna-se inviável a análise linguística desvinculada do contexto de uso em que determinado enunciado foi produzido.

Embasados nessa área do conhecimento, propomo-nos a refletir acerca do uso das expressões “tudo de bom” vs “tudo” no gênero propaganda. Sabe-se, como atesta Sandmann (2007) que o objetivo primeiro da publicidade é chamar a atenção do consumidor/interlocutor, para em seguida motivá-lo a adesão da causa proposta em tela, seja esta de cunho político, mercadológico, religioso, seja, de tantas outras finalidades. De acordo com Maingueneau (2004),

A publicidade visa, com efeito, persuadir, associando o produto que vende a um corpo em movimento, a um estilo de vida, uma forma de habitar o mundo; como a literatura, a publicidade procura 'encarnar', por meio de sua própria enunciação, aquilo que ela evoca, isto é, procura torná-lo sensível (p. 100).

Nesse movimento de persuasão, a linguagem é importante instrumento, uma vez que deve ser acessível ao seu público alvo. Assim, por diversas vezes, na tentativa de aproximar-se de seu interlocutor, o locutor responsável da propaganda utiliza-se de estruturas cotidianamente vistas na linguagem informal, como no caso da expressão “tudo de bom”. Contudo, sabendo que a língua é dinâmica e maleável e plenamente adaptável

a situações comunicativas, nota-se que algumas estruturas são passíveis de variação. A este respeito, Labov (2008) afirma que esse processo de concorrência com outras formas pode culminar em dois resultados: (i) a variante primeira ser substituída pela inovadora; ou (ii) ambas podem conviver em harmonia. Nesse sentido, nosso objetivo é perceber a expressão “tudo de bom” em situação de uso real, para então refletirmos acerca das motivações que fizeram com que esta entrasse em um possível um processo de variação com “tudo”, primeiramente na linguagem cotidiana, e mais tarde incorporada pelo gênero propaganda aqui analisado.

Para isso, partiremos de uma breve releitura de alguns autores que se atem ao surgimento do funcionalismo, assim como suas principais postulações. Em seguida, buscaremos entender como essa escola linguística entende o conceito de gramática. Refletiremos ainda sobre as expressões "tudo de bom" vs "tudo" no contexto de uso do gênero propaganda. Para, por fim, analisar algumas peças publicitárias e tecer algumas considerações acerca do tema tratado.

## **2. A linguística centrada no uso**

Ao dissertar acerca da ideia de que os estudos linguísticos funcionalistas baseiam-se no uso, cabe retomar alguns pressupostos veiculados no Círculo Linguístico de Praga ou Escola Linguística de Praga, importante marco ao advento do funcionalismo. Segundo Neves (1997), a Escola de Praga reuniu estudiosos da linguagem por volta de 1930, na intenção de refletir acerca das postulações veiculadas até essa data.

Marco nos estudos linguísticos, enquanto ciência, foi a publicação da obra póstuma de Saussure *Curso de Linguística Geral*, em 1916. Entretanto, havia inquietudes quanto às asserções saussurianas, que defendiam o estudo da língua dissociado do social. Cabe mencionar que Saussure (1955) reconhece a importância do social na comunicação, contudo, opta por restringir suas considerações à língua enquanto sistema.

No Círculo de Praga, desenvolve-se a visão da corrente funcionalista, que surge exatamente a partir desse corte saussuriano, uma vez que entende a língua como sistema linguístico, porém a vislumbra está intimamente relacionada à situação comunicativa. Na escola funcionalista, a relação entre estrutura gramatical das línguas e diferentes contextos de uso passam a integrar os estudos sobre a linguagem. Entretanto, é errônea

a ideia de que a escola Estruturalista e a Funcionalista são totalmente dissociadas, como afirmam Paveau e Sarfati (2006).

As autoras defendem que há regularidades e contrapontos que aproximam essas duas tendências, haja vista que o pensamento dos pragmatistas parte da postura de língua como estrutura. Porém, estes vão mais além ao defender que essa estrutura é determinada pelas funções exercidas através dela.

Diante disso, na visão das autoras, “os funcionalistas são estruturalistas na medida em que seu objeto é de fato a língua como sistema, mas eles acrescentam uma outra dimensão, aquela contida no termo *funcional*” (PAVEAU; SARFATI, 2006, p. 118). Furtado da Cunha (2010) tem pensamento consonante ao das autoras citadas no tocante à importância dos estudos estruturalistas no advento do funcionalismo, em especial, o movimento europeu. Deve-se destaque entre os precursores na vertente europeia, Nikolaj Trubetzkoy, com estudos na área de fonética e fonologia; Jakobson que disserta acerca das funções da linguagem; Mathesius, sobre a organização da sentença sob um viés funcionalista.

A partir do estruturalismo, ressalta Furtado da Cunha (2010), o funcionalismo também adquire uma abordagem norte-americana, impulsionada por Dwight Bolinger ao considerar a pragmática em suas pesquisas. Mas, é apenas em 1975 que as análises linguísticas passam a ser classificadas como funcionalistas, a partir do repensar de conceitos estruturalistas e gerativistas.

Nessa vertente, entende-se que a língua está intimamente ligada ao contexto linguístico e a situação extralinguística. Diante do exposto, conclui-se que o funcionalismo inova ao conceber:

A linguagem como um instrumento de interação social [...] Seu interesse de investigação linguística vai além da estrutura gramatical, buscando na situação comunicativa – que envolve interlocutores, seus propósitos e o contexto discursivo – a motivação para os fatos da língua (FURTADO DA CUNHA, 2010, p. 157).

Nota-se que ao considerar os integrantes da comunicação e todo contexto relacionado à situação comunicativa, os funcionalistas fundam uma metodologia de estudo da língua centrada no uso, em que as regularidades são observadas por meio de situações reais de uso da língua, sendo assim, relacionadas a condições discursivas em que se inserem.

Nesta perspectiva, Cunha, Costa e Cezario (2003) em *Linguística Funcional: teoria e prática*, ao falarem sobre o funcionalismo linguístico

contemporâneo observam uma forte vinculação entre discurso e gramática, discurso entendido, segundo os autores, apenas relacionado às estratégias criativas utilizadas pelo falante para organizar funcionalmente seu texto para um determinado ouvinte em uma determinada situação comunicativa. A sintaxe, dessa maneira, adquire sua forma em razão das estratégias de organização de informação empregadas pelos falantes no momento da interação discursiva. Portanto, nas análises de cunho funcionalistas, precisa-se compreender o fenômeno sintático, estudar a língua em uso, porque é nesse espaço que a gramática é constituída.

### **3. Da gramática comparativa à gramática funcional**

As primeiras reflexões sobre a língua remontam-se ao século V A.C. com os famosos filósofos gregos Platão, Sócrates e Aristóteles, que estudaram as relações entre conceito e palavra. Surge, então, uma gramática com fins pedagógicos com o intuito de proteger o grego das corrupções (FRANCHETTO; LEITE, 2004, p. 15-16).

Anos mais tarde, mais precisamente no século XVI, com o advento do Renascimento das letras e das artes, as mudanças sociais e políticas que se operaram – tais como a expansão territorial da Europa e a conquista e colonização do chamado Novo Mundo – tiveram consequências diretas nos caminhos dos estudos da linguagem. Decretou-se o fim do obscurantismo medieval e a volta ao estudo do grego e do latim. Além disso, os horizontes linguísticos também se ampliaram com as análises do hebraico e do árabe e com os estudos sistemáticos das línguas vivas da Europa.

O fluxo contínuo de viajantes que acompanhavam a expansão das fronteiras do mundo ocidental trazia consigo dados e informações provenientes das diferentes línguas e povos, o que culminou em um reconhecimento da diversidade linguística e cultural, impulsionando, assim, novas linhas de investigação. Assim, em “fins do século XVIII, intelectuais europeus iniciaram, em meio a uma conjuntura de crescente interesse pelas civilizações antigas, o estudo do sânscrito, língua clássica dos hindus (Índia)” (FARACO, 2005, p. 132). Tem-se como primeira data referencial deste período o ano de 1786, em que *Sir* William Jones – um funcionário inglês radicado na Índia – apresentou uma comunicação à Sociedade Asiática de Bengala, destacando as possíveis relações históricas entre o sânscrito, o grego, o latim e as línguas germânicas. Escreveram-se, na

seqüência, várias gramáticas e um dicionário do sânscrito. Ao mesmo tempo,

fundou-se em Paris, em 1795, a Escola de Estudos Orientais, que se tornou um importante centro de investigação e onde estudaram os intelectuais alemães – Friedrich Schlegel (1772-1829) e, em particular, Franz Bopp (1791-1867) – que desenvolveriam, em seguida, a chamada gramática comparativa (FARACO, 2005, p. 132-133).

A última metade do século XIX, por sua vez, ficou caracterizada como a época dos neogramáticos, uma nova geração de estudiosos da língua relacionada com a Universidade de Leipzig, na Alemanha, que criticaram essa perspectiva da gramática comparada centrada na reconstrução do passado. Segundo eles, era mais importante estabelecer uma orientação metodológica diferente voltada para a interpretação da mudança linguística. De acordo com Osthoff e Brugmann,

Só o comparatista que abandona a atmosfera carregada de hipóteses de laboratório onde se forjam as formas-mães do indo-germânico, para emergir à luz da realidade tangível e do presente, a fim de retirar dela a informação que a teoria ignora ou não pode jamais fornecer, pode chegar a uma apresentação exata da vida e das transformações das formas linguísticas (PAVEAU; SARFATI, 2006, p. 25).

A hostilidade desses novos gramáticos às concepções românticas do século que chega ao fim faz-se evidente; e eles, apoiados nos princípios do positivismo, acentuam em seus trabalhos, antes de mais nada, a regularidade das leis fonéticas.

Uma vez que a primeira etapa em qualquer disciplina que se queira científica é ter um método seguro de classificar seus objetos, coube ao linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) e seu *Curso de Linguística Geral*, no início do século XX, circunscrever o objeto específico da linguística e defini-lo, sendo considerado, desde então, como o fundador da linguística moderna.

O estruturalismo foi um movimento impulsionado quase que simultaneamente na Europa – com Humboldt, Gabentelez e Saussure – e nos Estados Unidos, com Franz Boas, Edward Sapir e Leonard Bloomfield. Entre as mais importantes das diversas escolas de linguística estrutural surgidas na Europa na primeira metade do século XX, se destacam a Escola de Praga, cujos representantes mais notáveis foram Troubetskoy e Jakobson, e a Escola de Copenhague, que girou em torno de Louis Hjelmslev.

Os estruturalistas concebiam a língua como uma estrutura, que Saussure denominava como sistema, e se propunham a descrevê-la. Dessa forma, defendiam a ideia de que os elementos da língua só adquirem valor quando relacionados com o todo de que fazem parte ou, como escreve Orlandi (1992, p. 25), que “qualquer unidade linguística (...) se define pela posição que ocupa na rede de relações que constitui o sistema total da língua”. Dentro dessa perspectiva, os linguistas se ocuparam do estudo da língua em seus diferentes aspectos: fonética – vista por alguns como uma ciência autônoma – fonologia, semântica, sintaxe e morfologia.

O ícone desse movimento foi o suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913). A publicação do *Curso de Linguística Geral*, em 1916, realizada a partir das notas de seus alunos no período entre 1906-1911, aparece como texto fundador da linguística moderna repousando sobre o estudo da língua como sistema. “O trabalho de Saussure instaura, com efeito, uma ruptura com a linguística comparatista de sua época, propondo uma abordagem não histórica, descritiva e sistemática (dir-se-á, mais tarde, “estrutural”)” (PAVEAU; SARFATI, 2006, p. 63). Seus conceitos foram largamente explorados; dentre eles, destacamos as famosas dicotomias – os quatro pares de conceitos que fazem uma síntese das propostas saussurianas para um novo objeto teórico para a linguística: sincronia vs. diacronia, significante vs. significado, paradigma vs. sintagma e língua vs. fala. Sendo esta última a antinomia fundamental da sua teoria, uma vez que, definindo uma e outra, Saussure define o objeto da linguística: a língua.

Segundo Azeredo (2000, p. 23), “a contribuição do estruturalismo foi decisiva em dois aspectos dos estudos da linguagem: o epistemológico e o metodológico”, e foi a partir desse movimento que “a análise sincrônica dos sistemas gramatical e fonológico passou a ser encarada como atividade científica” (p. 22).

A busca de estabelecer a cientificidade nos estudos linguísticos, como vimos, teve no estruturalismo de Saussure os seus primeiros resultados. Devido a algumas limitações dessa abordagem, principalmente na área da sintaxe, contudo, por volta dos anos 50 quando o estruturalismo havia chegado ao seu ápice, surgiu um novo modelo que procurava explicar como as orações se constroem, definindo, assim, a gramática como um sistema de regras. Esse novo modelo foi criado por Chomsky, discípulo de Harris (1909-1992) e denominado de Gerativismo, segundo ele, porque permitia “a partir de um número limitado de regras, gerar um

número infinito de sequências que são frases, associando-lhes uma descrição” (ORLANDI, 1992, p. 38). Chomsky alinha-se ao novo paradigma, denominado “revolução cognitiva”, que se opõe ao behaviorismo, ao empirismo e ao funcionalismo, vigorantes até meados do século XX.

O novo modelo preconiza ser o alvo do estudo linguístico não mais a descrição sistêmica da produção e do processamento da fala, mas a caracterização do modelo computacional subjacente à faculdade humana da linguagem. Com essa mudança, a linguística deixa de ter como interlocutor as ciências sociais e passa ao domínio da psicologia cognitiva. Com o desenvolvimento de sua teoria, Chomsky instituiu a noção de estrutura superficial, que corresponde ao componente fonológico, e a noção de estrutura profunda; distinguiu competência e desempenho; e defendeu a existência de uma Gramática Universal, que se apontava para as similaridades da língua (FRANCHETTO; LEITE, 2004, p. 47).

Assim, a própria concepção de estrutura para Chomsky, não se iguala à de Saussure, nem a corrobora, uma vez que ajusta a estrutura a um conjunto de regras e não à propriedade opositiva da língua como um produto social. Atualmente, no palco linguístico, dois modelos concorrem na questão da origem da linguagem e nos estudos linguísticos:

O programa minimalista de Noam Chomsky, professor do *Massachusetts Institute of Technology*, e um novo funcionalismo, cuja combativa figura de proa é Talmy Givón (1936-), professor da Universidade de Oregon. No programa minimalista de Chomsky o alvo é a formalização de uma gramática universal única, já que a faculdade da linguagem é igual para todos os homens e independe, assim, de fatores sociais e geográficos ou de limites da execução. O que se procura retratar é um falante/ouvinte ideal. (...) O movimento inverso de Talmy Givón tem como ponto de partida a produção e suas variações e motivações funcionais, o condicionamento da linguagem ao contexto cultural e à pragmática comunicativa, enfim, aos fatores que condicionam a execução, como limitação da memória, tempo e estratégias de processamento, acessibilidade ao contexto cultural compartilhado *etc.* (FRANCHETTO; LEITE, 2004, p. 47-48).

Em se tratando de gramáticas, concorre, assim, além dos modelos gramaticais supracitados, a gramática *normativa* ou *prescritiva* que dita as regras a serem seguidas e que desconsidera a mudança e as variações sofridas pela língua ao longo do tempo; aquela padronizada que chega à educação básica cujos ideais de correção são larga e erroneamente difundidos; e a gramática funcional, modelo selecionado pelo presente trabalho, uma vez que tal abordagem leva em conta, “além dos aspectos estruturais, sistêmicos, os aspectos relativos aos fins, aos propósitos do usuário ao construir e usar uma determinada expressão linguística” (DECAT, 1999, p. 215).



Por gramática funcional, entende-se, portanto, aquela que parte da fala para a escrita, que revela os

mecanismos e processos que regem essas modalidades dentro de um *continuum*, atentando para condições de produção, para as pressões do uso sobre o sistema, enfim, tendo a convicção de que não há regras absolutas, mas regras para o uso social adequado da linguagem (DECAT, 1999, p. 218).

Em suma, a gramática funcional, segundo Hopper, é sempre provisória e, portanto incompleta, uma vez que tem a sua origem no discurso.

Para os funcionalistas, a gramática não pode ser compreendida ou estudada sem referência tanto à sua evolução a partir do discurso quanto aos fatores comunicativos que governam seu surgimento. As regras da gramática são modificadas pelo uso (isto é, as línguas mudam) e, portanto, é necessário observar a língua como ela é falada. Na teoria funcionalista, a variação linguística é interpretada como um estágio da trajetória de regularização gramatical das formas linguísticas. Estudar a língua sob a perspectiva discursivo-textual permite, assim, que a gramática seja flagrada em seu funcionamento, evidenciando que ela é a própria língua em uso (FURTADO DA CUNHA; SOUZA, 2011, p. 23).

#### **4. Algumas concepções sobre contexto**

Ao refletir acerca dos fenômenos linguísticos, é importante observar a motivação implícita no uso de uma ou outra forma/expressão em seus eixos paradigmático e sintagmático, isto é, dentre as diversas escolhas que se pode fazer, prioriza-se uma forma e não outra, faz-se alçamentos, topicalizações, lança-se mão de metáforas, muitas vezes a elipse faz-se necessária para evitar repetições, enfim, no jogo da linguagem os atores sociais envolvidos vão sempre criando estratégias linguísticas para dar sentido aos enunciados no intuito de prender a atenção de seu interlocutor ou de seu público alvo. É neste sentido que se observa a importância da análise da situação comunicativa em nossas análises linguísticas, e não somente, mas de todo contexto que envolve um enunciado.

Antes de se fazer uma análise dos contextos de uso das expressões “tudo de bom” e “tudo”, serão apresentadas algumas concepções de contextos contidas em *Desvendando os segredos do texto* de Koch (2003). Assim, logo na epígrafe do capítulo “texto e contexto”, a linguista traz uma fala de Malinowski (1923) em que observa que um enunciado só faz sentido quando colocado dentro de seu contexto de situação. Para ele, a situação em que as palavras são usadas nunca poderá ser descartada como irrelevante para a expressão linguística. Inclusive, segundo Koch

(2003), foi Malinowski quem criou os termos “contextos de situação” e “contexto de cultura”.

A linguista acrescenta que Firth (1957), partindo das ideias de Malinowski, enfatizou o “contexto social” e defendeu que as palavras e sentenças somente têm sentido dentro de seus contextos de uso. Além dos autores citados acima, a autora também oferece a noção que Hymes (1964) apresentou sobre o assunto e seus elementos caracterizadores, o esquema SPEAKING – que permite caracterizar o contexto de situação, são eles: S – Situação (cenário, lugar); P – Participantes (falante, ouvinte); E – Fins, propósitos, resultados; A – Sequência de atos ( forma da mensagem / forma do conteúdo; K – Código; I – Instrumentais (canal/formas de fala; N – Normas (normas de interação/normas de interpretação; G – Gêneros.

Furtado da Cunha e Souza (2011) ao falarem sobre a linguística sistêmico-funcional de Halliday, também fazem uma discussão sobre os dois tipos de contextos de Malinowski, o contexto de cultura e o contexto de situação. Assim, no primeiro tem-se “a soma de todos os significados possíveis de fazerem sentido em uma cultura particular” (p. 25), com isso, falantes e ouvintes usam a linguagem em contextos específicos, imediatos, conhecidos na linguística sistêmico-funcional como contextos de situação. Elas observam que a combinação desses dois contextos resulta em semelhanças e diferenças entre um texto e outro, ou entre um gênero e outro. As autoras também acrescentam que no contexto de situação estão as características extralinguísticas dos textos, isto é, o que dão substância às palavras e aos padrões gramaticais que falantes e escritores usam, conscientemente ou não, para construir os diferentes gêneros, e que os ouvintes e leitores usam para identificar e classificar esses gêneros.

Neste sentido, Furtado da Cunha e Souza (2011) dizem que essas diferenças entre os gêneros podem ser atribuídas a três aspectos constitutivos do contexto de situação, são eles: o campo, a relação e o modo. O primeiro, segundo as autoras, diz respeito à natureza da prática social, ou seja, corresponde ao que é realmente dito ou escrito sobre algo. No segundo aspecto, o de relação, diz respeito à natureza do envolvimento entre os participantes da situação, isto é, pode ser formal ou informal, mais afetiva ou menos afetiva. Por último, o aspecto modo refere-se ao meio, ou canal, de transmissão da mensagem e diz respeito ainda ao papel da linguagem na interação.

De acordo com as linguistas, esses parâmetros do contexto de situação afetam nossas escolhas linguísticas porque refletem as três funções que constituem os propósitos principais da linguagem, isto é, as metafunções que Halliday denominou sendo ideacional, interpessoal e textual. A metafunção ideacional, segundo elas, representa/constrói os significados de nossa experiência, tanto no mundo exterior (social) quanto no mundo interior (psicológico). Já a segunda metafunção refere-se à interação e aos papéis assumidos pelos participantes mediante o sistema de modo (indicativo, imperativo, estruturas interrogativas) e modalidade (auxiliadores modais, elementos modalizadores). A última metafunção, a textual, diz respeito ao fluxo de informação contido no texto e é responsável por organizar a textualização por meio de sistema temático.

### 5. *O corpus em análise*

Será realizada, a partir desse momento, uma análise das expressões “tudo de bom” e sua variante “tudo” no *corpus* selecionado. Observa-se que a escolha e utilização de uma ou outra expressão está diretamente relacionada aos propósitos comunicativos do enunciador.

Para análise das expressões citadas em contextos de uso foram selecionadas duas imagens com as estruturas sintáticas – sujeito + verbo de ligação + tudo de bom / sujeito + verbo de ligação + tudo.

Como se observa nas propagandas abaixo.

No anúncio publicitário da Gaston (**PROPAGANDA 01**), empresa especializada em moda adulta e infanto-juvenil, encontraram-se dois casos com a seguinte estrutura: sujeito + verbo de ligação + “tudo de bom”. São eles: 1) Volta às aulas é tudo de bom, 2) Moda com prazo é tudo de bom. No primeiro caso, tem-se a seguinte estrutura morfológica: substantivo (volta) derivado de verbo significativo (voltar) + preposição (a) + artigo (a) + substantivo simples (aulas) + verbo de ligação (ser) + pronome indefinido + locução adjetiva. No viés sintático, a análise se apresenta da seguinte maneira: sujeito (volta) + complemento nominal (às aulas) + verbo de ligação (ser) + predicativo do sujeito (tudo de bom). No segundo caso, por sua vez, morfologicamente tem-se: substantivo (moda) + preposição (com) + substantivo (prazo) + verbo de ligação (ser) + pronome indefinido (tudo) + locução adjetiva; sintaticamente observa-se: sujeito (moda com prazo) + verbo de ligação (ser) + predicativo do sujeito (tudo de bom) formado como no exemplo anterior. Semantica-

mente, o pronome “tudo” expressa a noção de totalidade ou o conjunto daquilo que se mencionou ser bom. Diante disso, observa-se que a análise da referida propaganda, sob o viés da gramática tradicional, não é suficiente para se perceberem as minúcias em tela, uma vez que desconsidera por completo o contexto em que o enunciado é produzido.

### PROPAGANDA 01

VOLTA ÀS AULAS É  
**TUDO  
DE  
BOM**

em até  
**5x**  
Gaston

**Gaston**  
Moda com prazo é tudo de bom.

The advertisement features a young girl in a red dress and a boy in a dark blue shirt and shorts, both smiling and holding large, colorful pencils. The background is a solid light blue. The text 'VOLTA ÀS AULAS É TUDO DE BOM' is prominently displayed in large, colorful letters. In the bottom left, there is a circular logo with 'em até 5x' and 'Gaston' next to a small image of a yellow clothing tag. In the bottom right, the brand name 'Gaston' is written in a bold, red font, with the tagline 'Moda com prazo é tudo de bom.' underneath.

Fonte: <<http://www.competence.com.br>>. Acesso em: 05/06/2013.

Por outro lado, em uma análise de cunho funcionalista, há a necessidade de se ir além do sistema da língua, pois esta parte de uma concepção de linguagem como interação e é neste sentido que se deve também analisar todo o entorno situacional, isto é, o contexto e seus elementos contextualizadores. Com isso, observam-se na propaganda acima as imagens que se configuram em seus elementos não verbais, nela aparecem duas crianças aparentemente felizes segurando objetos em formato de lápis gigante. Infere-se, assim, que as crianças estão contentes não apenas com a volta às aulas, mas com a possibilidade de compra de diversos produtos de uso escolar, e na esteira desses, os de vestuário que iram ganhar dos pais. É nesse sentido que a peça publicitária se insere e também se legitima, visto que o enunciador é a própria empresa Gaston, especializada em moda adulto e infanto-juvenil, como dito.

Quanto ao enunciado fixado na parte inferior do lado direito “Moda com prazo é tudo de bom” – entende-se que este é o momento em que os pais têm um gasto elevado e, com isso, precisam de algum prazo para adquirir os produtos necessários para a volta escolar dos filhos. Na propaganda, a empresa Gaston fornece para o pagamento da dívida, parcelamento em até cinco vezes no cartão. Essa atitude é vista como estratégia persuasiva para atrair os pais que precisam desse recurso para garantir a compra dos produtos que os filhos necessitam.

Além das análises feitas acima, faz-se indispensável aprofundar o conhecimento acerca do contexto situacional da propaganda. Como mencionado anteriormente, o contexto situacional apresenta três aspectos constitutivos, isto é, *campo*, *relação* e *modo*. O aspecto *campo*, segundo Furtado da Cunha e Souza (2011) é a prática social onde os textos estão inseridos, no caso desta propaganda é o próprio retorno às aulas que ocorre todo início de ano em nosso país, onde culturalmente há um gasto elevado pela compra de diversos produtos escolares e de vestuário por parte dos pais. Já no aspecto *relação*, observa-se uma informalidade por meio da expressão “tudo de bom”, recorrente na fala cotidiana. Por último, percebe-se no aspecto *modo* o diálogo entre os elementos verbais e os elementos não verbais, próprios desse gênero textual.

A peça publicitária evidenciada abaixo (**PROPAGANDA 02**) faz parte de uma campanha de incentivo à leitura promovida pela revista *Educar para crescer*. Nesse sentido, imperam na propaganda linguagem verbal e não verbal. No momento, restringiremos nossa análise aos signos verbais que compõem o enunciado “Exemplo é tudo!”, cuja análise morfológica compreende a seguinte estrutura: substantivo (exemplo) +

verbo de ligação (ser) + pronome indefinido (tudo). Sintaticamente, também pelo viés tradicionalista, tem-se a estrutura: sujeito + verbo de ligação + predicativo do sujeito. Assim, de acordo com a gramática normativa, o pronome “tudo” predica o sujeito exemplo dando a ele o sentido de ser essencial para motivação do hábito de leitura nos filhos.

### PROPAGANDA 02

Dica do dia

IMAGINAÇÃO

COIDA

SABER

EDUCAR PARA CRESCER

**EXEMPLO É TUDO!  
LEIA COM O SEU FILHO  
TODOS OS DIAS.**

Quem lê adquire cultura, escreve melhor, desenvolve o senso crítico, amplia o vocabulário e melhora o desempenho escolar.

Fonte: <<http://www.editoraalvorada.blogspot.com.br>>. Acesso em: 10/06/2013.

Novamente, nota-se que o viés tradicional de análise não é suficiente para compreensão em totalidade da propaganda em questão. A partir de um olhar funcionalista, observamos ainda que a Editora Alvorada figura como o enunciador, sendo o público alvo da peça publicitária os pais, uma vez que a frase “Leia com seu filho” é direcionada a essa classe.

Observa-se que a relação dialógica estabelecida entre a empresa e seu público alvo é de ordem ou aconselhamento, percebe-se isto através do uso do verbo “ler” flexionado no imperativo: “leia”. Aqui, o contexto situacional é obtido por meio da interação entre os elementos verbais e os não verbais. Tem-se, de um lado, os enunciados principais “Exemplo é tudo” e “Leia com o seu filho todos os dias”, e por outro, o desenho de uma mulher deitada de bruços lendo um livro, como personificação de uma mãe; ao seu lado, uma criança sentada fazendo o mesmo. Interessante notar o uso da preposição “com” na frase imperativa, o que reflete a intenção do enunciador – frisa-se, Editora Alvorada – de incentivar a leitura como ato individualizado por pais e filhos. Isso é reiterado na imagem citada, em que se observa que a leitura da mãe e do filho, embora ocorra em um mesmo espaço físico, é feita em separado.

Percebe-se, assim, que a prática social envolvida é a própria leitura ou o gosto pela leitura, vista como algo que os pais, através do próprio hábito, devem despertar nos filhos, o que legitima o uso da frase “Exemplo é tudo”. Dessa forma, nota-se que a frase em que a estrutura “tudo” aparece não é meramente um evento gramatical, mas que se relaciona intimamente com todo o contexto envolvido na peça publicitária. O termo “tudo” expressa a ideia que mais eficaz que exercer sua autoridade enquanto pais, estes devem dar exemplo aos seus filhos.

## **6. Considerações finais**

Distinta de uma visão abstrata e autônoma de língua, as abordagens funcionalistas procuram conceber a língua como um instrumento de comunicação em suas diversas situações de uso. Nesta perspectiva, segundo Furtado da Cunha, Costa e Cezario (2003) as estruturas das expressões linguísticas são consideradas como configurações de funções, e cada função é vista como um diferente modo de significação na oração.

Neste sentido, procuramos fazer um breve estudo das expressões “tudo de bom” vs. “tudo” e observamos que as expressões são de uso de uma fala mais informal e foram utilizadas pelas peças publicitárias como estratégia persuasiva para aproximar, através da linguagem coloquial, os enunciadores das peças, isto é, as empresas e o público alvo. Notamos também, que as expressões predicativas estão em processo de concorrência, visto que a locução adjetiva “de bom” é muito recorrente na fala, isto talvez explique o motivo de seu apagamento em algumas situações. Desse modo, para dar expressividade à mensagem, percebemos que há na fa-

la informal a preferência de uso apenas do pronome indefinido “tudo” no sentido de predicar algo.

Diante do exposto, entende-se que a análise tradicionalista não se faz suficiente para compreensão semântico-pragmática dos textos em questão. Sabe-se que essa é uma opção de recorte feita nessa análise. Contudo, vislumbramos como pertinente a inserção das figuras dos interlocutores no processo de interpretação/análise textual, assim como a considerar o contexto situacional envolvido. Isso porque, entendemos que

O sentido de um texto é construído na interação texto-sujeitos e não algo que preexista a essa interação. A leitura é, pois, uma atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos, que se realiza evidentemente com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas requer a mobilização de um vasto conjunto de saberes no interior do evento comunicativo (KOCH; ELIAS, 2011, p. 11).

Dessa forma, não se podem desconsiderar por completo as intenções que o produtor tem no momento da produção textual, nem mesmo as possíveis interpretações que o leitor pode fazer, isso por meio da análise textual, haja vista que o texto é o elo que une esses interlocutores.

É válido mencionar que nossa intenção não é desqualificar a análise gramatical tradicionalista. Reconhecemos sua relevância no ambiente textual, sabendo que é primeiramente por ela que se há a interação entre os interlocutores, uma vez que ela é, geralmente, a camada textual mais acessível na superfície do texto, no que tange ao gênero propaganda, por este fazer uso amplo de termos mais facilmente entendíveis.

Entretanto, não podemos deixar de mencionar as lacunas que essa análise possui. Sendo assim, propomos uma análise em conjunto dessa visão e a funcionalista. Frisa-se que vemos as pesquisas tradicionalistas e funcionalistas como concorrentes, mas sim como possivelmente complementares no momento da análise.

Em vista disso, faz-se necessário que, em sala de aula, o professor reconsidere suas práticas unindo ao ensino do normativo a visão funcionalista; permitindo, assim, uma leitura mais aprofundada do texto em questão. A postura docente deve, portanto, ser a de incentivar o aluno a fazer suas próprias leituras dos textos trabalhados, levando em consideração o contexto em que estão inseridos, a fim de que se tornem bons leitores, capazes de empreender a reflexão crítica, não só por meio da propaganda, mas de tudo o que representa a realidade da qual são participantes.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALKIMIM, Tânia. Sociolinguística – parte I. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Ana Christina (Orgs.). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005, p. 21-47.
- AZEREDO, José Carlos. *Iniciação à sintaxe do português*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- CALLOU, Dinah. LEITE, Yonne. *Como falam os brasileiros*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguística histórica: uma introdução ao estudo da história das línguas*. São Paulo: Parábola, 2005.
- FRANCHETTO, Bruna. LEITE, Yonne. *Origens da linguagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FURTADO DA CUNHA, Angélica. Funcionalismo. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo (Org.). *Manual de linguística*. 1. ed., 3ª reimpr. São Paulo: Contexto, 2013, p. 157-176.
- \_\_\_\_\_; SOUZA, Maria Medianeira de. *Transitividade e seus contextos de uso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p. 17-28.
- \_\_\_\_\_; OLIVEIRA, M. R. de; MARTELOTTA, M. E. (Orgs.). *Linguística funcional: teoria e prática*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- GIVÓN, T. *Syntax: an introduction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- \_\_\_\_\_; ELIAS, Vanda Miranda. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2011.
- LABOV, William. *Padrões sociolinguísticos*. São Paulo: Parábola, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Trad.: Cecília P. de Souza e Silva; Décio Rocha. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- NEVES, Maria Helena de Moura. *O funcionalismo em linguística*. São Paulo: Martins Pontes, 1997.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *O que é Linguística?* São Paulo: Brasiliense, 1987.

PAVEAU, Marie-Anne; SARFATI, Georges-Élia. *Os estruturalismos funcionais*. São Carlos: Claraluz, 2006.

SANDMANN, Antônio. *A linguagem da propaganda*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Trad.: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1970.

## AS VÍTIMAS ALGOZES: O MEDO COMO ARMA ABOLICIONISTA

Vanessa Monteiro da Silva (UEFS)  
[vanessasoll@hotmail.com](mailto:vanessasoll@hotmail.com)

### 1. *Introdução*

Em 1822 o Brasil tornava-se um país independente da matriz colonizadora europeia, e foi dentro dessa nova situação política que surgiu o Romantismo Brasileiro, momento de tomada de consciência tanto no contexto político quanto cultural. A nação e povo brasileiro precisavam reconhecer-se como detentores de uma cultura digna e diferenciada, pois esta não poderia mais ser especular à portuguesa. O Romantismo teve, portanto, como principal objetivo, apresentar por meio da literatura um país que era até então, desconhecido para seu próprio povo. As paisagens brasileiras, mitos, lendas, a beleza da mulher brasileira, bem como a linguagem se tornaram ingredientes essenciais para as linhas do romance nacional.

Joaquim Manuel de Macedo foi o introdutor do romance folhetim no Brasil, com *A Moreninha* (1844). O escritor ganhou destaque e prestígio no cenário da literatura nacional. Entretanto, após inúmeros romances publicados, a crítica encontrava o mesmo molde, o que fez com que o autor declinasse e não despertasse mais o interesse dos críticos. A obra macediana foi ao longo dos anos, cristalizada numa ótica voltada para uma “fórmula” que Macedo teria aplicado a todos os seus romances.

O livro *As Vítimas Algozes* foi lançado em 1869. Nele Macedo analisa a escravidão numa nova perspectiva; anos antes, em 1852, Harriet Beecher-Stowe, escritora norte americana lançara *A Cabana do Pai Tomás*, obra que causou grande alvoroço na época e que acabou tornando-se um best-seller mundial. Macedo não gostou do livro, a razão era bem simples; para Harriet, a escravidão tornava o negro um coitado, um sofredor, e ela mostrava em seu livro, como era tamanho o mal que os senhores causavam aos seus cativos. Macedo concordava que escravidão deveria ser abolida, mas por razões diferentes, para ele a escravidão transformava os negros em monstros, criminosos capazes das mais inimagináveis atrocidades, e é dessa forma que o autor trata da escravidão no livro.

Macedo está entre os escritores que gozaram em vida de prestígio e de uma condição social mais amena. Saído do seio da burguesia, filho do casal Severino de Macedo Carvalho e Benigna Catarina da Conceição. Nasceu em Itaboraá, interior do Rio de Janeiro em 24 de junho de 1820. Formado em medicina, pela Faculdade do Rio de Janeiro, não chegou a exercer de fato a profissão, lançou no ano de sua formatura o grande sucesso, *A Moreninha*, considerado um dos romances mais lidos à época; ainda hoje conquista leitores. É patrono da cadeira de número 20 na Academia Brasileira de Letras, por intermédio de um dos seus fundadores, Salvador de Mendonça. Foi casado com a prima-irmã do poeta ultrarromântico Álvares de Azevedo, Maria Catarina de Abreu Sodré, a qual muitos julgam ser a inspiração do autor para a composição de Carolina, sua mais famosa personagem.

O escritor carioca viveu até pouco antes de completar 62 anos; sofreu no fim da vida de problemas mentais. Foi um dos fundadores da revista *Guanabara* juntamente com Araújo Porto-Alegre e Gonçalves de Magalhães, na qual publicou boa parte de *A Nebulosa*, uma espécie de poema-romance. No *Curso Elementar de Literatura Nacional* (1862), Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, contemporâneo de Macedo, fala sobre *A Nebulosa* de modo que podemos verificar o prestígio que o autor tinha entre os críticos da época:

A nebulosa é uma composição fantástica, no gosto desses poemas orientais que encantam pelos arabescos da imaginação. Ninguém o lerá uma só vez: ninguém deixará de sentir a necessidade que experimentamos de abrir suas perfumadas páginas para retemperar nossa alma nas fontes do belo sempre que nos sentirmos arrastados para o estéril terreno do positivismo. (PINHEIRO, 1862, p. 557)

O autor de *A Moreninha*, ao longo da vida, exerceu as mais variadas profissões: foi médico, jornalista, professor, teatrólogo e político. Lecionou no Colégio Pedro II as disciplinas Geografia e História. Dr. Macedinho, como era também conhecido, especialmente entre sua família, gozava de grande prestígio junto à família imperial, tanto que foi professor dos filhos da princesa Isabel. Na política exerceu os cargos de deputado provincial e deputado geral. Filiado ao Partido Liberal, ainda participou ativamente do Instituto Histórico e do Conselho Diretor da Instrução Pública da Corte.

Apesar de reconhecido apenas como um escritor que dedicava sua literatura às mocinhas casadoiras, Macedo traz em suas obras um grande leque temático. Entre inúmeros romances, se destacam, além de *A Moreninha* (1844), *O Moço Loiro* (1845), *Os Dois Amores* (1848), *Rosa*

(1849), *Vicentina* (1853), *O Forasteiro* (1855), *Os Romances da Semana* (1861), *Rio do Quarto* (1869), *A Luneta Mágica* (1869), *As Vítimas Algozes* (1869), *As Mulheres de Mantilha* (1870-1871), e dois romances de cunho satírico *A Carteira do Meu Tio* (1855), *Memórias do Sobrinho do Meu Tio* (1867-1868).

Escreveu 16 peças para o teatro. Esta parte de sua produção é considerada por alguns críticos, de qualidade estética ainda mais elevada do que no romance. Se destacam no teatro as obras de cunho dramático: *O Cego* (1845); *Cobé* (1849), um épico indianista; *Lusbela* (1863). De cunho humorístico: *O Fantasma Branco* (1856), *O Primo da Califórnia* (1858), *Luxo e Vaidade* (1860), *A Torre em Concurso* (1863), *Cincinnati Quebra-Louças* (1873) e *Cigarro e seu Sucesso* (1880).

A obra do escritor carioca instiga uma cuidadosa análise, pois ela é de uma notória variedade temática. Muitos críticos contemporâneos insistem em unificar a obra macediana. Desconhecendo a sua diversidade, numa tentativa de enquadrá-la num modelo à muito cristalizado. Para tanto, proferem julgamentos do tipo: romance composto por personagens estereotipados; estruturados a partir de uma fórmula repetida à exaustão. Para relativizar esse julgamento unilateral da crítica, afirmamos que ao invés de usar fórmulas repetidas à exaustão, o que Macedo faz é recontextualizar em outros romances elementos e características aplicados em *A moreninha*, seu romance de maior sucesso.

O universo das mocinhas casadoiras, dos bailes, os conflitos amorosos, a idealização dos personagens, a presença de tipos caricatos que desfilavam pela sociedade com seus traços decadentes que provocavam o riso, a minuciosa descrição dos lugares e das vestimentas de seus personagens, estão presentes sim, em *O Moço Loiro*, *Os Dois Amores*, *Rosa*, *Vicentina* e *As Mulheres de Mantilha*. Mas, além de praticar com sucesso modelo de romance romântico, posteriormente utilizado por outros escritores do século XIX, o autor também foi um crítico ácido da política, dos costumes e da sociedade burguesa do Rio de Janeiro. A crítica presente no texto macediano na esfera política e social é escancarada, abusando de modelos caricatos, caminhando muitas vezes para a comicidade o caracteriza seu texto como satírico. Além da crítica, o autor de *A Luneta Mágica*, também tinha a preocupação de fazer do romance um documento histórico para gerações futuras, assim ele se expressa em *As Mulheres de Mantilha*:

Tenho quase certeza de que hoje haverá de sobra quem me censure por estas explicações do que todos sabem, visto como ainda atualmente existe o

cancro da escravidão, ainda há população escrava, e portanto, ainda há também nas famílias – *nhanhãs* e *sinhazinhas*, há senhores pais de – *nhonhôs* e *sinhás*, ou senhoras mães de – *sinhazinhas*; mas no século vigésimo os romancistas historiadores que são os professores da história do povo, hão de agradecer estes e outros esclarecimentos da vida íntima das famílias do nosso tempo. (MACEDO, 1965, p. 36)

O autor de *A Moreninha* conseguiu prestígio com suas primeiras obras, romances que agradavam ao público, pois eram romances com os quais a burguesia leitora do Brasil oitocentista poderia facilmente se identificar, os bailes, as festas, os casais apaixonados, era um conjunto que fazia parte da vida e do imaginário dessa parcela da população. Seu contato com a política faz com que busque novos caminhos para sua literatura, mas a mudança súbita de temática, com o lançamento de *A Carteira do Meu Tio*, não agrada ao público, o qual não se identifica com a estória contada. O prestígio de Macedo declina à medida que cresce o destaque do cearense José de Alencar. Em 1868, lança a *Memórias do Sobrinho do Meu Tio*, uma continuação do romance lançado em 1855. Depois em 1869, publica *As Vítimas Algozes*, obra que trazia elementos realistas e naturalistas, que também é criticado e apontado como mero romance panfletário de cunho abolicionista.

Macedo como exímio observador da sociedade da sua época, também foi autor de três livros de crônicas sobre a cidade do Rio de Janeiro: *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro* (1862), *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878) e *Labirinto* (1860). Também se dedicou a dois livros de biografia: *Ano Biográfico Brasileiro* (1876) e *Mulheres Célebres* (1878).

O autor de *As Vítimas Algozes* constrói sua narrativa apresentando o ponto de vista dos grandes senhores detentores das fazendas e de escravos. Para Macedo o fim da escravidão deveria ser consumado não pela libertação daqueles que trabalham forçadamente, que viviam em condições sub-humanas, sob ameaças e torturas; a escravidão deveria chegar ao fim pelo bem dos senhores de escravos, o autor implanta no seio do seu leitor o medo, a escravidão transformava em monstros os escravos, que desta forma, se tornavam capazes das piores atrocidades. Quem era o leitor de Macedo senão os senhores? Como fazer com que estes concordassem com abolição? A piedade pelos negros não seria a resposta, mas sim o medo, a ameaça constante daqueles que ansiosos por liberdade viviam sob seus tetos, temperando suas panelas e servindo às *sinhazinhas*. O autor faz com que seu leitor acredite na veracidade dos fatos narrados, levando-o a confundir realidade e ficção.

## 2. “As verdades” da ficção macediana em *As vítimas algozes*

O romance *As Vítimas Algozes* foi escrito de modo a agradar o leitor burguês do século XIX, quem lia romances geralmente eram os ricos, então, como tratar da abolição dos escravos se o público leitor era aqueles que escravizavam? Macedo, portanto, não poderia colocar como vítima os escravos então os transformou em algozes, em almas incendiadas de ódio e rancor em razão de sua liberdade ceifada; pessoas capazes das piores atrocidades contra seus senhores. O medo foi a arma do escritor, a inversão de papéis, em que a vítima tornou-se algoz e o senhor de escravos, o vitimado. Ciente do poder da narrativa literária sob o leitor Macedo traz a tona um texto com o qual seu público possa se identificar, transformando o escravagista numa vítima de um sistema do qual só ele mesmo obtinha lucros. O estudioso Stephen Vizinczey, em *Verdade e Mentira na Literatura*, nos fala sobre esse poder que o escritor possui em suas mãos:

Ler é um *acto criativo*, um contínuo exercício da imaginação que fornece carne, sentimentos, cor às palavras mortas da página; temos que ir buscar na experiência dos nossos sentidos para criar um mundo no espírito, e não podemos fazer isso sem envolver o nosso inconsciente e de revelar o nosso *ego*. Em resumo, somos extremamente vulneráveis quando lemos, e só ficamos felizes com autores que partilham as nossas inclinações, preocupações, preconceitos, ilusões, pretensões, sonhos, e que tenha, os mesmos valores, as mesmas atitudes em relação ao sexo, à política, à morte etc. (VIZINCZEY, 1992, P. 244)

Através do texto de Vizinczey fica absolutamente claro o jogo traçado por Macedo na inversão de papéis de vítima e algoz. Na busca de leitores para sua obra, o que mais o escritor carioca poderia fazer senão partilhar das ideias, dos medos e de tudo que preocupava um senhor de escravos? O medo dos crimes cometidos pelos negros na época era uma realidade que assustava a classe mais abastada, e é esse medo que o autor de *As Vítimas Algozes* utiliza contra os interesses desta mesma classe, o fantasma de negros desalmados, feiticeiros e monstruosos que povoavam a mente dos senhores. Como se livrar dessa ameaça? Em tom de parábola o escritor carioca ao fim de cada novela afirmava “acabai com a escravidão”.

Os senhores são no romance o retrato da bondade, com espírito generoso e de bom coração, seu Domingos personagem da novela *Simeão o crioulo* é um homem caridoso que cria como um filho o menino escravo, este por sua vez, cresce e se torna um vagabundo, imprestável para o trabalho, frequentador de tavernas e por fim um ingrato diante do

acolhimento de seus senhores. Simeão carrega o ódio pela sua condição, é perverso; desse modo que é pintada a imagem do homem branco burguês e do escravo em todas as novelas que compõem o romance. Macedo não poderia negar a imagem do burguês, este deveria ser bom e puro para que seu leitor se identificasse. A imagem do negro é negatizada enquanto a do proprietário é positiva. Domingos e Angélica são benfeitores, o perfil moral dos senhores é positivado através destes personagens:

Domingos Caetano teve de sua mulher muito e bem merecidamente amada uma filha que satisfizera os doces votos de ambos. Angélica, a nobre esposa e virtuosa mulher, não pôde ter a dita de amamentar o seu anjo, e confiou-o aos peitos de uma escrava que acabara de ser mãe como ela: a escrava que amamentara dous filhos, o próprio e o da senhora, morreu dous anos depois, e Angélica pagou-lhe a amamentação de sua querida Florinda, criando com amor maternal o crioulinho Simeão, colação de sua filha.

A compaixão e a afeição em breve se transformaram em verdadeira afeição: o crioulo era esperto e engraçado, começou fazendo rir, acabou fazendo-se amar. Simeão divertia, dava encanto às travessuras de Florinda: Domingos Caetano e Angélica o amaram em dobro por isso. (MACEDO, 1991, p. 16.)

Notemos aqui que até mesmo o nome da esposa de Domingos Caetano “Angélica”; remete-nos a uma imagem purificada, santa e angelical e a filha do casal também é assim denominada, um anjo. O casal é bom e caridoso, algo que certamente convém ao leitor, pois irá identificar-se com a imagem limpa e positiva de pessoas de boa índole e sentimentos. Enquanto o escravo ora é invejoso, ora ingrato, a imagem do escravo é a da perversidade e do ódio profundo:

Simeão odiava o senhor, que o castigara com o açoite, odiava a senhora que nem sequer o castigara, e, inexplicavelmente nuança ou perversão insensata do ódio, odiava mais que a todos Florinda, a senhora-moça, a santa menina que ofendida, insultada por ele, tão pronta lhe perdoara a ofensa, tão prestes se precipitara a livrá-lo do açoite. (MACEDO, 1991, p. 23)

Percebemos que Macedo tinha consciência de que para agradar o seu público ele deveria apresentar uma narrativa fiel aos anseios do seu leitor. *As Vítimas Algozes*, portanto, partilha dos medos, das preocupações e preconceitos dos senhores de escravos, com isso os leitores poderiam mais facilmente concordar com as ideias propostas pelo escritor, neste caso a libertação dos escravos. As histórias de crimes brutais cometidos pelos escravos era uma realidade que estampava os jornais, o que Macedo faz e trazer essa realidade assombrosa para sua literatura planando o medo no seio do senhor, vejamos o que nos diz Fernando Novais sobre esses crimes abordados na obra do escritor:



Macedo tinha razão. Veja-se, por exemplo, uma notícia sobre uma escrava cozinheira, publicada nos jornais da corte. Depois de envenenar seis pessoas da mesma família, a escrava foi, apesar de tudo, vendida, porque seus senhores não queriam perder o dinheiro mandando prendê-la. Na cozinha dos novos donos, voltou a envenenar a comida, fazendo duas outras vítimas. Não obstante essa família ainda a alugou para terceiros, permitindo que continuasse temperando seus quitutes com veneno. Ao comentar os crimes desta *serial-killer* oitocentista, o *Jornal do Commercio* adverte: “Desgraçadamente abundam os fatos de escravos perversos e assassinos vendidos pelos senhores que os reconhecem criminosos, para salvarem seu valor, nem se importam com os males que irão causar aos novos senhores.” (NOVAIS, 2008, p. 91)

Percebemos pelo texto de Novais a proximidade entre os fatos narrados na ficção e a realidade, escravos assassinos abundavam na sociedade oitocentista, era comum se ouvir falar de histórias como essa naquele período. O medo já era real nas famílias burguesas, Macedo apenas tentaria alimentá-lo nas páginas de seu romance. É fato que as investidas do escritor, mudando a temática de seus textos, numa tentativa de resgatar o prestígio que possuiu junto ao público e a crítica não deram certo. A imagem do autor de *A Moreninha* já estava irreparavelmente cristalizada e nada do que ele tentasse iria desfazer a ideia de que seus romances seguiam sempre uma mesma fórmula, pois poucos foram aqueles que se deram ao trabalho de ler. Entretanto, os poucos leitores que a obra teve na época certamente foram contagiados pela crença de que personagens como, Lucinda, Pai-Raiol e Simeão eram pessoas reais; fruto da proximidade entre ficção e realidade:

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais. (ECO, 1994, p. 131)

A temática escravagista era recorrente na sociedade oitocentista, bem como crimes bárbaros cometidos pelos negros eram comuns naquele período; noticiado em jornais, assunto das rodas de conversas dos senhores de terras, certamente um terror que rondava todas as fazendas que faziam uso da mão de obra escrava. A situação abordada por Umberto Eco em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção* na qual o leitor acredita que os personagens são pessoas reais pode ser relacionada com os leitores macedianos do século XVIII, pois além da realidade narrada no livro estar fortemente relacionada com a desses leitores, Macedo ainda afirmava serem reais as histórias narradas.

A publicação de *As Vítimas Algozes* tinha uma intenção: convencer a sociedade de que a abolição era necessária e que seria vantajosa, portanto, quanto mais o leitor acreditasse na veracidade dos fatos narrados, maior seria o temor provocado e deste modo mais fácil seria convencer o leitor de que a escravidão deveria ser abolida da sociedade. Pois, dado o momento em que se acredita que o mal apresentado nas novelas poderia chegar a casa, a fazenda, ao seio da família do leitor, este iria concordar com a libertação dos escravos em razão do medo; o medo de aquela realidade representada se tornasse também sua realidade.

A narrativa de Macedo se enquadra no modelo de ficção tratado por Umberto Eco em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*, em que: “A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional.” (ECO, 1998, p. 126). Em seu texto Eco nos dá vários indícios de como perceber se um determinado texto se trata de uma obra ficcional, tais como o nome do autor relacionado à outra obra ficcional, o nome “romance” na capa, dentre outros. Em *As vítimas algozes* existe a presença forte de um indicio apontado por Eco: “(...) outra indicação típica de ficcionalidade é a falsa afirmação de veracidade no começo da história.” (ECO, 1998, p. 128). Na introdução o autor faz questão de afirmar a veracidade dos fatos narrados, o que caracteriza o indicio de ficcionalidade do texto tratado por Eco, Macedo apela para uma possível consciência de que estes são de conhecimento do leitor, que são acontecimentos com os quais o leitor está familiarizado, e que as histórias de seu romance não são mera fantasia literária:

Queremos agora contar-vos em alguns romances histórias verdadeiras que todos vós já sabeis, sendo certo que em as já saberdes é que pode consistir o único merecimento que porventura tenha este trabalho; porque na vossa consciência se não de firmar as verdades que vamos dizer.

Serão romances sem atavios, contos sem fantasias poéticas, tristes histórias passadas a nossos olhos, e a que não poderá negar-se o vosso testemunho. (MACEDO, 1991, p. 1)

Macedo situa o leitor enquanto testemunha de uma realidade que é do outro, mas que poderá ser a dele, implantando no seio daquele que lê o medo, o receio de que tais terríveis acontecimentos pudessem atingir suas famílias. Para extirpar o mal eminente o escritor apresenta a solução, acabar com o regime escravo, pois é ele que fabrica a cada dia novos casos de violência:

Contar-vos-emos, pois, em pequenos e resumidos romances as histórias que vós sabeis, porque tendes sido delas testemunhas.

Se pensardes bem nestas histórias, deveis banir a escravidão, para que elas não se reproduzam.

Porque estas histórias veracíssimas foram de ontem, são de hoje, e serão de amanhã, e infinitamente se reproduzirão, enquanto tiverdes escravos.

Lede e vereis. (MACEDO, 1991, p. 5)

Notemos ainda no trecho acima mais um reforço da ideia de que os fatos narrados são realidade, “estas histórias veracíssimas”; a necessidade em ressaltar ao longo do texto o realismo das histórias contadas está no efeito que autor busca provocar em seu leitor, fazer com que ele realmente acredite que aquilo que está no romance seja verdade e desta forma, provocar o medo. Alimentados por esse sentimento os leitores poderiam acolher a mensagem final encontrada nas três novelas que compõem o romance; mensagem que apresenta a moral da história, a lição que deve ser aprendida, cada novela corresponde a uma espécie de parábola que doa a aquele que lê um ensinamento:

Entre os escravos a ingratidão e a perversidade fazem a regra; e o que não é ingrato nem perverso entra apenas na exceção.

Porquanto, e todos o sabem, a liberdade moraliza, nobilita, e é capaz de fazer virtuoso o homem.

E a escravidão degrada, deprava, e torna o homem capaz dos mais medonhos crimes.

A lei matou Simeão na força.

A escravidão multiplica os Simeão nas casas e fazendas onde há escravos.

Este Simeão vos horroriza?...

Pois eu vos juro que a força não o matou de uma vez; ele existe e existirá enquanto existir a escravidão no Brasil.

Se quereis matar Simeão, acabar com Simeão, matai a mãe do crime, acaba com a escravidão.

A força que matou Simeão é impotente, e inutilmente imoral.

Há só uma força que vos pode livrar dos escravos ingratos e perversos, dos inimigos que vos cercam em vossas casas.

É a força santa do carrasco anjo: é a civilização armando a lei que enforca para sempre a escravidão. (MACEDO, 1991, p. 68)

O fim da escravidão seria um carrasco como afirma o narrador, carrasco, pois, o fim do regime escravo seria trágico para a sociedade, pois o escravo era uma mercadoria de altíssimo valor, perde-los implicaria num prejuízo sem precedentes, o estado estaria quebrado e falido bem

como, a sociedade. No entanto esse carrasco seria o anjo libertador, que deteria a perversidade humana proveniente do estado de escravo, deste modo os senhores estariam livres da ameaça. Mas claro, que para que se chegasse a tal solução, os proprietários seriam devidamente indenizados pelo governo, logo este carrasco não seria tão ruim assim.

Os crimes cometidos pelos escravos Simeão, Lucinda e Pai-Raiol, são apresentados como crimes cometidos pelo regime escravocrata, todos esses personagens são na realidade a personificação da escravidão. As três histórias que remetem à estrutura e funcionalidade da parábola, na qual o leitor após o fim da história deve chegar à conclusão de que é a escravidão que envenena, que assassina e é perversa.

Assim como sugere que a morte de Simeão não solucionará o problema, pois a escravidão tratará de multiplicá-lo em cada casa de senhores, em Pai-Raiol – o feiticeiro, Macedo afirma que Pai-Raiol e Esméria não poderão mais matar, mas a escravidão continuará gerando assassinos:

Pai-Raiol e Esméria, algozes pela escravidão, esses dous escravos assassinos não podem mais assassinar...

A escravidão, porém, continua a existir no Brasil.

E a escravidão, a mãe das vítimas-algozes, é prolífica. (MACEDO, 1991, p. 152)

A preocupação esboçada no romance está claramente voltada para a situação dos senhores, da burguesia, todo o texto é uma defesa da camada abastada da sociedade, um alerta para a necessidade da abolição, mas o fim do regime é necessário pelo bem da sociedade, não pelo bem dos negros:

(...) defender a camada proprietária, demonstrando a necessidade de decretar ela mesma a emancipação antes que tal pudesse se dar por meios mais cruentos, antes que a “nefasta influência” de tais “vítimas algozes” e de ameaçadoras senzalas pudesse macular de modo irremediável fazendas e sobrados brancos. Ou, nas palavras cúmplices do narrador senhorial de *As vítimas algozes* ao seu leitor: “*nossas casas*”, “*nossas fazendas*”. Ameaça direta, portanto. (SUSSEKIND, 1991, p. XXIII)

O leitor do romance de Macedo, a classe burguesa, identifica-se com personagens da história, os senhores são colocados como vítimas da maldade do escravo perverso. Partilhando das preocupações burguesas o autor afirma:

A emancipação gradual iniciada pelos ventres livres das escravas, e completada por meios indiretos no correr de prazo não muito longo, e diretos no

fim desse prazo com indenização garantida aos *senhores*, é o conselho da prudência e o recurso proveniente dos proprietários. (MACEDO, 1991, p. 4)

O discurso proferido ao longo de toda a obra é uma defesa aos interesses da classe burguesa e proprietária de escravos, ainda que possua um discurso abolicionista. Percebemos que Macedo tenta fazer com que os senhores, seus leitores; se identifiquem com os personagens, que tenham medo de que as histórias narradas possam se transformar a sua própria. Mesmo com este discurso não podemos simplesmente afirmar que era desta forma que pensava Macedo, o que ele criou foi uma narrativa literária, uma ficção na qual ele engana o leitor fazendo-o acreditar na veracidade dos fatos narrados:

O escritor produz o texto, o público recebe o livro. Entre estes dois atos se passam coisas que os estudos literários não costumam considerar. Diante do livro, o leitor, solitário, não pede mais que ser enganado. Não adianta procurar outra realidade naquilo que está escrito nos livros. Trata-se de ilusão que se cultiva e que é necessário cultivar até certo ponto, mas que permanece, no entanto ilusão. O romancista não transmite nenhuma verdade, a não ser o mundo por ele criado com os recursos de sua arte. (SCHLAFMAN, 1998, p. 8)

O romance *As vítimas algozes* foi escrito para agradar o público, numa tentativa do autor de recuperar o prestígio perdido. Se o autor defende a classe abastada e burguesa, é provável que seja pela necessidade de conquistá-la, pois esse era seu público leitor. Ainda que defenda a libertação dos escravos pelo bem do branco proprietário e não do negro escravo, Macedo ao escrever pela abolição inegavelmente defendeu uma ideia que mais favoreceu ao negro, que deixa a condição de escravo, coisa, objeto, para ser homem.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *As mulheres de mantilha*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- NOVAIS, Fernando A. *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Curso elementar da literatura nacional*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

SCHLAFMAN, Leo. *A verdade e a mentira: novos caminhos para literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

SUSSEKIND, Flora. As vítimas algozes e o imaginário do medo. In: MACEDO, Joaquim Manuel de. *As vítimas algozes*. São Paulo: Scipione, 1991.

VIZINCZEY, Stephen. *Verdade e mentira na literatura*. Lisboa: Presença, 1992.

**AVESSOS DA BELLE ÉPOQUE:  
OS REVOLTOSOS DA VACINA  
DEPORTADOS PARA A AMAZÔNIA\***

*Luciana Marino do Nascimento* (UFRJ)  
[zensansara@bol.com.br](mailto:zensansara@bol.com.br)

### **1. Introdução**

Um olhar sobre as imagens da cidade do Rio de Janeiro do século XIX e início do século XX, registradas pela pena dos escritores, nos leva a um registro literário da cidade, como "mapas textuais" (GOMES, 1994), que nos conduzem às entrelinhas da vida social e política. De acordo como Renato Cordeiro Gomes, a cidade enquanto labirinto, faz com que seus habitantes a ressignifiquem por meio de múltiplos discursos, entre eles o literário: "Lê-se a cidade como um composto de camadas sucessivas de construções e "escritas", onde estratos prévios de codificação cultural se acham "escondidos" na superfície, e cada um espera ser "descoberto e lido". (GOMES, 1994, p. 78).

Há que se destacar a profunda heterogeneidade do campo intelectual, que vai desde escritores sintonizados com os salões às vozes dissonantes do coro de elogios à modernidade carioca, como bem enfatizou Brito Broca em *A Vida Literária dos 1900*. A história dos primórdios da República é indissociável da história da cidade, pois exerce influência significativa sobre a vida cultural e social e em especial na literatura:

O período de reajustamento político-social, que sucedeu à proclamação da República, não era de molde a favorecer os hábitos mundanos. Mas no começo do século, a crescente valorização das letras e a espécie de aliança que elas então fizeram com o mundanismo, contribuíram para que surgissem alguns salões de caráter acentuadamente literário. (BROCA, 2004, p. 60)

As imagens veiculadas sobre o Brasil no estrangeiro eram as piores possíveis e com a abertura do comércio e o intercâmbio do Brasil com a Europa, urgia modificar-se a paisagem da velha cidade. Com a implantação do projeto urbanístico de Pereira Passos (1902-1906), o Rio de Janeiro foi o palco primordial da encenação cultural da elite europeizada. Os paradigmas urbanísticos de circulação, higienização e ventila-

---

\* Este trabalho constitui recorte de nosso projeto de pesquisa intitulado "Cartografias urbanas: centros e margens", financiado pelo CNPq. Este trabalho foi originalmente publicado na *Revista Recorte*, UNINCOR (2013).

ção determinavam uma nova reordenação topográfica. A abertura de amplas avenidas, o bota – abaixo do casario colonial, a crescente separação entre os redutos dos ricos e as zonas periféricas dos pobres estipulava as ordenações da capital republicana, calcada na modernização do espaço público e no ideal de uma urbanidade cosmopolita. O Rio de Janeiro, na passagem do século XIX para o XX, era um marco de espaço urbano em que a pobreza e o luxo coexistiam. De acordo com Jeffrey D. Needell,

*A Belle Époque* carioca inicia-se com a subida de Campos Sales ao poder em 1898 e a recuperação da tranquilidade sob a égide das elites regionais. Neste ano registrou-se uma mudança sensível no clima político, que logo afetou o meio cultural e social. As jornadas revolucionárias haviam passado. As condições para a estabilidade e para uma vida urbana elegante estavam de novo ao alcance da mão [...] (NEEDEL, 1993, p. 39).

Enquanto capital federal, o Rio de Janeiro deveria transformar-se numa “Europa possível” e, ao mesmo tempo, corporificar um modelo de nacionalidade como porta de entrada e cartão postal do Brasil. (NASCIMENTO, 2008. p. 68). No âmbito da cidade simbólica, permeando a construção imagística da cidade progressista da *Belle Époque*, despontavam as críticas dissidentes. A ironia cortante presente na tessitura dos textos das crônicas jornalísticas, a cidade, harmônica e ideal do planejamento burguês, é retratada como cenário de tensões sociais, trocas culturais e disputas, tendo a cidade sido o palco de grandes movimentos políticos e sociais.

O “bota-abaixo” constituiu-se na total destruição de variadas propriedades, como casas comerciais e cortiços, ordens de despejo, ou seja, uma verdadeira febre de demolições que levaram os cidadãos a protestos, tendo em vista o autoritarismo imposto pelo governo como, por exemplo, a obrigatoriedade da vacina, as desapropriações embasadas em um discurso cientificista, onde se faziam os cidadãos crerem que suas casas estavam infectadas por bactérias. Com o objetivo de “civilizar” o Brasil, o então presidente da República Rodrigues Alves (1902-1906) concede ao prefeito Pereira Passos totais poderes para tornar-se o Barão de Haussmann do Rio de Janeiro, transformando a velha cidade colonial em uma urbe moderna.

Tendo como pano de fundo a cidade, eclodem no Rio de Janeiro da *Belle Époque*, importantes movimentos sociais, como a Revolta da Vacina em 1904 e a Revolta da Chibata em 1910. A Revolta da Vacina foi uma manifestação política, em reivindicação para a melhoria dos problemas urbanos: rede de águas, esgoto e, sobretudo, um ambiente onde



não proliferassem doenças, ou seja, almejavam-se melhores condições de vida e de trabalho.

## **2. A Revolta da Vacina em alguns dos jornais da época**

O discurso cientificista de fins do século XIX induzia a muitos a acreditarem que a vacina e a demolição dos cortiços seriam a solução para as mazelas sociais, as quais se tornavam uma ameaça à população do Rio de Janeiro, pois as classes populares eram vistas como “classes perigosas”, conforme afirma Sidney Chalhoub:

O lado perverso e caótico, que, com o crescente aumento das populações, acarretava falta de moradia, problemas de abastecimento de água, falta de esgotos e a decorrente insalubridade. O aumento da pobreza e da miséria ameaçava a “paz social” da burguesia, que passou a ver os seguimentos sociais mais pobres como uma classe perigosa. (CHALHOUB, 1996, p. 8.)

A aprovação da Lei da Vacina foi o estopim que levou a população à revolta, a qual eclodiu no dia 10 de novembro de 1904. Posteriormente, o governo suspende a obrigatoriedade da vacina. A imprensa da época registrou com frequência todo o evento, bem como seus desdobramentos posteriores. A crônica foi o gênero mais utilizado para a abordagem da revolta, o que de acordo com Margarida Neves, constitui um registro que nos revela “o tempo vivido.” (NEVES, 1995).

Vale ressaltar que as crônicas cariocas da *Belle Époque* foram o gênero literário que se impôs nesse período no Rio de Janeiro, tendo como veículo de difusão os jornais, sendo que estes discutem a relação entre o progresso e a tradição. O tal progresso almejado estava aliado à transformação urbana e era entendido como inexorável, ao passo que o conceito de tradição trazia em seu bojo um alerta à consciência nacional para a preservação dos monumentos do passado, da memória e do patrimônio cultural da cidade:

[...] a crônica tem um ar de aprendizado de uma matéria literária nova e complicada, pelo grau de heterogeneidade e discrepância de seus componentes, exigindo também novos meios linguísticos de penetração e organização artística: é que nela afloram em meio ao material do passado, herança persistente da sociedade tradicional, as novidades burguesas trazidas pelo processo de modernização do país, de que o jornal era um dos instrumentos. (ARRIGUCIJR, 1987, p. 57)

O jornal *O Paiz*, em 13 de novembro de 1904 noticia o levante sob o título “Vaccinação obrigatória. As arruaças de ontem.” Já no dia 14 de novembro, o mesmo jornal noticia a revolta com detalhes, inserin-

do em seu subtítulo a ementa do que será tratado no texto: “O dia de ontem. Arruaças, vaías e tiroteios. Bonds virados e incendiados. As providências do governo. A viação urbana suspensa. Os contingentes da polícia. Forças do exército. Auxílio da Marinha. Mortes de ferimentos. A cidade às escuras. Prisões. Várias notas.” Na *Gazeta de Notícias*, de 14 de novembro de 1904, Olavo Bilac publica a crônica intitulada “A Revolta da Vacina”:

Os operários, tendo em vão tentado resistir às ameaças das feras, recolhiam à pressa as suas ferramentas: as enxadas, as picaretas, os martelos (...) Era o medo pânico do trabalho diante da calaçaria amotinada, era a fuga da civilização diante da barbárie vitoriosa. (...).

Tiros, gritaria, engarrafamento de trânsito, comércio fechado, transporte público assaltado e queimado, lâmpioes quebrados à pedradas, destruição de fachadas dos edifícios públicos e privados, árvores derrubadas: o povo do Rio de Janeiro se revolta contra o projeto de vacinação obrigatório proposto pelo sanitarista Oswaldo Cruz.

Tanto no noticiário do jornal *O Paiz* como na crônica de Olavo Bilac, o objetivo foi o de esvaziar o caráter reivindicatório e político do movimento da Revolta da Vacina, o qual se opunha à vacinação obrigatória. De acordo com Magali Engel, o povo revoltado, representado nas crônicas de Bilac foi caracterizado como vagabundo e desocupado, em oposição às classes laboriosas. (ENGEL, 2005, p. 220).

A Revolta da Vacina constituiu uma evidência de como o cotidiano da cidade estava desordenado, em face das reformas de Pereira Passos e pela “modernização pelo alto” empreendida naquele momento. De acordo com Nicolau Sevcenko foi

por meio de um acontecimento catalisador (a vacinação compulsória), que os habitantes deram vazão aos seus descontentamentos endossando o movimento do quebra-quebra na cidade. Os alvos? Muitos dos elementos ou símbolos da remodelação desenhada pela administração Pereira Passos, ou, por outros termos, quase tudo aquilo em que eles pudessem pressentir a presença do poder que os afligia nos seus menores sinais: na luz elétrica, nos jardins elegantes, nas estátuas, nas vitrines de cristal, nos bancos decorados dos parques, nos relógios públicos, nos bondes, nos carros, nas fachadas de mármore, nas delegacias, agências de correio e postos de vacinação, nos uniformes, nos ministérios e nas placas de sinalização (SEVCENKO, 1984, p. 68)

Bilac em crônica publicada na *Revista Kosmos*, tematiza a Revolta da Vacina e é na qualidade de um intelectual e jornalista que demonstra sua preocupação com a nação e seu destino. De acordo com Magali Engel (2006), Bilac foi um intelectual que refletiu e pensou a sociedade de início do século XX, sendo um sujeito oriundo das elites, e, portanto,

seu projeto de nação, deveria realizar-se sob uma ótica da classe dominante, dentro de uma modernização de cima para baixo. Observe-se no trecho da crônica de Bilac, a caracterização do povo:

As arruaças deste mês, nascidas de uma tolice e prolongadas por várias causas, vieram mostrar que nós ainda não somos um povo. Amanhã, um especulador político irá, pelos becos e travessas, murmurar que o governo tenciona degolar todos dos católicos, ou fuzilar todos os protestantes, ou desterrar todos os homens altos... E a gente humilde aceitará como verdade, essa invenção imbecil, como aceitou a invenção da vacina com sangue de rato pestiferado... E pouco importa que em todas as esquinas se preguem editais aniquilando a calúnia, e pouco importa que todos os jornais destruam a infâmia em artigos, em notícias, em anúncios: a gente que não sabe ler continuará a crer no que lhe disseram e a sua revolta brutal e irresponsável continuará a servir de arma aos especuladores. No Rio de Janeiro, e em toda parte os analfabetos são legião. Quem não sabe ler, não vê, não raciocina, não vive; não é homem, é um instrumento passível e triste, que todos os espertos podem manejar sem receio. (*Revista Kosmos*, nov. 1904).

Olavo Bilac, nesta crônica cotidiana, mostra um povo sem o domínio da leitura e da escrita, caracterizando-o como ingênuos, analfabetos e dessa forma, podiam ser manipulados facilmente. No geral, as suas descrições sobre a revolta da população que se opõe à campanha de vacinação contra a febre amarela, trazem marcas que dão os indícios da construção da profissão de repórter, descrevendo tudo o que estava ao alcance de seus olhos de maneira informativa e opinativa. Bilac, portanto, possui um discurso cívico e o núcleo do seu texto gira em torno da necessidade de se ter um Rio de Janeiro “civilizado” para, então, poder se modernizar.

Registre-se o alijamento do povo, para além do caráter de demérito em relação aos revoltosos, conforme exposto nas notícias de jornais, o povo também foi caracterizado através do personagem Zé do Povo, nas charges dos jornais da época, como sendo um mero espectador e não um cidadão. (SILVA, 2010, p. 102-102). De acordo com Pedro Krause Ribeiro, o personagem originalmente tem origem em Portugal, em 1875, nos desenhos do caricaturista Rafael Bordalo e, posteriormente, já no início do século XX aparece na cena jornalística brasileira com Raul Pederneiras, Calixto, Leônidas entre outros cartunistas. (RIBEIRO, 2009. p. 1037-1038).



da a historiografia tanto sobre a *Belle Époque* como sobre a Revolta da Vacina, apenas fazem rápida menção ao capítulo de tal degredo.

Ressalte-se que as deportações para a Amazônia não se deram somente para àqueles participantes da Revolta da Vacina ou para seu líder, o temível Prata Preta, mas fez parte de uma campanha de retirada dos indesejáveis de uma cidade que tentava se europeizar e se modernizar a partir de uma reforma urbana, conforme foi possível observar nos textos veiculados pelo periódico *O Rio Nu*. Na verdade, de acordo com Francisco Bento da Silva, foram desterradas pessoas dos estratos mais populares:

Eram, em muitos casos, sujeitos desempregados, biscates, capoeiras, delinquentes de pequenos crimes e que carregavam desde muito o estigma de serem elementos formadores das “classes perigosas”. Ou seja, os estereótipos que carregavam já os remetiam ao mundo do crime, fosse isso verdadeiro ou não. (SILVA, 2010, p. 130.)

Dessa forma, é diretamente nos jornais, onde podemos encontrar dados e textos sobre essa deportação de revoltosos para a Amazônia, textos esses que vão desde notícias às gazetilhas de pé de página ou mesmo crônicas, como foi o caso do periódico já mencionado anteriormente, O periódico *O Rio Nu* trazia variados textos sobre as deportações para o Acre, utilizando-se, muitas vezes da ironia e da pilhéria:

Os cáptens desterrados para o Acre fizeram grande previsão de canhões húngaros e russos para se defenderem, caso tenham que passar mais de 60 dias naquellas saudáveis e hospitaleiras regiões. (LOPES TREPEAUX). (PR-SOR 8 (4) TÍTULO: *O Rio Nu*, ano VII, nº 674, 21-12-1904. MATÉRIA: “A Semana despida”, p. 02.)

Os desteros compulsórios de revoltosos e de não revoltosos foi, sem dúvida, o desdobramento mais cruel do levante da vacina, tendo em vista que a viagem para a Amazônia, era sem volta, quer seja pela distância, quer seja pelas condições financeiras dos desterrados, os quais passaram a viver numa realidade distinta numa floresta hostil à habitação humana. Citamos aqui uma crônica, assinada por Ruy Valle, no periódico *O Malho*, na qual o cronista sustenta que o desterro será a redenção para toda uma horda de “gente da lyra, heroes de gaforinha e de navalha, com retrato na detenção”, trocando “a navalha e a viola pelo alvião e pela enxada”. Mais adiante, o cronista compara os degredos de 1904 com aqueles dos séculos XVI e XVII, os quais apregoavam uma espécie de “limpeza da Europa”, expurgando os condenados pela inquisição e os praticantes de pequenos crimes. (SOUZA, 1994). A seguir transcrevemos trechos da crônica:

Chronica de estado de sitio... Que pode ser sinão uma rezenha fria de cousas apagadas? O estado de sítio exerce uma influência exquisita nesta terra desde que o decretou, toda a agitação serena, toda a perturbação cessa. [...]

Uma ligeira onda levantou por momentos esse véo de águas mortas: partiu sorrateiramente para o Acre um navio conduzindo uma leva de degredados. Toda a gente sabe que esses degredados são o povo da lyra, heroes da gaforinha e da navalha, com retrato na detenção e medida no gabinete anthropometrico: foram eles que constituíram o “povo indignado” em cujo pronunciamento se apoiou o Sr. Lauro Sodré para salvar a pátria. Partiram certamente com a alma desvairada, o coração dilacerado, mortos de saudades das vielas da Saúde, que são o seu campo de glória. [...]

O degredo é ás vezes a regeneração. Outro meio, outros hábitos. Alli na terra virgem, a necessidade de viver os há de dar forças ao trabalho, que o parasitismo se torna impossível de todo. Em face da beleza brutal e imponente, meiga para os que a afrontam, cruel para que se deixam amedrontar por ella, o povo da lyra abandonará a viola e a navalha pelo alvião e pela enxada. [...]

Auguro ao Acre, um brilhante futuro. Abram a história e verão que todos os povos do mundo não nasceram de fonte mais pura do que essa. Roma foi um couto de bandidos e entretanto chegou a dominar o mundo. O Brasil é uma grande terra e todavia não começou a colonisal-o sinão com as fezes sociaes. O Acre irá longe... A terra é rica, fertilíssima e cheia de borracha. [...]

O pessoal que vai para lá é valente, destemido, capaz de enfrentar os perigos naturaes. Novos seringais serão descobertos, conquistados aos índios, debastados e o dinheiro correrá das feridas da árvore da borracha como aqui corria o sangue das facadas que esse pessoal tão levemente sabia administrar. Todos ganham com essa festa. Ganhou sobretudo o chefe de polícia, ainda mais a estima e o apreço dos homens de coração, que virão que não o dominou a cegueira do ódio ou a indiferença da crueldade, mas ele soube fazer a escolha do pessoal a desterrar com a gravidade e a serenidade do juiz que não quer punir o inocente.

(CÓDIGO: PR-SPR 218 TITULO: *O Malho*, ano III, nº 116, 03-12-1904.MATÉRIA: “Chronica”, p. 04)

Na coluna “Semana Despida”, do periódico *O Rio Nu*, assinada por um cronista sob o pseudônimo de Pintassilgo, deixava-se claro para o leitor que as deportações estavam longe de ser uma punição para os revoltosos, mas antes foram despachados cafetões, como se pode observar no trecho a seguir:

Seria um facto inexplicável para o público si *O Rio Nu* deixasse de procurar qualquer dos illustres representantes do caftismo a bordo do navio que os conduzia para o Acre.

Quando chegamos á ilha das Gibóias, já haviam embarcado os magnatas obrigando-nos a fretar uma lancha que nos levasse ao destino que almejávamos. Quase encostado ao portaló da prãa, distinguimos Leão C... que conver-

sava animadamente com a Sarah e com a Carmem,, habitantes da zona do Rio.

– Precisávamos falar-lhe, dissemos.

– Pois não.

E entramos na matéria:

– Que pretendem fazer no Acre?

– Nosso negócio.

– Não acha difícil?

– Qual! Em todo lugar encontramos quem nos queira.

– Esperam ganhar fortuna?

– Não tanto como aqui. A Sarah, por exemplo, era raro o mez que não me passava 1.500\$; a Carmem variava de 500\$ a 1000\$.

[...]

Estavam muito tristes, pois acostumaram-se àquilo e não sabiam como poderiam viver dalli por diante

– Homens não faltam, arriscamos...

– Como Leon, non! E´s um sinhôr bom, amico da gente. Ensinou os costumes brazileiras, tudo, tudo, tudo.

[...]

– E as duas? porque não vão?

– Não podem. Ficam bancando aqui até a nossa volta.

– E si o estado de sítio prolongar-se?

– Melhor será. A volta traremos gente de arregar o olho que com as que já temos, dar-nos-há fabulosas fortunas!!

(CÓDIGO: PR-SOR 8 (4) TITULO: *O Rio Nu*, ano VII, nº 675, 24-12-1904.  
MATÉRIA: “Os sucessos de 14 de novembro”, p. 07.

A crônica *Os sucessos de 14 de novembro* narra um diálogo entre um jornalista do periódico *O Rio Nu*, um cafetão e duas prostitutas. O jornalista próximo ao embarque na Ilha das Cobras, pergunta a um cafetão e a duas prostitutas, o que esperam da ida ao Acre e estes respondem que farão bons negócios, inclusive com previsão de trazer novas pessoas para a prostituição. Tal crônica assemelha-se à crônica reportagem, gênero bastante utilizado na escrita de João do Rio. Conforme nos afirma Brito Broca foi com João do Rio que “a crônica deixava de se fazer entre as quatro paredes de um gabinete tranquilo, para buscar diretamente na rua,

na vida agitada da cidade o seu interesse literário, jornalístico e humano” (BROCA, 2004, p. 247).

Sendo assim, se pensarmos na própria crônica como gênero híbrido, que nasce no jornal e passeia entre o literário e o não literário, captando o miúdo, o efêmero, conforme afirma Antonio Candido:

[...] é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera [...] Por se abrigar nesse veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em ‘ficar’, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. (CANDIDO, 1992. p. 14-15).

Ressalte-se que a crônica reportagem foi uma tendência dos 1900. Brito Broca (2004) atesta que foi a partir de 1900, que a imprensa passou a dar mais relevo à notícia e à reportagem, em lugar dos artigos e textos de opinião. Tal transformação atendia ao gosto do público leitor, o que facultava “aos intelectuais, aos escritores, os jornais lhes pediam menos colaboração literária – crônicas, contos ou versos – do que reportagem, noticiário, tarimba de redação.” (BROCA, 2004, p. 81)

De modo geral, os textos publicados na imprensa carioca de então, que tratavam do assunto da Revolta da Vacina e das deportações para a Amazônia não só dos revoltosos, mas de indivíduos considerados indesejáveis, afirmavam veementemente que esses desterros seriam a redenção para o povo desordeiro, bem como representaria mão de obra para o trabalho nos seringais.

O texto *Para o Acre*, assinado sob o pseudônimo de Othello, o Bello, foi escrito sob a forma de poema, também publicado no mesmo periódico (*O Rio Nu*). O texto além do tom da pilhéria, nos mostra ironicamente os desterros para o Acre, utilizando-se de uma linguagem pseudorromântica de exortação à uma nova vida para os desterrados, na Amazônia. Veja Fig. 2, abaixo.

O texto, de fato, faz menção a importantes aspectos da região do Acre, pois alguns dos desterrados foram destinados à cidade de Cruzeiro do Sul, cidade cortada pelo Rio Juruá e mesmo no abandono de uma terra longínqua, há de surgir “a nova raça altiva”.



**PARA O ACRE**

— —

Esses de luto, pretos emigrantes,  
Esses de outr'ora *cabras escovados*,  
Que toda a vida em *choros* bem chorados  
Levaram a adorar *pardas amantes*;

Esses de agora *pallidos* coitados,  
O horror se lhes estampa nos semblantes  
Ao relembrar os *dulcidos instantes*  
Desses dias de amor ! *Dias lembrados !...*

Porém, agora, em pról da nova vida,  
Lá do Juruá nas *solidões* jogados,  
Hão de pugnar em *turia desmedida* !

Hão de mostrar os *filhos exilados* :  
A nova raça *altiva e decidida*  
De *peruanos... encarapinhados...*

OTHELLO, O BELLO.

— — — —

Quereis gosar *bellas horas* de  
prazer ? Vinde comprar os  
**Cantos Frescos**  
a 1\$000  
em nosso escriptorio.

Fig. 2. CÓDIGO: PR-SOR 8 (4) TÍTULO: *O Rio Nu*, ano VIII, nº 691, 18-02-1905.  
“Para o Acre”, p. 02.

A seção “Cartas de um caipira” no periódico *O Rio Nu* apresentava a crônica sob a forma de carta, utilizando a linguagem humorística e o dialeto caipira. Em uma das edições, a carta é endereçada ao compadre Numa Telle, na qual o missivista Juca Galinha explica que foi pego durante os protestos da rua e foi mandado para o Acre e pede para que compadre cuide de sua mulher:

## Cartas de um caipira



CUMPADE NUMA TELLE.

Sicumbido pelas constrañença de minha liberdade individua fui panhado no rastão dos vagabundo desrdero que quebraro os lampião dos combustõ di gais nos conteoimento arrevolucionaro das revolução dos meis de anovembro aproximõ cabado do anno qui cabõ.

Sem podê me adisp'di di Nastacia, fui garrado, marrado cumo qualquê nimá e in troduzido nos calabõço das ia das Cobra.

Tu não magina, cumpade Telle, cumo o fio di meu pai assofreu infucado no tá presidõ.

Todos os dia de minhã assurdia um sordado navá quis fregava os costado da gente cum pedaço di cõro p'ra arretirá as marquerença do fio do Tinhoso.

Nos momento da isfregação o seu cumpade mittia os berrero qui não era vida.

Afiná me arretiraro da lá e mi ajugaro nos porõ do navio de vela tocado a vapõ.

Aperguntei adonde nos mandava e arrespondero qui era pra os teritõro dos Aore.

Ah! cumpade! Uma dõ di muié condo tem o fio não tormentava o seu amigo Galinha cumo tormentõ.

As lagrima is correro pelas minha facia arriba e um trimõ conurso tre-meu todo os meu ispihaço.

Apois uma penca de dia di navegã e din jóá vomitando as tripa pela bocca do is tomago travessei uma planiça di montanha e campei nos arraiá qui tá sendo cumandado pelo dotõ Prata Preta, crioulo di culidade e assabedõ de sua in teligença e coragia.

Tudo que assucedê di mais maiõ te arremeto pelas maleta do correo postá.

Tu qui tá i, vê si adescobre Nastacia. Si tu vê ella agruda o oio na muié.

Nastacia, açezá di séra gosta di iscurregá duas veis por semana e o teu cumpade não pode siportá no arto da cabeça cerebrá o peso di tão grande... assofrimento.

Dá lembrança a pertugueza Canceição e braça o adregraçado cumpade

JUCA GALLINHA.

Fig. 3. CÓDIGO: PR-SOR 8 (4) TÍTULO: *O Rio Nu*, ano VIII, nº 681, 14-01-1905.  
MATÉRIA: "Cartas de um caipira", p. 03.

Na edição do mês seguinte, na mesma seção "Cartas de um caipira", o Compadre Numa Telle responde a missiva ao compadre Juca. O

missivista lamentando a ausência do compadre, que havia ido para o Acre, o aconselha a cuidar de sua mulher adúltera. A seguir, dispomos o recorte da carta:

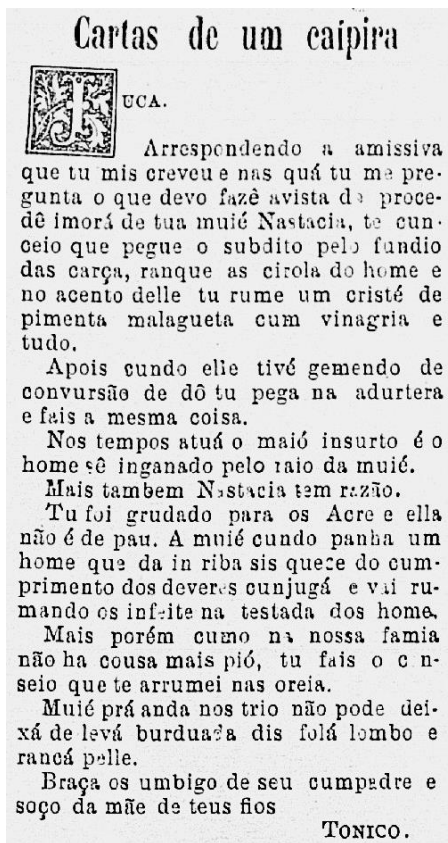


Fig. 4. CÓDIGO: PR-SOR 8 (4) TÍTULO: *O Rio Nu*, ano VIII, nº 692, 22-02-1905. MATÉRIA: “Cartas de um caipira”, p. 07. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

### 3. Considerações finais

Neste panorama descrito acerca da Revolta da Vacina, foi possível perceber o cenário da *Belle Époque*, para além dos salões e da vida social das elites, tendo em vista que os literatos e os jornais, nos mostram imagens das tensões sociais da Primeira República na crônica diária, ten-

tando pintar por palavras, uma terra distante – a Amazônia. Nesse sentido, pode-se observar como se unem as duas pontas de uma mesma bela época, na qual na Amazônia se vivia o auge da economia gomífera e no Rio de Janeiro, alheios dos salões afrancesados, uma população excluída promovia uma Revolta, que para além da recusa da vacina, havia em seu bojo, reivindicações por melhores condições de vida e de trabalho.

Iluminar, através das diversas escritas literárias veiculadas nos jornais, um episódio ainda pouco estudado, nos traz a oportunidade de melhor compreender quais as razões dos degredos para o Acre, de parte de uma camada popular que estava a exigir seus direitos e exercer sua cidadania, o que representa, sem dúvida, trazer para o debate “os mortos de sobrecasaca” drumondianos. (MALARD, 1987).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés ao chão. In: CANDIDO et al. *A crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. [Rio de Janeiro]: Fundação Casa de Rui Barbosa; Campinas: UNICAMP, 1992.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Cia. Letras, 1987.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

ENGEL, Magali Gouveia. Os intelectuais, o nacional e o popular: Rio de Janeiro, 1890-1910. *História social*. Campinas, n. 11, p. 211-226, 2005.

\_\_\_\_\_. *Povo, política e cultura: um diálogo entre intelectuais da Primeira República*. Ago. 2006. Disponível em:

<<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Magali%20Gouveia%20Engel.pdf>>. Acesso em: 02-03-2012.

GAZETA de Notícias, 14 de nov. 1904.

MAGALHÃES JR, Raymundo. *Olavo Bilac e sua época*. Rio de Janeiro: Americana, 1974.

MALARD, Letícia. *Hoje tem espetáculo*. Avelino Fóscolo e seu romance. Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1987.

NASCIMENTO, Luciana Marino do. A cidade moderna e o literato: o Rio de Janeiro do bota-abaixo. *Duc in Altum*, [Muriaé], v. 8, p. 45-52, 2008.

NEEDELL, Jeffrey D. *Béle Époque tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

NEVES, Margarida de Souza. História da crônica. Crônica da história. In: RESENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio/CCBB, 1995, p. 15-31.

*O MALHO*, 03 de dez. 1904.

*O PAIZ*, 13 de nov. 1904.

*O RIO Nu*, nov. 1904.

*REVISTA Kosmo*, nov. 1904.

RIBEIRO, Pedro Krause. O “povo” na retórica da charge: Zé Povinho e Zé Povo na imprensa luso-brasileira. (1875-1907). In: *Anais II Encontro Nacional de Estudos da imagem*. Londrina: UEL, 2009, p. 1037-1046.

SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da vacina*. Mentis insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SILVA, Francisco Bento. *Acre, a “pátria dos proscritos”: prisões e destertos para as regiões do Acre em 1904 e 1910*. 2010. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

\_\_\_\_\_. *Acre, a Sibéria Tropical*. Manaus: UEA, 2013.

SOUZA, Laura de Melo e. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

**BONITINHA MAS ORDINÁRIA (1981):  
COMENTÁRIOS AO FILME  
INSPIRADO NA OBRA DE NELSON RODRIGUES<sup>32</sup>**

*Camillo Cavalcanti* (UESB)  
[camillo.cavalcanti@gmail.com](mailto:camillo.cavalcanti@gmail.com)

Fui convidado com muito prazer para falar de um autor de extrema importância na produção cultural do Brasil, não só no âmbito literário, mas também nas diversas formas artísticas que se apropriaram de seu material literário para oferecer ao público outras leituras, divulgando seu trabalho maravilhoso. Estamos falando de um autor basicamente crítico, polêmico, pensador acima de tudo. Porque se há convenções, se há máscaras, estamos falando realmente de Nelson Rodrigues que nesse ano de 2012 completaria 100 anos de nascimento.

O fundamental na obra de Nelson Rodrigues é a mensagem plural e acessível, mas ao mesmo tempo complexa e poético-filosófica, que se insere numa tradição muito nobre no sistema artístico mundial porque seu estilo é realização artística que remonta à Antiga Grécia quando no teatro ático o mimo, gênero preferido do grande público, se investe de temas corriqueiros e realismo popular, cujo foco não estava mais centrado na sociedade nobiliárquica, e sim no dia-a-dia das pessoas comuns (HAUSER, 1998, p. 86). Não só na Grécia Antiga, mas também entre os clássicos, como Mozart, que fez questão de escrever uma peça burlesca embora a elite burguesa questionasse o valor dessa produção de baixa estirpe. Mozart insistiu e nos deu *Figaro*, obra importantíssima na cultura universal. Seguindo nessa tradição, antecipando ainda Nelson Rodrigues, Gil Vicente, Molière e Machado de Assis também mimetizam o contexto popular, até chegarmos a Nelson Rodrigues. Todos estão numa perspectiva que se diz realista, mas, no caso de Nelson Rodrigues, há uma certa dose de naturalismo, não na base do determinismo e do pessimismo – faces oitocentistas do naturalismo –, mas com peculiar resistência contra o mar de lama que assola a sociedade. Muito diferente da expressão oitocentista, esse naturalismo é originário: significa a vontade de natureza e está na base estilística da arte antigo-grega em geral, ao lado do realismo

---

<sup>32</sup> Transcrição, com pequenas alterações, de palestra proferida no dia 10/04/2012, em comemoração ao Centenário de Nelson Rodrigues, promovido pelo Projeto Janela Indiscreta / UESB.

primordial (HAUSER, 1998, p. 81), casamento que liga a obra de Nelson Rodrigues a essa tradição milenar.

Podemos ver que no filme *Bonitinha mas ordinária* (1981), o personagem Edgar não sucumbe, enquanto a tendência do naturalismo mais conhecido (oitocentista) seria mostrar o homem, produto do meio, sucumbindo e se contaminando nesse meio social de degradação. Mas a dose de naturalismo de Nelson Rodrigues vem na medida em que há uma construção dos males sociais, onde há o retrato da degenerescência, da perversão. É só um aspecto pontual, não é seu estilo como um todo, pois Nelson Rodrigues não para no naturalismo nem no realismo. Ele vai além e coloca, à maneira das maiores tragédias antigo-gregas, toda essa ambientação como pano de fundo das grandes questões representadas pelos personagens que se tornam invólucros de uma pergunta, de um enigma, de uma indagação.

A primeira questão que se põe no filme, no âmbito estético, é a ambiguidade, a dualidade que vemos entre as personagens Maria Cecília e Ritinha, entre Edgar e Peixoto. Esses personagens funcionam como chaves ambíguas, mas não se determinam nos polos contrários, oscilando o tempo inteiro. Por exemplo, o Peixoto, personagem que mais permaneceu num paradigma, num polo dessa ambiguidade, termina por uma catarse mostrando que também não estava preso na polaridade. Primeiramente, ele, num rompante de amizade, aconselhou Edgar a abandonar Maria Cecília, alegando que ela é “a mais puta de todas”. Mais tarde, propendeu a ser um grande herói, no sentido de que, para o mal não prevalecer, ele se identifica como vilão, mas também identifica Maria Cecília como vilã, decidindo terminar com a vida dos dois. É um momento de redenção, embora paradoxal e radical, em que o personagem se inspira no paradigma da bondade e do certo. Se por um lado mantém a sociedade no seu ideal de pureza, por outro pratica repulsivamente homicídio e suicídio. Essa indefinição, na obra de Nelson Rodrigues, é a grande questão: a convencionalidade estabelece o certo e o errado, dentro de um padrão social que elege o que se pode e o que não se pode fazer; mas a todo instante esse marco é discutido como interdição da liberdade do sujeito. Porque a partir do momento em que a coletividade dos sujeitos estabelece uma convenção social que faz sucumbir os próprios sujeitos no regramento, na orquestração regulamentar daquilo que se pretende como correto, justo e certo, então o sujeito se derrota a si mesmo, através de uma sociedade construída por ele mesmo que catalisa todo o seu processo de ruína.

É o caso de todos os personagens de *Bonitinha, mas Ordinária*, que se mostram adoecidos, cuja patologia na verdade é a falta da liberdade que nunca esteve disponível para eles. Por exemplo, à Maria Cecília, o que lhe faltou para que não sofresse a perversão sexual foi justamente a eliminação do moralismo que ordenava e regravava a obrigação de se casar a qualquer custo de véu e grinalda na igreja. O pai era o sustentáculo dessas convenções sociais e, porque muito rico, queria mesmo chamar o melhor cirurgião plástico para reconstituir artificialmente o hímen que a filha desvirginada não mais possuía. Nesse desejo de reconstituição se revela a articulação da mentira, que prevalece sobre a verdade. Tal manobra é explicitada claramente pelas contações e recontações da história sobre a experiência sexual de Maria Cecília, primeiramente narrada como estupro, depois como fantasia feminina.

A crítica social é contundente, contra a hipocrisia que norteia a todos. Também no caso do Cadelão – o Peixoto –, acontece o mesmo: tanto é que o Heitor Werneck fala “todo mundo é Peixoto”, como quem diz “você é o único que vai querer nesse circo de maus caracteres ser bonzinho, você é incorruptível? Então pegue o cheque e depois rasgue”. Então Peixoto é referência ou paradigma de quem é corrompido nesse sistema. O sistema só vai nessa direção de arruinar o homem, porque o próprio homem constrói esse sistema nocivo contra si mesmo, refletindo seus medos e preocupações. No caso da Ritinha, ela disse “você é um canalha, porque eu me prostituí para salvar os outros” – ela usava esse discurso como desculpa, pois no primeiro ato erótico em que se consumiu a ruína dela pode ter ocorrido uma força maior totalmente fora do controle dela, mas depois ela aproveitava o alibi para permanecer na opção fácil e cômoda de vítima, já que ela poderia procurar um meio de vida diferente, mesmo que fracassasse.

O Edgar é, de fato, quem faz a diferença e retira a obra de uma categorização determinista, porque ele entra no quarto da Ritinha, mesmo no momento do sexo pago, e diz que veio buscá-la. É a partir daí que ela busca, através da muleta, sua ferramenta básica de sobrevivência e costumeiramente usada para o lado negativo, – nesse momento ela aproveita esse costume para fazer sua redenção, refazendo o caminho, com uma nova muleta, o Edgar. Então a força de Edgar para romper com o sistema é tão pujante que foi capaz de trazer outro sujeito para a redenção.

Os personagens são ambíguos e transitam nessa dualidade entre bem e mal. O próprio Edgar também é uma síntese dessa ambiguidade, pois se pergunta a todo tempo “o que faço com este cheque? Rasgo ou



não rasgo?”. Afinal, Otto Lara Resende disse que o mineiro só é solidário no câncer, e ele era mineiro. Então fica perdido até conseguir dar uma resposta a esta relação-enigma. Sua *hybris* o impede de se configurar unicamente no paradigma da correção, pois seu temperamento explosivo o vulnerabiliza pelos defeitos (como a raiva) e dominá-los será a catarse necessária para sua ascensão ou plenitude.

Interessante também notar que a ambientação do filme vai mostrar, com a ajuda dos personagens divididos entre bem e mal na dúvida moral, um Brasil que ainda permanece de alguma forma, embora tenha mudado. Alguma melhora é notável, por exemplo com a falta d’água que impedia os personagens, pobres mas fora da miséria, de tomar banho e dar descarga. O Edgar inclusive reclama “isso é o Brasil, temos que tomar banho de balde”. Há até uma ênfase da estrutura narrativa nessa problemática. Porém, a retração social vai explorar justamente, não a superficialidade realística, mas a instauração das convenções que cerceiam a liberdade das pessoas, adoecendo-as dentro do sistema opressor que elas mesmas criaram. Por exemplo, as meninas, naquela cena que tendemos a interpretar como cena trágica em que elas foram defloradas – mas se conseguirmos abstrair dessa primeira fruição pensando um pouco mais longe, para além dessa parte emocional que encaminha uma visão mais imediata (que não necessariamente está incorreta) – numa interpretação que supera esse moralismo limitado, se os personagens não tivessem numa sociedade que reprime a sexualidade, muito provavelmente as meninas não estariam numa situação desumana porque não haveria a significação daquele contexto como imoral, destruidor das pobres virgens, nem haveria a perversão de querer armar a situação degradante – e muito menos as moças experimentariam o momento como atrocidade sexual.

Essa orquestração de valores será questionada numa polêmica aguda e radical. É a nota estilística – por excelência – da obra de Nelson Rodrigues, que o engrandece e o diferencia de quase tudo. Adentra a dimensão estilística global porque é uma característica que aparece em outras obras, como *A Dama do Lotação*. Ali, a tendência do espectador é, mais uma vez, vitimar a situação. A moça que se realiza numa espécie de fantasia sexual por estar envolvida com um estranho é primeiramente interpretada como vítima para depois se deslocar para o lugar da aberração. Em geral, não se percebe o humano naquela situação, muito menos admitimos a possibilidade de tais idiosincrasias tomarem todos nós, cada um a seu modo. A polêmica sobre a construção dos valores (moral/ética) também foi observada como nota estilística geral por Ângela Maria Dias,

especialmente em *A Vida como Ela É*: “A produção de espaços pelo relato das práticas locais, sobretudo em sua dimensão sociomoral, é uma constante da retórica pedestre de Nelson Rodrigues” (DIAS, 2005). Mais sarcástico e cruel do que todos, o narrador, tal como na obra de Machado de Assis, lança essas provocações ao espectador, que de tão sutis muitas vezes nem são percebidas: apenas a dama do loteação é a safada, todos nós somos, sustentando a hipocrisia, incorruptivelmente decentes. Por isso, Heitor disse “todo mundo é Peixoto”, mas não queremos ser peixotos. No hábito de vigiar e punir os que estão em flagrante, não nos damos conta do drama humano subjacente ali. Essa provocação é de uma ironia acidamente corrosiva e, subterraneamente, dá conta de uma pedagogia do espírito, tal como nas tragédias antigo-gregas.

O Heitor Werneck é o personagem que mais incorpora a ambiguidade entre bem e mal. Assim como o Edgar é a síntese da ambiguidade entre certo e errado, incluído ou excluído, o Heitor é suporte de uma questão mais teleológica, ontológica e até teológica. No final da obra, Heitor diz à sua esposa “quero que você me diga nesse momento que eu sou bom”. Então a questão do Heitor não se esgota nas formalidades do certo e do errado, no meio das circunstâncias – ela é bem mais grave, bem mais elevada. Tanto é que do campo moral migra ao ético e de uma vez salta para o telúrico: *ser* bom ou mau, *integrar* o bem ou o mal. Inclusive ele oferece às três moças uma alta indenização pelo ocorrido que, por um lado as põe como vítimas, mas por outro elas também produzem a vitimação, pela maneira de fruírem a experiência. Afinal, as três poderiam achar ótimo que seus namorados trouxessem a oportunidade de simplesmente transar. Por isso Heitor pede que a esposa confirme sua bondade, pois ele quer dar uma lição, uma luz, através de um entendimento superior da situação, para libertar aquela pessoa do paradigma que a escraviza na ideia de que ela precisa permanecer virgem. O Nelson Rodrigues é esse feixe de polêmicas, que relativizam o bem e o mal de todas as pessoas, coisas e situações. A todo instante, ele mexe nas feridas do homem e da sociedade, que preferimos ignorar, porque não reconhecermos nossos defeitos da mesma maneira que punimos o outro.

A força discursiva que se instaura como metáfora de crítica social revela que o poder estava com os mascarados, os produtores da mentira e da hipocrisia. A necessidade de incriminar os inocentes vem da certeza, dos carrascos, de que estes são, eles mesmos, culpados, logo não querem troca de papéis. Em seguida, há o convite para a inserção no sistema de convenções, baseado em mentiras e hipocrisias, mediante o mascaramen-

to da verdade, por uma cirurgia reconstitutiva ou outro estratagemas que esconda feridas e defeitos que são julgados delitos. Então a força de linguagem estava com os mascarados, hipócritas, mentirosos – e não estranha que eles ocupassem os lugares mais privilegiados, como o Heitor, e cerceassem a voz dos menos favorecidos, como Edgar, que sofria quando queria falar, e Heitor não lhe permitia. Edgar só teve a plenitude de linguagem quando soube reclamar seu lugar e seus direitos de uma forma polida, bem ao gosto da sociedade hipócrita, porque a sincera agressividade retirava a legitimidade do discurso. Quando Edgar conseguiu organizar a força de linguagem foi quando ele também conseguiu se organizar como pessoa, constituindo-se um sujeito autônomo – e os signos que representam essa plenitude são a assertividade em dispensar o homem do quarto de Ritinha, o cheque queimado e a determinação em tolerar as palavras contrárias à sua opinião, preservada com toda a segurança pela firmeza e convicção.

Esses pontos fundamentais de *Bonitinha, mas Ordinária* constituem um estilo que comparece nas outras obras: polemizar o sistema social dentro da sua hipocrisia que faz o homem perder sua liberdade – principalmente no âmbito sexual –, por vigilância e punição mútuas, de modo que cada um acusa o outro, e o outro acusa cada um. Toda essa interdição coletiva gera, numa circularidade doentia, a problemática do sujeito: este é pederasta, aquele é voyeurista, estoutro é orgiástico, aqueloutro é sodomita, mas todos fazem parte desse grande “nós” que é a humanidade. Nelson Rodrigues joga tudo isso na cara, daí sofre a pecha de pornográfico. Mas a “pornografia”, na obra de Rodrigues – que deveria ser categorizada *obscenidade*, como definiu Jorge de Sena (1992) –, se torna, pela apropriação discursiva consciente, instrumento contra um sistema opressor que por si mesmo a cria. Semelhante visão tem Dias a esse respeito: “um artista da imaginação pornográfica, [...] em sua práxis, busca abranger uma escala mais ampla de possibilidades existenciais ou, ainda, transgredir as fronteiras [do convencional]”. Até hoje o moralismo atrapalha a formação da ética: as interdições ainda são muitas e muito próximas da época em que Nelson Rodrigues escreveu. Por isso, é um autor atemporal, cuja grandeza está na polemização da moral hipócrita que nos oprime.

**Resposta à interpelação de Esmon Primo**

No quadro social, a mulher do Heitor Werneck representa o estereótipo do politicamente correto, de modo que, no âmbito sexual, o recado diz que é preciso transar em meio a preces para não pecar. A família se insere na coletividade, pertence ao sistema, ou também a compõe e a impulsiona. A obra de Nelson Rodrigues critica a família na medida em que critica o sistema. Os problemas familiares integram os problemas sociais, tanto na casa dos ricos como Heitor quanto no caso dos pobres como Ritinha. Quando o foco incide nas casas, mostra-se o resultado do sistema na família.

Mas o papel da família tem relação direta com o sujeito. No caso específico de Edgar, personagem que simboliza os altos valores e sua persistência a despeito de que tenham sido perdidos na sociedade corrupta, a família é uma ameaça. Daí uma árdua jornada para vencer esse tabu e ressignificar a família num mundo que, pela recusa da convenção, a preservará como valor positivo, desde que oposta aos paradigmas ordinários. Esta batalha íntima de superação se resolve no final da história, quando Edgar assume Ritinha. O Edgar representa a vontade de preservar os valores num mundo em que todos estão corrompidos, exceto ele, Edgar. Por outro lado, o Peixoto foi eleito pelo Heitor funcionário exemplar. Isto é, o símbolo da conservação sistêmica, dominando acima do maniqueísmo, constituiu Peixoto como estereótipo cabal do sujeito pertencente ao sistema. A diferença entre os papéis da família para Edgar e Peixoto se esclarece muito bem na ocasião da bebedeira dos dois. Peixoto alega que construir família dá sentido à vida, o que Edgar prontamente recusa: “isso não importa!!!”. De modo que a família está em segundo plano: o fundamental é a humanização do homem, com ou sem a família.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

DIAS, Ângela Maria. Nelson Rodrigues e o Rio de Janeiro: memórias de um passionai. *ALEA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ*, vol. 7, n. 1, 2005.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SENA, Jorge de. *Amor e outros verbetes*. Lisboa: Edições 70, 1992.

**CANTOS E DES-ENCANTOS:  
A LÍRICA DE CACASO EM DIÁLOGO  
COM COMPOSIÇÕES DE CHICO BUARQUE**

*Raquel da Silva Santos* (UNIGRANRIO)

[raquel92@ig.com.br](mailto:raquel92@ig.com.br)

*Idemburgo Pereira Frazão Félix* (UNIGRANRIO)

[idfrazao@uol.com.br](mailto:idfrazao@uol.com.br)

### **1. Introdução**

Em um momento de tensão política e social, em que o autoritarismo baseado em leis que aboliam os direitos dos brasileiros, estabelecendo assim uma profunda desigualdade com as novas manobras econômicas, calando a voz crítica da sociedade através da censura. Com isso, a poesia e o canto tornou-se o principal meio de manifestação dos pensamentos e do desencanto de uma parte da sociedade naquele momento.

A restrição da liberdade, e a ilusão do “país perfeito” com ordem e um aparente progresso, revela o verdadeiro caráter subversivo da militância, e nesse momento em que qualquer suspiro pode soar como oposição. Ser um poeta automarginalizado em qualquer função artística é um grande risco, pois o imperativo era manter a “segurança nacional”.

Era notória a contradição no discurso de liberdade e segurança com “intenções morais”, o que ocasionou revolta nos universitários, que se posicionaram contra a pressão militar como resposta a essa repressão. Houve grupos de guerrilhas, porém queremos destacar os grupos revolucionários que se manifestaram através da cultura, com uma estética arrogada e subversiva aos olhos militares; deturpada e fora dos padrões aos olhos intelectuais.

A poesia foi a arma utilizada nessa guerra, e como munições, músicas populares, figurações de linguagem, diálogos entre poetas, letristas e músicos para compor uma poética diferenciada, com um novo engajamento político, com uma função para a sociedade, longe dos holofotes gerenciáveis, e mais perto do seu público alvo: Os estudantes e a população.

## 2. *A revolução da poética*

No período da contracultura, a poesia lírica era manifestada em qualquer criação artística, até porque esse é sentido étimo grego da palavra “poesia” (D’ONOFRIO, 2003, p. 57), quando anexada ao “lírico”, que é quase sinônimo de indivíduo sentimental, sensível a emoções e as expressa de forma subjetiva; podemos referi-la como palavra “cantada”, “recitada” ou até mesmo “representada” (D’ONOFRIO, 2003, p. 56). Era muito comum nesse período musicar poemas, herança modernista dotada por Vinicius de Moraes, inspirando músicos da geração 60 a fazer igual. Chico Buarque e Cacaso escreviam suas líricas baseadas nos fatos cotidianos, e o que estava acontecendo no momento, e as ocorrências políticas e autoritárias era o que estava pulsando forte, principalmente a revolta por causa da repressão que o país vivia, logo vimos letras poéticas expressando esse sentimento mudança.

No caso da arte escrita, os escritores engajados com a liberdade poética, influenciados pelo tropicalismo que trouxe inovações estéticas na produção cultural brasileira, através do movimento revolucionário e polêmico (ZAPPA, 2011, p. 266), optaram pela automarginalização. Esse termo era usado devido a produção desses poemas serem feitas de forma independente das editoras, sendo distribuídos, assim, em forma de livreto, nas portas de bares, teatro, cinema, na rua, lugares onde o povo poderia estar. Com isso “convém lembrar a tão frequente presença do autor no ato da venda o que de certa forma recupera para a literatura o sentido de relação humana.” (HOLLANDA, 2007, p. 10). Esse contato possibilita um diálogo entre o autor e seus leitores, aproximando ainda mais a poesia da vida.

O objetivo principal desses estudantes não era apenas protestar contra a repressão política da época, mas romper com erudição literária como única opção cultural e a restrição de acesso à mesma. Os centros populares culturais foram estratégias de lançar esse novo movimento. A marginalidade poética. Em impressões de viagem, Heloisa Buarque de Hollanda fala sobre o movimento revolucionário popular, que intentava explorar a cultura popular, anexada a esses propósitos. Isso não significa que os atores sociais não a tinha, mas a proposta desses intelectuais era colocar um toque de realidade na arte, pois esta era vista como escapismo. Esse toque real é bem expresso no seguinte poema de Cacaso:

Poesia  
Eu não te escrevo  
Eu te

Vivo  
E viva nós! (BRITO, 2002, p. 57)

### **2.1. Características líricas**

A poesia marginal é também chama de “poema-piada”, pelo seu caráter irônico, ambíguo, crítico com tom humorístico na maioria das vezes, diferentemente da poesia modernista que também recebia esse nome, porém pelo efeito satírico (HOLLANDA, 2007, p. 11). Na arte lírica esses efeitos citados, principalmente a metáfora, são comuns por causa da subjetividade.

Outro fator para a utilização desses fatores estilísticos é a necessidade de ocultar a crítica direcionada aos militares e ao sistema de autoritário, devido a censura que se tornou oficial após o AI-5. Chico Buarque em “Apesar de você” usou essa tática. As pessoas perceberam que “você” na letra representava o governo militar, nesse caso, o próprio Chico alega ser o general Médici, que governou de forma mais tirana. A música só foi descoberta pela censura depois que a música já tinha tomado uma grande proporção (ZAPPA, 2001, p. 268).

Percebemos que há uma aproximação grande entre a poesia e a vida, tanto que nesse tipo textual é comum o uso verbal e moral do palavrão e da pornografia, pois são elementos presentes no cotidiano, e são colocados de forma natural e como desfecho lírico; não como elemento de impacto e choque como na poesia moderna, segundo Hollanda (2007, p. 12). A linguagem coloquial também remete a essa aproximação lírica.

### **3. *Engajamento cultural como missão.***

Muito se discutia sobre o “papel antagonônico” que os intelectuais marginais assumiram na literatura brasileira, colocando a política em voga não apenas para criticar, mas também para convidar os atores sociais a lutar por seus direitos. Entretanto, ao decorrer dos estudos percebemos que essa literatura assumiu um papel missionário, pelo fato de apresentar uma arte com “função social” (<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal>). Podemos notar o comprometimento com as questões sociais e com a reação popular perante a elas em um trecho da música “Bom Conselho” de Chico Buarque:

Ouçã um bom conselho  
 Que eu lhe dou de graça  
 Inútil dormir que a dor não passa  
 Espere sentado  
 Ou você se cansa  
 Está provado, quem espera nunca alcança

Venha, meu amigo  
 Deixe esse regaço  
 Brinque com meu fogo  
 Venha se queimar  
 Faça como eu digo  
 Faça como eu faço  
 Aja duas vezes antes de pensar.

(<http://www.vagalume.com.br/chico-buarque/bom-conselho.html>)

Na letra em análise, Chico utiliza de ditos populares, jogo de palavras, ironia para passar sua mensagem missionária, dizendo ao povo em outras palavras, que tomem a atitude de ir à luta. Convites e conselhos como esse eram feitos por intelectuais que viviam uma realidade completamente diferente do povo, eram burgueses que se atentavam para o outro, e se dispunha a ajudar com conhecimento:

Como disse Arnaldo Jabor revendo sua própria participação na produção cepecista “a gente pensava que a fome era um caso de falta de informação: se o povo fosse bem informado, aconteceria a revolução, sem nos darmos conta da extrema complexidade do problema” uma *missão* assumida como tal: trata de um dever, de um compromisso com o povo e com a justiça vindoura – a revolução nacional e popular. (HOLLANDA, 2004, p. 30)

Os escritos desses artistas passaram a ter um engajamento político de transformação, mas sem perder a literariedade, isso mantém a qualidade da obra segundo Hollanda (2004, p. 31); porque transformar a arte popular em conteúdo encorajador para os atores sociais, não tira a responsabilidade estética que os intelectuais marginais tinham com suas produções.

### **3.1. Cultura tradicional versus contracultura automarginal**

Notamos que ao longo de nossa discussão citamos duas modalidades intelectuais: os tradicionais, e os marginais ou revolucionários. Os intelectuais tradicionais criticam os marginais – integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC) –, porque os acusam de deturpação literária, de “fazer concessão ao atraso cultural do povo e não poder por esse motivo oferecer aos artistas a oportunidade de realizar um trabalho criado em



profundidade” (HOLLANDA, 2004, p. 153); alegavam também que os artistas alvo de suas críticas estavam “condenados” a realizarem obras “abaixo de sua capacidade real, ao nível do vulgo”. Dessa forma, eles não conseguiam enxergar que a arte tem a possibilidade de se manifestar em qualquer lugar, basta o indivíduo – de qualquer camada social- estar disposto a enxergá-la esteticamente.

Em “Para uma filosofia do ato: Válido e inserido no contexto”, Marília Amorim trata de questões Bakhtinianas referentes à responsabilidade de cada indivíduo respeitar o olhar cultural do outro e conseguir entender essa outra verdade, e também através dessas diferentes verdades quanto à cultura, um pode reconhecer algo que o outro não conseguiu identificar:

Minha posição no mundo, num dado tempo, num dado lugar, me confere responsabilidade. Sou responsável por realizar aquilo que é próprio do meu lugar, da minha condição concreta e única. (...) Vê-se então que o ato singular ou a realização da minha singularidade é também algo que completa o ser do outro. A não-coincidência com o outro (...) se dá na articulação de diferenças. (BRAIT, 2012, p. 34 e 35)

Essas ideias de Bakhtin, retratadas no artigo citado, relacionam-se com a mentalidade dos poetas marginais, pois esses tinham uma perspectiva moral quanto às necessidades da sociedade. Os artistas do Centro Popular de Cultura olhavam para os elementos populares de forma que conseguiam enxergar a arte transformadora que eles intentavam em passar aos demais atores sociais, verdades que eles não podiam perceber por sua singularidade limitada de informações. Esse é o ponto chave do pensamento Bakhtiniano na construção dialógica entre os textos. O Centro Popular de Cultura, ao tratar da arte popular revolucionária, faz colocações morais que nos permite associar a esses pensamentos em discussão:

Nós, os artistas e intelectuais que compomos o Centro Popular de Cultura, temos também nossas concepções estéticas, mas a elas chegamos partindo de outras regiões da realidade. Assim pensamos e assim agimos, porque consideramos que a arte (...) não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade. (...) Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio aos seus semelhantes e participando, como um a mais, das limitações e dos ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns. (HOLLANDA, 2004, p. 135)

A ideia Bakhtiniana de ato – opinião singular e responsável – era muito presente na geração. No ensaio tecido por Marília Amorim vimos registrado, que no Brasil em 1960 e 70 uma obra cultural quando admirada, um filme, uma canção, ou até mesmo um discurso acontecido; era

visto como “válido e inserido no contexto”. Essa declaração expressada em um assunto cultural era a garantia de qualidade do objeto em questão.

Com isso entendemos que os cepecistas não estavam interessados em afastar completamente a cultura intelectual, isso porque reconheciam a arte erudita, todavia não se limitando a mesma. A verdadeira limitação era a submissão ao gerenciamento cultural, um padrão tradicional. “Gerenciar, em suma, significava conseguir que as coisas fossem feitas de uma forma que as pessoas não fariam por conta própria e sem ajuda. (...) ‘gerenciar’ significa limitar liberdade do gerenciado” (BAUMAN, 2009, p. 72). Nesse caso, esses parâmetros estavam sendo rompidos através da contra cultura e da automarginalização.

#### **4. A poesia fazendo artes**

“passou um versinho voando? ou foi uma gaivota?” (BRITO, 2002, p. 57). Esse poema de Cacaso nos permite notar a presença da poesia por toda parte. Ela está inserida no cotidiano e expressa isso em seus versos. Assim, com pertinência destacamos Antônio Carlos de Brito, o poeta e letrista, marcou o quadro de poetas marginais com ousadia, irreverência, seus poemas relatavam fatos cotidianos, conflitos internos em relação ao amor e ao ser humano, e também críticas à sociedade e ao governo militar. Em suas obras, vimos constantes diálogos com diversos poemas e canções populares, trocadilhos e outros aspectos estilísticos que também caracteriza as letras de Francisco Buarque de Holanda.

Os poetas citados usavam recursos poéticos nessas realizações. A liberdade poética estava em não se prender a formas, sem perder a intelectualidade. Os fragmentos de outros poemas, ditos populares, músicas inseridas nas produções de Cacaso e Chico Buarque, em certos casos eram usados jogo de palavra, até com o sentido oposto do original.

Isso reflete o aspecto polifônico trabalhado por Beth Brait, baseada na didática de Bakhtin

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui permanecem independentes (...) na polifonia ocorre a combinação de várias vontades individuais (...) a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades (BRAIT, 2012, p. 45),

vimos que a polifonia não tira a essência dos textos original. O diálogo existente é uma forma de resgatar a visão do outro autor para enriquecer as ideias de quem o estabelece.

## Em um trecho da música

Bom conselho:  
Faça como eu digo  
Faça como eu faço  
Aja duas vezes antes de pensar

(<http://www.vagalume.com.br/chico-buarque/bom-conselho.html>),

citado anteriormente, é perceptível a inversão de dois ditos populares: “Faça o que digo, mas não faça o que faço”, e “Pense duas vezes antes de agir”. As paródias irônicas transmitem a ideia de rompimento também dos pensamentos tradicionais populares, com a inversão do sentido principal dos ditos. A polifonia presente nas obras desses autores em destaque é um dos principais elementos nas produções. Notemos outra relação intertextual no poema de Cacaso:

## Jogos Florais I

Minha terra tem palmeiras  
onde canta o tico-tico.  
Enquanto isso o sabiá  
vive comendo o meu fubá.

Ficou moderno o Brasil  
ficou moderno o milagre:  
a água já não vira vinho,  
vira direto vinagre. (BRITO, 2002, p. 158)

O poema apresentado dialoga com a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, com a música de Carmem Miranda “Tico-tico no fubá”, e com a passagem bíblica, em que há o milagre da transformação da água em vinho. Fazendo menção ao conteúdo exibido, notamos uma paródia utilizando dos elementos poéticos e musicais já citados, para criticar de uma forma irônica a exploração do governo militar aos atores sociais, o milagre brasileiro e a sua intenção amarga, representada pelo vinagre.

Voltando-se para a poética musical de Chico Buarque, encontramos novamente a “Canção do exílio” composto juntamente com Tom Jobim, em conversa com outras vozes. O exílio se encontra fora do contexto romântico, encaixando-se no pós-moderno.

## Sabiá

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Para o meu lugar  
Foi lá e é ainda lá  
Que eu hei de ouvir cantar

Uma sabiá  
 Cantar uma sabiá  
  
 Vou voltar  
 Sei que ainda vou voltar  
 Vou deitar à sombra  
 De uma palmeira  
 Que já não há  
 Colher a flor  
 Que já não dá  
 E algum amor  
 Talvez possa espantar  
 As noites que eu não queria  
 E anunciar o dia (...)

([http://www.chicobuarque.com.br/letras/sabia\\_68.htm](http://www.chicobuarque.com.br/letras/sabia_68.htm))

Essa canção venceu o Festival Internacional da Canção em 1968, entretanto foi vaiada pelo público, que queria a vitória da música “Pra não dizer que não falei de flores” de Geraldo Vandré, isso deu notoriedade e canção. Essa canção fala da canção do exílio e retrata a realidade do indivíduo que não podia mais viver no Brasil devido a perseguição política. No caso a letra da música também retrata a saudade do país mesmo não havendo mais “flores e palmeiras” de antes.

### 5. *Considerações finais*

Esse artigo relatou estudos sobre o movimento político cultural que ocorreu nos anos 60 e 80, devido a ditadura civil-militar, explorando as mudanças na arte e no pensamento de intelectuais em desbunde com a situação do país. Com isso, promoveram através da poesia a inserção de elementos populares, linguagem coloquial e expressões cotidianas para expressar sua lírica e também aculturar os atores sociais, com a finalidade de despertá-los para o conhecimento através da arte.

Em relação à estética das obras, nos baseamos em estudos Bakhtinianos, e compreendemos a presença dos diálogos nas obras apresentadas com ditos populares, passagens bíblicas, e poemas conhecidos, que marcam a polifonia e a ruptura de conceitos tradicionais e populares através dessa técnica. Assim, fazendo com que a arte fosse acessível a todos os níveis sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmund. *Vida líquida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BERNARDO, Gustavo. *Quem pode julgar a primeira pedra? ou ética e literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/UFRJ, 1993.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2002.
- BRITO, Antônio Carlos de. *Lero-lero*. Rio de Janeiro; 7Letras: São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. 3. ed. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1971.
- BUARQUE, Chico. *Bom conselho*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/chico-buarque/bom-conselho.html>>. Acesso em: 04-11-2012.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música popular brasileira, poesia menor? *Travessias*, vol. 2, n. 2, páginas não numeradas. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2993/2342>>. Acesso em: 20-08-2013
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto* 2. 2. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- FRAZÃO [FÉLIX], Idemburgo [Pereira]. Diálogos marginais: as identidades periféricas em João Antônio e Lima Barreto. In: *XII Congresso Internacional da ABRALIC. Centro, Centros – Ética, Estética*, 18-22/07/2011. UFPR – Curitiba, Brasil. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0484-1.pdf>>. Acesso em: 15-12-2012.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Literatura marginal*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal>>. Acesso em: 05-02-2013.

\_\_\_\_\_. *Periferias literárias*. Disponível em:

<<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/periferias-literarias>>.

Acesso em: 05-02-2013.

*ITAÚ Cultural*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 10-11-2012.

JOBIM, Tom; BUARQUE, Chico. *Sabiá*. Disponível em:

<[http://www.chicobuarque.com.br/letras/sabia\\_68.htm](http://www.chicobuarque.com.br/letras/sabia_68.htm)>. Acesso em: 04-11-2012.

SOARES, Débora Racy. *Espirros poéticos e saudades – notas sobre Beijo na Boca de Cacaso*. Disponível em:

<[http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros\\_anteriores/n5/download/pdf/30\\_08\\_2010\\_cacaso.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n5/download/pdf/30_08_2010_cacaso.pdf)>. Acesso em: 22-09-2012.

SOARES, Débora Racy. O ornitólogo e a arapuca: Notas sobre a Palavra Cerzida e Grupo Escolar, de Cacaso. *Textopoetico*, vol. 4, 2007. Disponível em:

<[http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=49&Itemid=16](http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=49&Itemid=16)>. Acesso em: 19-03-2013.

ZAPPA, Regina. *Para seguir minha jornada*: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

**COLEÇÃO MANUEL SEGALÁ:  
LIVROS DE POEMAS ILUSTRADOS**

Armando Gens (FBN, UERJ e UFRJ)  
[armandogens@uol.com.br](mailto:armandogens@uol.com.br)

No sentido de forjar uma transmissibilidade (Cf. BENJAMIN, 1987, p. 234) é que se apresenta a coleção Manuel Segalá. Para tanto, cabe esclarecer de que espécie de coleção esse trabalho irá ocupar-se. Aqui, o termo coleção atrela-se a uma base editorial e em torno dela se reúnem livros de poemas de diferentes autores, publicados por uma mesma editora em atendimento a demandas específicas de uma determinada faixa de tempo, no campo cultural brasileiro. É necessário explicar que a coleção tomou corpo à medida que, a cada consulta aos arquivos da Fundação Biblioteca Nacional, obras iam sendo incorporadas a um conjunto que privilegiava as relações entre poesia e ilustração, a saber: texto e imagem. Das consultas, surgiu uma coleção (desentranhada de outras coleções possíveis) que contempla poemas ilustrados de autores nacionais que foram publicados pela Philobiblion, editora que tinha a frente o artista, impressor, poeta e editor Manuel Segalá (1917-1958).

Segundo se observa, o nome da editora de Manuel Segalá – Philobiblion – deixa bem claro o diálogo que mantém com a obra de Richard de Bury (1287-1345), intitulada *The Philobiblon* (1334), pois, como o bispo de Durham, Manuel Segalá nutria uma grande paixão por livros. Do ponto de vista gráfico, suas edições citavam procedimentos gráficos medievais e renascentistas como uma “*tentative éperdue de réparation et suture, une tentative qui s’applique électivement à ce que la mécanisation de l’écriture nous a fait perdre*.”<sup>33</sup> As *plaquettes*<sup>34</sup> que estão armazenadas nos arquivos da Fundação Biblioteca Nacional testemunham o caráter artesanal que Manuel Segalá impunha ao seu trabalho, ao imprimir poemas em uma prensa manual que ele próprio denominou de “Verônica”. Um antropônimo muito sugestivo e que estabelece veios comunicativos entre o artista e a hagiografia, uma vez que, segundo al-

---

<sup>33</sup> “tentativa desvairada de reparação e sutura, uma tentativa que se aplica eletivamente àquela que a mecanização da escrita nos fez perder.” (THÉVOZ, 1989, p. 63).

<sup>34</sup> As *plaquettes* que servem de objeto de estudo a essa comunicação fazem parte do acervo do Setor de Obras Raras da Fundação Biblioteca Nacional. Devido à delimitação do número de páginas, não foi possível anexar as reproduções fotográficas dos objetos analisados. Optou-se, assim, pela descrição sucinta dos livros-objetos.

guns textos, Verônica, ao enxugar o rosto de Jesus com um pano, estampou ali a imagem do filho de Deus. O cruzamento de tais redes acentua não só as marcas da sacralidade nos trabalhos do artista, como também promove uma franca analogia com o processo de impressão do rosto de Cristo – impressão com sangue, suor e terra –, pois, de acordo com o glossário de *Elementos do estilo tipográfico*,

O verbo “sangrar” significa alcançar a borda da página impressa. Já o substantivo “sangramento” se aplica a um impresso sem margem. Se uma imagem é impressa além da linha de corte, irá sangrar quando a página for refileada. Fotografias, linhas, figuras sólidas e retículas ou padrões de fundo podem frequentemente sangrar. Já os tipos raramente o fazem. (BRINGHURST, 2005. p. 363)

Os vínculos com a memória livresca, a sacralidade e o diálogo com passado histórico ou mitológico não terminam na prensa manual – Verônica –, eles se estendem ainda à revista que Manuel Segalá imprimiu, ilustrou, encadernou e distribuiu gratuitamente na segunda metade do século passado. Com o título de *A sereia*, fez circular um periódico que tinha como objetivo dedicar-se integralmente à poesia. Embora houvesse a previsão para dez números, a revista não foi além do quarto número, tendo sido extinta em fevereiro de 1956.

O exame da identidade gráfica da revista de Manuel Segalá comporta uma dimensão emblemática. A gravura da sereia, marca da revista, reforça visualmente a relação com o gênero lírico, como bem sugere o sinuoso rabo que termina em forma de lira: um dos atributos presentes na representação iconográfica do ser mitológico. O periódico consistia em uma tomada de posição no campo da poesia e repropunha uma imagem de vocalidade que se fortalecia visualmente como um canto que não se deixava vencer pelas artimanhas da técnica em um tempo de acentuado desenvolvimento industrial, em franco contraponto ao modo com que Ulisses lidou com as sereias.

Em relação aos livros impressos e ilustrados por Manuel Segalá, observou Ênio Silveira – editor da *Civilização Brasileira* –, nas páginas do *Correio da Manhã* (SILVEIRA, 1958, p. 3), que os trabalhos realizados por Segalá não se coadunavam com o mundo capitalista, por se tratar de um trabalho típico de artesão. No mesmo jornal, em uma matéria intitulada “O milagre, de novo”, é o próprio Manuel Segalá, que ao se referir à edição do *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955), de Cecília Meireles, assumiria que



imprimir à mão é mais difícil e mais cansativo, que imprimir à máquina. Colocar o papel, descer a alavanca, levantar a alavanca, tirar o papel. E recommençar tudo, até a exaustão. No Pequeno Oratório de Santa Clara (dez cadernos) Verônica recebeu e devolveu impressa, sessenta vezes, cada folha. Mansa e amiga, faz o que o homem lhe pede. E se emociona com ele, na hora maravilhosa em que a folha inerte há um instante, sai falando. É o milagre, de novo.” – murmura Segalá. Verônica sorri. “É o milagre!” (LOBO, 1955, p. 1)

A fala de Manuel Segalá dá a exata medida de sua relação com o trabalho e com a prensa manual – Verônica. Existia mesmo um forte vínculo de tal natureza entre o artesão e sua ferramenta que o ato de imprimir revestia-se de uma dimensão divina capaz de dar vida ao inanimado. O vocábulo “falar” surge como sinônimo de vitalidade, suscitando uma espécie de personificação na qual a palavra poética impressa sobre o suporte – o papel – contribui sobremaneira para afiançar tal pronunciamento.

O ano de 1955, muito intenso para Manuel Segalá, foi marcado por um grande número de eventos, congressos e campanhas que tinham como objetivo investir na difusão do livro e na leitura. As páginas do *Correio da Manhã*, entre tantos outros periódicos, documentaram esse momento importante para a história da leitura e do livro no Brasil. Por exemplo, em 10 de maio de 1955, no auditório do PEN CLUBE, aconteceram debates públicos que giraram em torno da situação do escritor no Brasil. O evento fora promovido pela instituição A Casa dos Escritores. O tema do primeiro debate tratou das relações entre escritor e editor e teve como participantes: Afrânio Coutinho, Eugenio Gomes, José Lins do Rego, Malba Tahan, Carlos Ribeiro, José Olympio, entre outros. Em 26 de outubro de 1955, o *Correio da Manhã* trazia a seguinte reportagem: a inauguração, na Cinelândia, da Feira do Livro do Rio de Janeiro. Idealizada por Carlos Ribeiro, tinha como meta levar a literatura ao público potencial que, diante das exigências da vida moderna, não tinha tempo para frequentar livrarias.

Com a intenção de mapear o contexto em que os trabalhos de Manuel Segalá começam a circular, recorre-se mais uma vez às páginas do *Correio da Manhã*. Em 10 de dezembro de 1955, Ênio Silveira, então presidente do Sindicato Nacional de Editores, na reportagem intitulada “Um povo vale pelo que lê” (SILVEIRA, 1955, p. 2), sublinhava “a importância e o significado do livro como presente de Natal”. O lema da campanha era “Dê livros neste Natal”. Na reportagem já mencionada, Ênio Silveira alertava ainda: “o consumidor de livros não é guiado pelo imediatismo”. E prosseguia alertando que o contato compulsório com o

livro levava-o (leitor) a divorciar-se da leitura. Movido por interesses do setor a que pertencia, reivindicava a colaboração da imprensa na campanha de conscientização do valor do livro e da leitura no processo civilizatório de um povo.

Será, pois, nesse contexto enriquecido pelo levantamento de questões e pelos debates em torno do livro e da leitura que se insere a coleção de Manuel Segalá, elaborada segundo as especificidades de um projeto de pesquisa que tem por finalidade indagar as relações entre poemas e ilustração. Tal inserção, contudo, não significa que o artista catalão tenha aderido às orientações do tempo de modo direto e certo, pois a proposta editorial da Philobiblion se apoiava em negativas. Negava o artefato industrial, negava a fabricação em grande escala, negava o trabalho realizado unicamente pela máquina. Na contramão do tempo, Manuel Segalá recuava para buscar orientações para seu trabalho em um tempo em que os livros não eram meros artefatos e sim obras. Obras com tiragem limitada, costuradas à mão, encadernadas e impressas uma a uma. Das mãos de Manuel Segalá, saíam livros que, ultrapassando a categoria do mero artefato, expunham tipograficamente uma estética e uma política, a saber: encetavam um diálogo estreito entre poema, tipografia e artes plásticas. Seus livros mantêm até hoje identidade e qualidade gráficas. O tempo não conseguiu apagá-las, pelo contrário, elevou suas obras à categoria de raridade.

Os livros que foram selecionados para compor a coleção que atende à natureza desse trabalho não se destinam ao mero consumo. Fora do comércio, endereçam-se à fruição e estimulam os sentidos. Foi com muita propriedade que Josué Montello, na seção “Areias do tempo” (MONTELLO, 1956, p. 5), sublinhara que a edição de *Eugênia*, de Raul de Leoni, realizada e ilustrada por Manuel Segalá, era uma “joia bibliográfica”, já que se tratava de um “livro que dá gosto de ler, dá gosto de ver e dá gosto de ter”.

Tendo por ponto de partida esse tratamento de objeto precioso que Manuel Segalá aplicava aos livros que imprimiu, editou e ilustrou, coloca-se em análise a *plaquete* que traz o poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado “Soneto da Buquinagem”. Através do manuseio da obra é possível verificar que o editor segue padrões estabelecidos para a confecção da *plaquete* artística, uma vez que, se configurando como objeto híbrido, congrega tipografia, artes gráficas e artes plásticas, de forma a potencializar um formato editorial cuja circulação se dá de forma restri-

ta por se tratar de uma edição com o propósito claro de ser ofertada como presente de natal.

Do ponto de vista da materialidade, “Soneto da Buquinagem”, tratado por Manuel Segalá, tem as seguintes dimensões: 12.5cm x 16.7cm (aproximadamente). Respeitando os padrões estabelecidos para confecção de *plaquetes*, comprova-se que as dobras da folha da capa do objeto aparecem em seu interior e, para melhor guarnece-lo, empregou papel transparente e fino na cor azul. A xilogravura de Manuel Segalá está posicionada *in-front* à folha de rosto. Em seguida, surge o soneto fac-similado, trazendo a assinatura do poeta. E bem defronte à reprodução realizada por meios fotomecânicos, localiza-se o soneto impresso. As páginas seguintes são dedicadas à autenticação do objeto pelo autor e ao colofão estampado na forma de mãos postas em sinal de oferecimento e que traz informações bem pontuais acerca da impressão: mês, ano, objetivo e cessão do poema pelo autor.

A relação entre imagem e poema, à primeira vista, pode sugerir que se trata de puro ornamento, já que a ilustração não aparece ao lado do poema. Contudo, a xilogravura causa maior impacto visual e, ao mesmo tempo, estreita os elos de sentidos com o poema, ao investir em: luminosidade controlada, profusão de livros em estante e mesa, organizados em diferentes posições. Embora distante do poema, a imagem reinterpreta o tema do soneto de Carlos Drummond de Andrade.

Observa-se que a presença humana manifesta-se indiretamente através dos livros. E, devido à composição do ilustrador, o excesso e o empilhamento dão conta da metáfora – “mar de livros” – explicitamente determinada no soneto. As referências textuais – à “meia-luz” e a “Lucrécio” e “Villon” (ANDRADE, 1955, p. s/nº) – também orientam a ilustração. Os livros situados em primeiro plano, à feição de alfarrábios, evocam os grossos volumes, símbolos de erudição e valor cultural. Tanto o soneto quanto a imagem propõem um diálogo com o passado e com arquivos da memória, através de uma confluência de temporalidades. Por isso, se voz do soneto enuncia “e conforta /no tempo de papel tramar de novo/ nosso papel, velino, e nosso povo/é Lucrécio e Villon, velhos autores, aos novos poetas muito superiores.” (*Ibidem*), a gravura dinamiza imagens típicas de tempos passados.

Interessante notar que o diálogo e os conflitos estabelecidos com arquivos da memória gráfica delineiam-se com muita clareza nesse formato a que se denomina *plaquete*. Enquanto a xilogravura, a letra capital

ou letrinha e o título vermelho estabelecem conexões com o período medieval, o poema e a assinatura em fac-símile reapresentam o manuscrito e criam tensões no plano da composição que se apresenta como um misto: artesanato e indústria. Se por um lado este misto comprova que obra não estava totalmente infensa às influências de processos utilizados pela indústria do livro; por outro lado, tal misto enriquece visualmente o objeto, porque traz para cena gráfica uma espécie de suplemento que a técnica desbancou, ou seja, as marcas da subjetividade e do corpo do poeta que foram abolidas pela padronização e pela regularidade das fontes disciplinadas pelo trabalho topográfico.

Dando continuidade ao estudo de livros de poemas ilustrados que integram a referida Coleção Segalá, entende-se que o poema *Saudade*, de Da Costa e Silva, propõe um desafio ao ilustrador, por se tratar de uma imagem complexa e sensível a ser representada. Interessa à natureza desse estudo analisar como o artista lidou com uma imagem abstrata e não figurativa que emana de uma vocalização poética. Interessa saber ainda como ilustrou um sentimento sem forma definida, porque sempre aberto a concretizações em infinitas imagens na perspectiva poética.

Vale conferir como Manuel Segalá solucionou no plano da ilustração o famoso soneto de Da Costa e Silva. Na perspectiva da materialidade do objeto, a *plaquete* na qual se imprimiu e ilustrou o soneto do poeta amarantino tem dimensões bem diferentes daquelas em que se estampou o “Soneto da Buquinagem”. Medindo aproximadamente 16 cm x 23 cm, portanto mais larga e mais alta que a *plaquete* de Carlos Drummond de Andrade, desta se aproxima por conta da identidade gráfica que Manuel Segalá impunha às suas obras. Embora pudesse variar o formato, não abria mão das citações medievais claramente expostas no título, na letra capital e na cartela de cores (o preto, o verde e o vermelho). Observa-se ainda que certos padrões relativos à confecção de *plaquete* artística são mantidos: a capa com as dobras para dentro; papel fino e transparente de cor vermelha guarnecendo o interior do objeto; colofão em forma de janela aberta de par e em par, trazendo em cada uma das bandas um coração vazado.

Quanto ao soneto, a temática da saudade se desenvolve no espaço e no tempo, com destaque nas relações consanguínea e espacial. Existe um investimento muito acentuado na esfera dos sentidos – auditivo e visual – na elaboração poética do tema, como bem demonstram, por exemplo, os seguintes versos: “Noites de junho... O caburé com frio...”/ [...] / E, ao vento, as folhas lívidas cantando/ As mortalhas de névoa sobre a

serra...”; “Gemidos vãos de canaviais ao vento”; “O mugido dos bois da minha terra...” (SILVA, 1955. p. s/nº).

Som e sentido, sucintas descrições e marcas grafêmicas contribuem sobremaneira para enfatizar o efeito lírico que surge do grau de pertencimento que a voz poética mantém com o espaço de origem e de uma continuidade forjada pelo predomínio de verbos no gerúndio e de construções nominais com a finalidade de esbater distâncias. Em relação às imagens da saudade no poema, “mãe”, “terra”, “rio”, “pássaro”, “bois” elaboram núcleos ideativos com certa autonomia discursiva, mas que, no conjunto, promovem uma imagem global da saudade que a voz poética exterioriza. Expressivamente movimentado, o poema evidencia que os componentes da saudade participam de um fluxo que se realiza através de uma apreensão tensional entre a terra e o céu, o vegetal e o animal, o humano e a água.

Nessa *plaquete* artística, a ilustração localiza-se diante do texto. Ali, cores, superposições e núcleos ideativos do soneto se reúnem sem uma ordenação lógica ou mimética. Padrões de fundo e perspectiva ingênua reforçam a ênfase telúrica presente ao poema e investe em uma composição *naïfe*. A xilogravura em cores apela para um movimento ascensional presente na vegetação, nos chifres do boi, na crista e na cauda do pássaro e traz para o plano da figura a elevação sacralizada com que a voz rememora a terra natal. Ainda em relação ao conjunto ilustrativo, o sol ganha maior destaque não só em virtude da proporção avantajada com que é representado, mas também por sugerir que explode tropicalmente sobre os elementos que compõem a cena. Do ponto de vista da cartela de cores empregada na xilogravura, a figura do sol destoa pela intensidade cromática e conquista uma força expressiva na paisagem quase onírica.

Na ilustração do soneto “Saudade”, de Da Costa e Silva, Manuel Segalá selecionou componentes lexicais específicos a serem representados. O humano não comparece à ilustração entre outras ausências. Entretanto, tal ausência não interfere na relação entre o poema e a ilustração, pois a distribuição das figuras concretas contempla uma imagem paradisíaca que está em estado latente no soneto. A superposição das figuras dinamiza este estado através de uma organização espacial que busca um efeito de integração sem limites muito definidos, já que a página, além de servir de suporte à gravura, cria um efeito fenestral, por onde se mira uma paisagem que em nada se aproxima do clichê. Vale ressaltar, ainda, que a cartela de cores tira partido das cores da bandeira brasileira: verde,

azul e amarelo, reforçando cromaticamente a brasilidade da voz poética. Nessa proposta de ilustração, prevalece uma autonomia interpretativa por parte do ilustrador que aciona o diálogo de uma paisagem interior – a saudade sentida pela voz poética – com uma paisagem exterior que rompe com um modelo de representação pictórica tradicional.

Outro exemplar que participa da referida coleção Segalá, embora não se configurando como *plaquete*, intitula-se *Pequeno oratório de Santa Clara*, de Cecília Meireles (1955.). O livro cuja capa foi elaborada segundo um Livro de horas vem acondicionado em um escrínio – uma embalagem em forma de oratório – pintado à mão, enquanto os tipos fazem referência ao passado da tipografia. A montagem do texto ficou a cargo do oficial compositor Hélio Gomes e o livro foi estampado pela prensa manual – Verônica – sobre papel Ingres, tendo sua impressão concluída em 15 de abril de 1955. A obra teve uma tiragem limitada de 320 exemplares e, destoando das obras anteriores, foi comercializada por cerca Cr\$ 400,00. Gravuras em vidro ilustram o longo poema de Cecília Meireles que fora escrito para as comemorações do VII Centenário de Santa Clara, realizadas em Portugal, no ano de 1953.

Será do ponto da materialidade que o livro mais atrai e instiga. A par da ilustração, é o objeto em si mesmo que chama atenção do leitor-espectador. A recepção da obra na internet ilustra muito bem tal dimensão, pois os comentários unanimemente destacam o continente – o escrínio. As atenções se voltam para o efeito que o objeto causa, isto é, a imagem que o projeto gráfico suscita. A proposta, no entanto, não parece ser a de se sobrepor ao conteúdo, já que texto e imagem se conjugam de modo orgânico, na exata medida em que as marcas concretas de sacralidade propõem estreito diálogo com o poema hagiográfico, ao se reapropriar do formato do *Livro de Horas* e aplicar ao escrínio uma forma que evoca uma peça do mobiliário sacro. Assim, as relações entre texto e imagem no *Pequeno Oratório de Santa Clara* não se restringem somente à ilustração do poema, mas inclui um tipo de imagem que se elabora a partir do momento de contemplação do objeto: uma imagem integrante que pode contribuir para o apagamento da importância da leitura do poema.

Isto posto, cabe enfim elencar algumas conclusões parciais, visto que a pesquisa que se desenvolve na Fundação Biblioteca Nacional ainda foi totalmente concluída. Do ponto de vista da relação texto e imagem, as *plaquetes* artísticas investem na xilogravura, gravuras em buril, gravuras em vidro, processos já legitimados pela tradição tipográfica, e tiram maior partido do preto e do branco, embora haja variações na cartela de cor.

No diálogo com o texto, as ilustrações são quase sempre literais e orientam-se pelas estrofes, propondo uma interpretação visual bem linear. A linearidade presente à transposição do texto em imagem pode ser em parte desestruturada por um tipo de composição que reúne, de forma orgânica, os elementos textuais mais afeitos ao desenho, oferecendo uma interpretação mais livre do poema e, por isso, favorecendo uma apreensão que promove novos sentidos para o texto verbal e cria paisagem inusitada.

Sobre os objetos analisados nesta comunicação, neles texto e imagem já não se relacionam de forma hierárquica, embora seja importante ressaltar que embalagens-simulacro possam empanar o livro e o poema impresso. No entanto, será o simulacro que amplia os sentidos do vocábulo imagem, pois há que se considerar aquela que emana da experiência de contemplar o objeto e que promove, por vezes, formas de “ver” e “ler” nas quais a imagem, o poema, a *plaquete* e o livro já não são fracionáveis.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Soneto da buquinagem*. Rio de Janeiro Philobiblion, 1955.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Rua de mão única*. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, V. 2

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico* (versão 3.0). Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad.: Raul de Sá Barbosa; rev. da tradução Moníca Stahel. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

HAVELANGE, Carl. *De l'oeil et du monde: une histoire du regard au seuil de La modernité*. Paris: Arthème Fayard, 1998

KNYCHALA, Catarina Helena. *O livro de arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Presença, 1984, 2 v.

LOBO, Flávia da Silveira. O milagre, de novo. *Correio da Manhã*, 22 abr. 1955, 1º Caderno, p. 1.

MEIRELES, Cecília. *Pequeno oratório de Santa Clara*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1955.

MONTELLO, Josué. Areias do tempo. *Correio da Manhã*, 10 jan.1956, p. 5

NUNBERG, Goffrey. (Ed.). *The future of books*. With an afterwords by Umberto Eco. USA: University California Press, 1996.

SILVA, Da Costa e. *Saudade*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1955, p. s/nº.

SILVEIRA, Ênio. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 fev. 1958, 1º Caderno, p. 3.

\_\_\_\_\_. Um povo vale pelo que lê. *Correio da Manhã*, 10 dez. 1955, 1º Caderno, p. 2.

THÉVOZ, Michel. *Détournement d'écriture*. Paris: Éditions de Minuit, 1989.



**CONFIGURAÇÕES DO GROTESCO NO UNIVERSO RURAL  
EM CONTOS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA  
E DE MIGUEL TORGA**

*Floriano Esteves da Silva Neto* (UEFS)  
[florianoesteves@yahoo.com.br](mailto:florianoesteves@yahoo.com.br)  
*Francisco Ferreira de Lima* (USP/UEFS)

**A gente vive sem querer entender o viver?  
A gente vive em viagem.**

(*João Guimarães Rosa, Estas estórias*)

**Livre não sou, mas quero a liberdade.  
Trago-a dentro de mim com um destino.**

(*Miguel Torga, Cântico do homem*)

***1. Considerações preliminares***

João Guimarães Rosa, mineiro de Cordisburgo, escritor modernista e Miguel Torga, natural de São Martinho de Anta, região transmontana de Portugal, escritor oriundo do movimento presença, figuram entre os mais notáveis escritores de língua portuguesa do século XX. Em comum não tinham somente a profissão de médico, a ligação ao húmus natal também os aproxima, ambos são escritores telúricos, demonstram através de suas obras uma ligação vigorosa com o universo rural de que fizeram parte. Ao adentrarmos as veredas do sertão pela narrativa de Guimarães Rosa ou ao escalarmos as montanhas pela contística de Miguel Torga, é possível perceber a maestria com que esses premiados autores representam a paisagem em suas narrativas. Tanto em Guimarães quanto em Torga, o espaço geográfico exerce influência, não só na construção do cenário, mas, sobretudo, na escultura do enredo e das personagens, exercendo uma função decisiva no sentido profundo das narrativas.

É nesse cenário rural, sertanejo aqui e transmontano lá, que se desvela um universo cultural de homens e mulheres, esquecidos à própria sorte, lutando por sobrevivência, flagrados em seus dramas existenciais. Assim, o literato mineiro e o escritor lusitano, ao captarem com proficuidade retratos densos e psicologicamente bem focados de homens e mulheres no mundo rural, conseguem atingir simultaneamente o regional e o universal.

Na expressão do narrador-personagem de Guimarães Rosa, “o sertão está em toda parte” (ROSA, 1978, p. 9), e na declaração de Miguel Torga que “o universal é o local sem paredes” (TORGA, 1990, p. 11), evidencia-se a vocação universalista desses escritores, que por meio da competência literária, conseguiram em suas narrativas ficcionais, extrapolar seus respectivos espaços locais.

Sobre o caráter universal da ficção torguiana David Mourão Ferreira expressa que:

Miguel Torga foi o primeiro grande narrador português a claramente demonstrar, através da própria obra, que certo localismo pode ser universal e que não existe, por outro lado, autêntico universalismo sem o selo constante de uma experiência particular (FERREIRA, 1987, p. 12).

Já sobre Guimarães Rosa, Antônio Candido indica que há na literatura roseana uma superação do regional, que é expresso: “[...] pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade” (CANDIDO, 1987, p. 161).

Apesar de traçado inicialmente um paralelo entre Guimarães Rosa e Miguel Torga, não é nossa pretensão neste trabalho, estabelecer similaridades e diferenças sobre a literatura dos dois autores. Apenas pretendemos mostrar como esses dois consagrados autores multímodos, cada um a sua maneira, tecem histórias ficcionais comprometidas em dissecar o viver humano, captando o grotesco na complexidade das relações sociais. Portanto, é nosso intuito mostrar como se configura o grotesco, sobretudo na contística desses autores que trabalham com proficuidade tensões e conflitos do viver humano que ultrapassam as barreiras do lugar e do tempo.

Dos contos de Guimarães Rosa escolhemos “Zingaresca” presente na obra *Tutameia*, nele será percebido o grotesco tal como apresentado por Mikhail Bakhtin (1996), como uma visão carnavalesca de mundo, fenômeno essencialmente ligado à cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Da contística de Miguel Torga, optamos pelo conto “Resurreição” presente em *Contos da Montanha*, nele o grotesco será analisado conforme orientação teórica proposta por Wolfgang Kayser (1986), enquanto desorientação em face de uma realidade tornada estranha, possibilitando em contraposição ao sublime, à visão daquilo que é obscuro e terrível.

Antes de penetrarmos nas veredas carnavalescas da festa “zingara”, representada no conto de Guimarães, e no estranhamento de mundo percebido no conto de Torga, é necessário situar teoricamente o grotesco conforme as propostas dos teóricos acima referidos.

## 2. *Nas sendas do grotesco*

O termo grotesco foi cunhado a partir de um achado arquitetônico do século XV, precisamente nos subterrâneos das Termas de Tito em Roma, em que foram encontradas imagens ornamentais pintadas no interior de grutas, desconhecidas e sem denominação que as caracterizassem. Tais imagens representavam o rompimento das fronteiras entre forma e imobilidade, tão comuns na denominada pintura da realidade. Essas imagens foram adjetivadas de “grotescas”, numa derivação do substrato italiano “grotta” (gruta).

Conforme Bakhtin (1996, p. 29), em vista dos padrões estéticos da época, essa pintura ornamental que promovia a mistura entre reino vegetal, animal e humano, causou “estranhamento” ao ponto de ser denominada de “bárbara” por “borrar as paredes com monstros em vez de pintar imagens claras do mundo dos objetos”. Assim, em contraposição a uma concepção de equilíbrio e harmonia expressos na obra de arte clássica, o grotesco surge desconhecendo divisas, promovendo segundo (BAKHTIN, 1996, p. 29): “liberdade e uma leveza excepcional na fantasia artística, essa liberdade, aliás, é concebida como uma alegre ousadia, quase risonha”.

O teórico russo analisa o grotesco tendo como referência o contexto de François Rabelais, revelando a percepção do grotesco como uma ruptura com a tradição, com a cultura oficial, sendo o carnaval medieval seu grande expoente. Para o referido teórico, o grotesco está associado essencialmente à cultura popular da Idade Média, ao cômico, ao carnavalesco, ao riso que se opunha à cultura oficial:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível (BAKHTIN, 1996, p. 4).

Portanto, a acepção bakhtiniana de realismo grotesco é percebida na vida cotidiana da Idade Média e é indissociável da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo. Para o filósofo da linguagem, o carnaval é a própria vida baseada no riso, pois viola os padrões lógicos, contrasta com a excepcional hierarquização do regime feudal, traz à ideia de libertação do convencional. Durante os festejos carnavalescos, vivia-se sobre a lei da liberdade, havendo uma fuga provisória do ordinário e um destronamento das esferas de poder, oferecendo uma visão do mundo, do homem e das relações humanas, totalmente diferente. Para Bakhtin (1996), essa visão diferenciada cria uma percepção de “mundo às avessas”, no qual as pessoas vivem sem levar em conta quaisquer imposições sociais e culturais.

Já Kayser (1986), na obra “O Grotesco: configuração na pintura e na literatura” faz uma análise da trajetória do vocábulo, traçando seu percurso histórico. O crítico alemão analisa o grotesco desde o século XV, passando por diversas estéticas, percorrendo da antiguidade clássica ao modernismo do século XX, tomando como fonte de exemplo principalmente a literatura, as artes plásticas e arquitetura. O pesquisador alemão percebe o grotesco como algo que excede o mundo jovial e inofensivo, caracterizado pelo estranhamento daquilo que é familiar, ordenado:

Nós porém, verificamos que, no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 1986, p. 40).

A partir da acepção dada por Kayser (1986), vista sob a luz de “mundo alheado”, é possível entender o grotesco como uma quebra da segurança que o familiar nos sugere, pois além de romper com uma inata tendência de ordenação, o grotesco põe o ser humano frente a frente com o que este julga ser inabitual e extraordinário.

Em seu estudo sobre o grotesco, Kayser (1986) faz menção a colocações feitas por Victor Hugo, outro estudioso desse fenômeno, asseverando que o melhor aspecto levantado pelo crítico francês no “Prefácio a Cromwell” (HUGO, 2002) é o estabelecimento de um ponto de tensão entre o grotesco e o sublime<sup>35</sup>. Para Wolfgang Kayser (1986), o grotesco

---

<sup>35</sup> Victor Hugo (2002) define o sublime como a representação da alma humana purificada pela moral cristã.

expõe sua profundidade apenas como referencial que se contrapõe ao sublime. Pelo sublime nosso olhar é conduzido na direção de um mundo mais elevado, enquanto o grotesco nos possibilita a visão daquilo que é obscuro, deformado ou monstruoso em nossa realidade:

É somente na qualidade de polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois, assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abissal (KAYSER, 1986, p. 60).

Ainda de acordo com Kayser, assim como toda obra de arte, o grotesco, enquanto categoria estética compreende os três domínios que o constituem: o processo criador, a obra e a percepção/recepção desta. Sendo assim, é possível perceber o grotesco tanto pelos elementos utilizados em sua configuração, quanto na reação que ele provoca.

Rosenfeld (1996), na estreira de Kayser, destaca que a arte grotesca se caracteriza pela desorientação em face de uma realidade tornada estranha. Assim, pela inserção do grotesco, o monstruoso, macabro, excêntrico, invade nossa realidade cotidiana. Para esse crítico, não é preciso fugir do mundo imediato e real dos homens com a presença do onírico ou do fantástico para que se delinieie o grotesco, e isso, é que o torna poderoso. Rosenfeld (1996) considera que a recepção é também decisiva para apreender as informações grotescas presentes nas obras literárias, pois, ante o estranhamento é que decorre a reação de horror, espanto ou nojo.

Portanto, apresentando-se, ainda que sem aprofundamento, os traços essenciais do grotesco, que na visão de Bakhtin (1996), aparece associado ao “carnavalesco”, ao “cômico”, causando uma percepção de “mundo às avessas”. Enquanto para Kayser (1986), o grotesco estaria ligado ao “estranhamento de mundo”, expondo sua profundidade como referencial que se contrapõe ao sublime. Passemos então a análise de como é configurado o grotesco em contos de Guimarães Rosa e Miguel Torga.

### **3. O grotesco no universo rural em “Zingaresca” de Guimarães Rosa**

O narrador inicia o conto descrevendo a paisagem rural que ambienta a narrativa, traçando um perfil do cenário sertanejo, palco das ações doravante: “Sobrando por enquanto sossego no sítio do dono novo Zepaz, rumo a rumo com o Re-curral e a Água-boia, semelhantes diversas sortes de pessoas, de contrários lados, iam acurdir àquela parte” (ROSA, 2009, p. 261).

Através da locução conjuntiva “por enquanto”, o narrador estabelece uma expectativa de quebra da tranquilidade que pairava no sítio adquirido por Zepaz. A posição geográfica informada exerce um papel fundamental na narrativa, pois é nesse local de bom pasto e água boa, que muitos viajantes, tocadores de boiada, gente de diversas sortes ali pernoitava. Vale lembrar que o autor explicita, desde o início, a heterogeneidade que caracteriza a presença humana naquelas paragens.

O sossego do local é abalado com a chegada de um grupo de ciganos liderados por Zé Voivoda, cuja pretensão era permanecer por três dias a fim de realizarem um ritual em homenagem a um deles, que ali foi enterrado debaixo de um oiti. Zepaz vocifera, mas nada pode fazer, pois os ciganos alegaram ter alugado a árvore ao dono anterior, fato endossado pelo testemunho de um antigo funcionário do sítio, o preto Mozart.

Vale asseverar que Zepaz é caracterizado no conto como um administrador, aquele que além do desejo de fazer moeda, tenta imprimir uma organização administrativa e moral naquele território, o que significa impor regras e limites. Assim que adquire o sítio muda o nome do lugar de Te-Quentes para Rancho-Novo, de princípio reage à chegada dos ciganos, personagens tipicamente caracterizados como desordeiros e festivos, como não consegue impedi-los, “então, pagassem, justo uso, o capim para os animais e o desar e desordens” (ROSA, 2009, p. 262). Devido à presença dos ciganos, Zepaz ordena que sua mulher se recate.

Logo chega uma boiada vinda do norte, conduzida pelo capataz So-Lau, em seguida um cego carregando uma cruz, acompanhado de seu guia, o anão Dinhinhão “rebuço de menino corcunda, feio como o caju e sua castanha” (ROSA, 2009, p. 262). A esses se junta ainda, um peão amansador de animais, mudo e surdo, o padre contratado para benzer a árvore, e o preto Mozart, pago para verter goles de vinho na cova cigana, num confluir de tipos humanos heterogêneos já prenunciados desde o início do conto pelo narrador.

Novis (1989) caracteriza *Tutameia* como um conjunto de contos, pois, dentre outros aspectos, há uma forte inter-relação entre as estórias, sendo “Zingaresca”, último conto dessa obra, o *gran finale*. Para essa estudiosa da obra de Guimarães Rosa, o amplo painel humano que se forma em “Zingaresca” se estabelece pela reunião de personagens de outras histórias da mesma obra. Assim, o conto em análise seria espaço final de encontros de elementos dispersos em todo o livro de *Tutameia*. É válido destacar que os ciganos, elementos detonadores do grotesco na narrativa,

já aparecem em outros contos de *Tutameia*, a exemplo de “Faraó e a água do rio”, como expressão de movimento e vida livre.

A festa produzida pelos ciganos no Rancho-Novo é um ritual pagão, tal festa-ritual tanto quebra o sossego do local, como as ordenações convencionais, percebida pela recusa dos sertanejos que não participam dos desarranjos e rechaçam qualquer aproximação: “Até o cozinheiro-boiadeiro, que acendia fogo, além, cerca do riacho, apontou neles garrucha” (ROSA, 2009, p. 262).

A festa “zíngara” desnuda tamanha liberdade que os personagens sentem-se liberados das normas correntes de etiqueta e da decência, produzindo a liberação do comportamento. Com a chegada da noite evidencia-se o clima de humor, erotismo e liberações: as ciganas banham-se nuas diante do cego, o padre toma cachaça e participa do ritual pagão benzendo o oiti, o anão Didinhão “vigia o que não há e imoralmente aprende” (ROSA, 2009, p. 264). Entretanto, o “mundo prateado” da algazarra cigana não é aceito pelas ordenações sertanejas, eles se recusam a tomar parte da festa, Zepaz chega a esconder sua esposa em casa e esta passa a espiar por uma fresta a algazarra. Deste modo, evidencia-se o estranhamento, o choque com aquele “mundo às avessas” assim descrito pelo narrador:

A lua subida sobresselente. Vozeiam os ciganos, os sapos percebem para si a noite toda. Dão festa. Aí o peão surdo-mudo: guinchos entre rincho e re-rincho – de trastalastrás! Fazem isto sem horas, doma de cavalos e burros, entanto dançam, furupa, tocam instrumentos; mesmo alegres já tristes, logo de tristes mais alegres. Tudo vêm ver, às mascaras pacíficas, caminhando muito sutilmente, um solta grito de gralha; senão o razoar, sócô, coruja, entes do brejo, deocos, o ror do orvalho da aurora (ROSA, 2009, p. 263).

O humor da narrativa se apresenta em profusão no texto, demonstrando assim o universo cômico popular, a desordem e o inusitado em paralelo ao sério e ao convencional. Assim que amanhece se confirma o quadro de desordem, os ciganos se retiraram sem pagar os prejuízos, o padre foi embora levando consigo a cruz do cego, pois descobrira que nela continha o dinheiro das esmolos. Zepaz chega e quer cortar com um machado o oiti, símbolo da festa cigana, os vaqueiros riem enquanto preparam-se para continuar viagem. Já o anão Dininhão intensifica a desordem ao revelar que a mulher de Zepaz tinha ficado com o cigano Vai-e-Volta debaixo de um “mantão”. Zepaz reage e resolve agir: [...] “Zepaz, sim? ouviu, de vermelho preteou, emboca em casa, surrando já a mulher, no pé da afronta, até o diabo levantar o braço” (ROSA, 2009, p. 265). Entretanto, num indicativo de “destronamento” de Zepaz, tem-se

uma reviravolta. So-Lau pede a presença de Zepaz para pagar-lhe o uso do pasto, este interrompendo a sova vem receber o dinheiro: “[...] deixou trancada a mulher, pelo dinheiro vem, depois vai terminar de bater” (ROSA, 2009, p. 265). Mas o inusitado é logo apresentado pelo narrador: “Zepaz torna a entrar, e gritos, mas, então: sovava-o agora a cacete era a mulher, fiel por sua para invés” (ROSA, 2009, p. 265). De tão inusitado foi o acontecimento que o Preto Mozart assevera: “sem beber, o Padre aguentasse remir mundo tão em desordenância?” (ROSA, 2009, p. 265).

Zepaz, que na narrativa representa a ordenação, o convencional, pois demarca o seu território, organiza e renomeia o espaço, delimita regras, frustra-se por completo na sua ânsia de administrar política e moralmente o território daquele sítio. Os personagens em travessia, sugestivamente nomeados, promovem pela vivência do diferente, do humor festivo, da festa “zingaresca”, o cômico ao lado do estranho que põe o mundo das ordenações sertanejas “às avessas”. Tal premissa é corroborada pelo pensamento de Santos:

*Tutaméia* fecha seu elenco de contos com uma extraordinária peça de “literatura carnavalesca”, “Zingaresca”, em que o “mundo às avessas” já não é mais focalizado somente num guia bêbado e seu círculo de cúmplices, mas num conjunto heterogêneo de grupos discordes. [...] As imagens desse universo carnavalesco [...] constituem figurações da desordem e da desconstrução do convencional (1983, p. 545).

De acordo com Novis (1989), em “Zingaresca”, Guimarães Rosa parece brincar com o leitor, ao mesmo tempo escondendo-lhe e revelando-lhe sentidos através dos misteriosos caminhos da linguagem. A confrontação entre o mundo de Zepaz e os ciganos é tecida na narrativa desde a nomeação que recebem. Zepaz, nome formado pela abreviação de José (Zé) e paz, sugere o sossego, a paz e tranquilidade que caracteriza a paisagem do sítio no início da narrativa. Já os ciganos, Vai-e-Volta, Zé Voivoda, Cheirôlo, Manjerição, Gustuxo e Florflor, são nomeados com a sugestiva ideia de mobilidade, gostos e cheiros, num indicativo da liberdade, do colorido mundo festivo que eles incorporam. O título do conto também é expressivo, “zingaresca” conforme Ferreira (1999), é uma derivação de zíngaro, cujo significado é cigano músico, alusivo a festa cigana que permeia o conto.

Assim, o final do conto é marcado pelo retorno à paz que só acontece com a retirada daqueles visitantes que promoveram a festa “zingara”, cujo cômico popular, o estranho e o carnavalesco caracterizam o grotesco na narrativa conforme aquiesce Novis:



O cômico está pois intimamente associado ao grotesco em “Zingaresca”, as personagens carentes, física e/ou psicologicamente são mais engraçadas e ridículas que maldosos ou perversos, tanto que o que resta depois de sua passagem é “outra espécie de alegria dos destrambelhos do Rancho-Novo (NOVIS, 1989, p. 57).

#### **4. O grotesco no universo rural em “Ressureição” de Miguel Torga**

No conto em análise a história se passa na vila de Saudel, personificada enquanto personagem coletivo. Ali vai se desenrolar a encenação da paixão de cristo, proposta pelo pároco local como uma forma de expiação coletiva daquela comunidade que ele julgava indigna de salvação.

De forma objetiva e lacônica, pela economia de meios linguísticos, o narrador, ao iniciar o conto, apresenta ao leitor a paisagem que vai se constituir como elemento fundamental no entendimento da narrativa: “Não há em toda a montanha terra tão desgraçada e tão negra como Saudel. Aquilo nem são casas, nem lá mora gente. São tocas com bichos dentro” (TORGA, 1996 p. 67). Trata-se da configuração de um “locus horrendo” e todo conflito vai se desenvolver a partir desse início. A montanha que em outros contos de Torga é manancial de riqueza, espaço aberto e acolhedor, converte-se num lugar hostil, ameaçador.

Após a caracterização de Saudel, o narrador refere-se ao padre Unhão, que condena as pessoas da aldeia, ameaçando-as com o fogo do inferno e censurando o modo como vivem:

Que ninguém presta, que os pais são assim, [...] as filhas são porcas, [...] os filhos são brutos, que é tudo uma miséria. [...] Que o fim do mundo está perto e que não haja ilusões. Todos para as profundas dos infernos (TORGA, 1996, p. 67-68).

É importante asseverar que perpassa pela narrativa uma ironia às ações do clero representado pelo padre Unhão. O narrador, através de um campo semântico meticulosamente escolhido, vai mostrando a automatização da ação do padre e como este encarna a condenação, transformando-se numa figura sinistra tanto por sua fisionomia, quanto pela perspectiva que assume:

O padre apeia-se da égua, assoa-se a um lenço tabaqueiro encardido, tosse, dá duas badaladas no sino, e entra numa igreja tão escura e tão gelada que se lembra sempre duma pneumonia dupla. Diz o introito com muita solenidade, sobe as escadas de granito, lê, treslê, vira-se, volta-se, benze-se e, por fim prega. É sempre uma descompostura de cima a baixo. [...] O certo é que no domingo seguinte, Nosso Senhor, sempre pela boca sem dentes do abade re-

começa a ralar. Que o fim do mundo está perto e que não haja ilusões. (TORGA, 1996, p. 67-68).

A figura do padre é expressiva para a percepção do grotesco na narrativa, pois além de sua forma exterior disforme e do nome ridículo, sua conexão de personagem com todo do conto, é portadora de um conteúdo que adquire valor expressivo. É o discurso do padre Unhão, sua ideia fixa de salvação, de purificação da alma do povo de Saudel, que vai fazer com que o grotesco e o sublime se cruzem na narrativa.

Apesar da censura empreendida em nome de Deus pelo padre Unhão, a comunidade transmontana não via nada de errado na maneira como viviam: “os homens cavam de manhã à noite, as mulheres parem quantas vezes a Virgem Maria quer, os rapazes e as raparigas vão com o gado [...]” (TORGA, 1996, p. 67). A vida prosseguia sem alterações, até que o pároco, numa última tentativa de salvar das profundas do inferno aquela “endemoniada” gente, resolve que a comunidade, como ato de expiação, deveria encenar a paixão de cristo: “Estava a Semana Santa à porta. Realizasse o povo endoenças, e remisse os pecados na dor e na oração” (TORGA, 1996, p. 68).

Saudel não entende, é preciso que o padre explique o que são endoenças, e assim vem à explicação: “Eram a paixão e a Morte do Nosso Senhor Jesus Cristo, representadas ao natural” (TORGA, 1996, p. 68). Vejamos que o problema em Saudel é também de ordem retórica e linguística, o povo não entende o que o padre diz.

Assim, distribuem-se os papéis para a encenação, logo os transmontanos entronizam-se em personagens bíblicos, sem perceber a dimensão do ficcional, as pessoas transfiguram-se: “Repentinamente, viam-se todos transfigurados, já nenhum seguro de sua própria realidade” (TORGA, 1996, p. 69). De acordo com Santana (2009), a encenação no conto “Ressureição” cria nos atores o sentimento de estranhamento com realidade, todos se sentiam verdadeiramente “outros”. Pelas palavras do narrador é possível perceber que o limite de realidade e ficção estava comprometido, todo o lugar incorpora o papel de forma realística, Saudel transforma-se em Jerusalém: [...] Sentia-se realmente outro, por fora e por dentro [...]. [...] A povoação mudara inteiramente de fisionomia. O seu nome, agora, era Jerusalém (TORGA, 1996, p. 69). Da população envolvida, só Joana Perra, esposa do Coelho, aquele a quem coubera o papel de Cristo, percebeu o jogo perigoso da ficção. Mas apesar dos seus apelos por não aguentar ver o marido desfalecer de fome durante horas, a

resposta que ouviu do prior foi: “o que começou tem que terminar” (TORGA, 1996, p. 71).

Desde a caracterização da paisagem, reduzida ao essencial no início do conto, que a intriga avança numa tensão crescente. A capacidade de condensação é uma das características marcantes da contística torguiana, através de uma tessitura narrativa incisiva, envolvente, enxuta e eficaz, Torga consegue envolver o leitor suscitando-lhe uma adesão emocional. De acordo com Carreira (2009), que analisa a emoção e despojamento na ficção de Miguel Torga, é pela escolha das designações que Torga recria um mundo referencial despojado, reduzido aos traços que sua visão de artista reteve para suscitar no leitor uma representação vivificada por uma adesão afetiva emocional.

Deste modo, no encaminhamento para o desenlace do conto, acentuando a adesão emocional do leitor, o narrador aproxima-se dos personagens, deixando que insurja ancorado em seus ombros o que Wayne Booth (1980) chama de “autor implícito”. Apesar de não fazer pregação humanitária em seus contos, sabemos da ligação de Miguel Torga com seus personagens, definidos por ele em “A criação do mundo” como “uma galeria de heróis montanheses revoltadamente livres e trágicos [...] demasiadamente humanos, instintivos, inteiriços, irredutíveis, capazes de todos os absolutos” (TORGA, 1996, p. 619-620). Cid Seixas comenta que a ficção de Torga “[...] é construída a partir de pedaços vivos da realidade agreste da sua região natal” (SEIXAS, 1996, p. 7). Além do mais, Torga defende em toda sua criação literária o imperativo da liberdade.

De tal modo, conferindo as rédeas do destino ao povo de Saudel, temos o desfecho: a ressurreição conforme celebra as escrituras tinha que acontecer no dia seguinte, entretanto não acontece, no momento em que se abriu o túmulo, o Coelho não estava lá. A aldeia que fora caracterizada como um monte de bichos agora responde na mesma linguagem, revolta-se contra a injustiça cometida, transformando o lugar num campo de guerra:

Transformada num campo de guerra, a igreja era um lago de sangue. Surdos às razões do abade, só atentos à voz íntima da indignação, todos vingavam como podiam a injustiça cometida, numa viril ressurreição do sagrado humano, que apenas o sino, a repicar lá fora, parecia compreender e festejar (TORGA, 1996, p. 65).

Assim, o povo de Saudel se arvora em Juiz do seu próprio destino, não se curvando a qualquer poder normativo, assume a posição de continuar sendo livre, promovendo pelo imperativo da liberdade a humaniza-

ção do sagrado. Esse é o ápice do grotesco na narrativa, pois, ainda que imersos na traição ficcional, mergulhados no estranhamento de viver outra identidade, pela eclosão da violência assinalada no epílogo, percebe-se a afirmação do humano em detrimento do divino. Vejamos que o sublime na narrativa está presentificado na esfera do sagrado, identificado com a ideia de aproximação do divino pretendida pela encenação de um ato religioso. Para o padre Unhão, representante da igreja naquele lugarejo, a encenação da paixão de cristo aproximaria de Deus os transmigrantes de Saudel, afastados da sublimidade do plano celeste pelo modo que viviam. Mas, se a perspectiva do sublime é mostrar o ser humano em sua face elevada, cabe ao grotesco expor o oposto, e nessa relação dialética do grotesco com o sublime depreende-se a verdade, o homem em sua verdade humana. No desenlace do conto, o grotesco deixa de lado o sublime e caminha em direção contrária, passando a expressar a condição humana tal como ela é, sobretudo em seres gregários, regidos por leis e tradições ancestrais, obstinados em seus propósitos de viverem livres.

De acordo com Neviani (2011), os heróis de narrativas cuja tessitura ficcional revela elementos da estética do grotesco, são diferentes daqueles que fazem grandes feitos ou que, em virtude de suas aventuras e consequente experiência adquirida, tornam-se virtuosos e dignos de admiração. Tal diferença é assim assinalada:

Os heróis de narrativas cunhadas pelo artifício da estética do grotesco são personagens sem *dignitas* possível, visto que estas narrativas são histórias de pessoas que não interessam à História e que são deliberadamente rejeitadas na sombra da nulidade e da insignificância (NEVIANI, 2011, p. 278).

Portanto, são esses seres rústicos, humildes, ignorantes e sem *dignitas*, que protagonizam uma narrativa tensa e chocante, conduzida por mãos de um narrador habilidoso, que envolve o leitor em uma situação de sobressalto frente à irrupção do grotesco nas relações humanas.

## 5. Considerações finais

Reiteramos que o grotesco analisado nas narrativas de Guimarães e Torga é percebido através de concepções teóricas diferentes, uma vez que, para Bakhtin (1996), o grotesco não se contrapõe ao sublime, tem a sua essência na cultura popular da Idade Média e do Renascimento, fato que o faz tecer forte crítica à concepção de Kayser:

Kayser propôs-se a escrever uma teoria geral do grotesco, a revelar a própria essência do fenômeno. Na realidade, [...] baseia suas conclusões e genera-

lizações na análise do grotesco romântico e modernista, mas é a concepção modernista que determina sua interpretação. Tampouco compreende a verdadeira natureza do grotesco, inseparável do mundo da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo. (BAKHTIN, 1996, p. 41)

Para Fonseca (2010), Bakhtin equivoca-se ao fazer uma suposta restrição desse fenômeno na história, pois as manifestações grotescas não se limitam ao contexto da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, elas podem ter tido sua pujança lá, mas não foram enclaustradas ou soterradas nesse período:

Assim como o grotesco revelou ter origens muito distantes no tempo, pois é detectável já nas culturas arcaicas, e assim como resistiu às mais conformativas e padronizadoras formas de cultura ao longo dos séculos para chegar aos tempos medievais e viver seu auge, é possível crer que ele continuou, desde então persistindo ora num inacreditável estado de latência, ora saltando da terra com toda sua envergadura (FONSECA, 2010, p. 51).

O fato é que, tanto o conto de Guimarães Rosa aqui analisado, quanto o de Miguel Torga, é permeado pelo grotesco, ambos mostram faces diferentes do mesmo fenômeno. Evidência que nos leva a perceber o potencial que esse fenômeno encerra, sobretudo em autores representativos do universo rural como João Guimarães Rosa e Miguel Torga. Ambos demarcam o espaço geográfico em suas narrativas, demonstrando uma extraordinária capacidade de sublinhar o humano na paisagem. Se comparados aos contistas fotógrafos como assevera Cortázar (1974), tanto o escritor sertanejo quanto o transmuntano, conseguem capturar com proficuidade, detalhes, quadros e imagens, recortados com precisão cirúrgica, nos apresentando através da representação artística, o complexo das relações sociais, os dramas humanos e o universo grotesco que deles emerge.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad.: Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CANDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 140-162.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad.: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARREIRA, Maria Helena Araújo. Emoção e despojamento na ficção de Miguel Torga. In: SOUZA, Carlos Mendes de. (Org.). *Dar mundo ao coração*: Estudos sobre Miguel Torga. Lisboa: Texto, 2009.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERREIRA, David Mourão. Saudação a Miguel Torga. *Revista colóquio/Letras*, Lisboa, n. 98, p. 9-24, jul.-ago. 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio eletrônico*: século XXI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lexicon Informática, 1999.

FONSECA, Suziane Carla. *Nas entrelinhas do espaço*: o grotesco e o sagrado em Terra sonâmbula, de Mia Couto. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 2. ed. Prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

NOVIS, Vera. *Tumatéia*: engenho e arte. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.

NEVIANE, Marcos Rafael da Silva. Manifestações do grotesco em “Alguns coisa de urgente” de João Gilberto Noll. *Revista Virtual de Letras*, nº 02, ago/dez, 2011, p. 271-291.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia (Terceiras Estórias)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

\_\_\_\_\_, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

\_\_\_\_\_, João Guimarães. *Estas histórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: \_\_\_\_\_. *Texto/contexto* (reunião de ensaios). São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTOS, Lívia Ferreira. A desconstrução em Tutameia. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983.

SEIXAS, Cid. Os sonhos do sujeito e sua construção social. In: TORGA, Miguel. *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 1-8.

TORGA, Miguel. *Contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

\_\_\_\_\_, Miguel. *Diário XV*. Coimbra: Ed. do autor, 1990.

\_\_\_\_\_, Miguel. *Fogo preso*. Coimbra: Editora Coimbra Ltda, 1989.

## CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE RELATO DE VIAGEM EM *ROBINSON CRUSOE*

Bianca Dorothea Batista (UFRJ)

[biadbatista@gmail.com](mailto:biadbatista@gmail.com)

Luciana Villas-Bôas (UFRJ)

### 1. *Introdução*

**It is not easy for any one, who has not been in the like Condition, to describe or conceive the Consternation of Men in such Circumstance (Robinson Crusoe, 1719)**

No romance de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), o personagem foi capturado por mouros quando fora comercializar na costa da Guiné e em seguida tornara-se escravo do capitão do navio que o capturara. Crusoe e outro escravo, Xury, conseguem fugir e, depois de passarem por algumas aventuras numa costa não bem definida pelo narrador, são resgatados por um capitão português. Eles são levados ao Brasil, e Crusoe consegue fazer fortuna. Aquele que antes fora escravo de um mouro, agora se tornar senhor de engenho numa das capitânicas mais prósperas do Brasil.

A partir disso, questionamos o motivo pelo qual Daniel Defoe escreveu acerca de um inglês que consegue prosperar no Brasil uma vez que poderia ter escolhido outro lugar da América tão próspero e lucrativo quanto esta colônia portuguesa. A opção pelo Brasil indica não uma escolha casual de Defoe, mas consequência de uma grande quantidade de relatos, cartas, diários e mapas de comerciantes, piratas e cativos ingleses sobre o Brasil ou que mencionam passagem por terras brasileiras.

Todo o material textual e cartográfico que circulava na Europa demonstrava que a escrita se voltava para a nova realidade decorrente das Grandes Navegações. De acordo com De Certau (1982, p. 213), a descoberta do Novo Mundo induziu a um novo funcionamento da palavra e da escrita. Em virtude disso, não havia mais lugar na literatura para o romance de cavalaria com seus dragões, princesas e castelos que além de simbolizaram o antigo sistema feudal, em nada condiziam com um novo tempo econômico, político e literário instaurado na Europa.

Segundo Hulme e Youngs (2002, p. 4), a literatura da Era Moderna é marcada pela transição do romance de cavalaria para uma empreita-



da capitalista. Ian Watt (1962, p. 61), por sua vez, afirma que o capitalismo industrial e o protestantismo foram os dois principais fatores históricos a contribuírem para a organização política e econômica inglesa assim como para a sua estrutura literária. Watt também afirma que *Robinson Crusoe* (1719) fora o marco do surgimento de um novo gênero literário, romance, assim como simbolizava a nova classe econômica, a classe média. Villalta (2004, p. 10) acredita que este novo gênero distinguia-se do anterior devido a maior acessibilidade da sua linguagem para um público mais amplo e, sobretudo, pelo seu realismo formal e o não vínculo a uma padronização normativa. O romance caracterizava-se pela fidelidade a experiência individual, preocupação com a verdade e emprego de uma prosa objetiva que ofereça uma impressão de absoluta autenticidade como cartas e diários.

Ao narrar sua angústia e luta contra o mar bravo, o narrador-personagem, Robinson Crusoe, afirma que não seria fácil para alguém que não vivenciara tal situação descrevê-la (DEFOE, 1999, p. 44), ou seja, apenas aqueles que vivenciaram uma situação de naufrágio poderiam descrever com tanta riqueza de detalhes tudo o que ocorrera. A experiência de Crusoe confere credibilidade as suas palavras uma vez que o vivido cria uma atmosfera de realismo e este, por sua vez, é o lugar da verdade.

## 2. *Coletâneas*

**A autopromoção tinha um peso estratégico decisivo no sentido de legitimar a posse sobre os colossais territórios ultramarinos (Gomes, 2009, p. 126)**

As coletâneas de Richard Hakluyt, *The Principal Navigations* (1600) e de Samuel Purchas, *Purchas his Pilgrimes* (1625) compõem o grande patrimônio histórico inglês devido a rica compilação de cartas, diários, relatos, narrativas, depoimentos, testemunhos e mapas de ingleses que estiveram nas mais diversas partes do globo, confirmando, assim, a presença inglesa na era das Grandes Navegações. Segundo James A. Fraude no seu livro, *Essays in Literature and History* (1906), a coletânea de Hakluyt compõe a grande épica da nação inglesa, assim como *Os Lusíadas* para Portugal (VOIGT, 2009, p. 261).

A pretensão da Inglaterra de inserir-se no circuito marítimo como grande potência assim como Portugal e Espanha começou com o *corpus* documental das coletâneas acima citadas foram o marco da autopromo-

ção inglesa nas terras do Novo Mundo. Estes editores desempenharam um papel tão importante quanto o dos navegantes ingleses que trouxeram para Inglaterra informações e riquezas do Novo Mundo, pois eles documentaram todas as empreitadas inglesas, contribuindo, portanto, para a construção da identidade imperialista e expansionista da nação.

De acordo com Luciana Villas Bôas no artigo *Cativeiro e Autoria em Purchas His Pilgrimes* (Londres 1625) (2012, p. 74), um dos meios de romper com o monopólio ultramarino foi através de políticas propagandistas no seio do livro impresso, ou seja, o livro se torna palco de disputa de posse do Novo Mundo. As Coroas portuguesa e espanhola ditavam um sigilo acerca de todo material sobre as terras recém-descobertas para que ficassem longe do assédio de outras nações europeias. As políticas propagandistas presente nas coletâneas de Hakluyt e Purchas tinham como principal objetivo romper com o monopólio dos ibéricos.

Outra forma de autopromoção inglesa era através da maculação da imagem dos ibéricos. As narrativas e relatos de ingleses, em geral, descrevem um ótimo relacionamento com os colonos e indígenas e o seu auxílio militar a eles. Lane (1998, p. 49) afirma que corsários ingleses e franceses estabeleceram alianças com os negros fugitivos do Panamá (cimarrones) assim como auxiliavam indígenas em batalhas contra tribos inimigas. No livro de Hue, *As incríveis aventuras e estranhos infortúnios de Anthony Knivet* (1997), Knivet e alguns portugueses foram capturados por indígenas próximo ao rio Jaguari, em São Paulo. Ele conseguiu sobreviver ao canibalismo, pois afirmara que era francês enquanto os outros foram devorados pelos indígenas devido ao seu ódio aos portugueses que os escravizavam. Era mais agradável estar num ambiente desconhecido com índios canibais do que próximo da “crueldade sanguinária dos portugueses cristãos” (HUE, 2007, p. 89).

O marco da propaganda antiespanhola foi a tradução da obra de Bartolomé de las Casas, *Brevíssima História das Índias* (1552) para o inglês em 1583. Segundo Las Casas, a principal preocupação dos espanhóis não era a pregação da fé católica para os indígenas, mas a obtenção de ouro e metais preciosos à custa das mais horrendas formas de tortura e massacre de milhares de indígenas, compondo um verdadeiro genocídio. A relevância da obra de Las Casas decorre de seu testemunho acerca das atrocidades contra os índios que ocorreram em terras espanholas. A presença daquele que vivenciara os fatos narrados confere credibilidade a narrativa, pois descreve o vivido (HULME & YOUNGS, 2002), ou seja, a experiência daquele que viu/ouviu. As observações e experiências cri-

am um sentimento de veracidade e afastam qualquer semelhança à mentira ou ficção (DOMINGUES, 2008, p. 135).

Os relatos e narrativas inglesas assim como a maculação da imagem dos ibéricos não eram os únicos meios utilizados por Hakluyt e Purchas para autopromoção inglesa. Era necessário ter acesso aos diários e mapas dos portugueses e espanhóis para que pudessem também ter acesso ao ouro, metais preciosos, mercadorias, especiarias e as mais diversas riquezas que as terras do Novo Mundo ofereciam. Hakluyt e Purchas recorriam a outros textos estrangeiros na ausência de material, uma vez que importava que fossem documentadas as viagens da nação inglesa. A carência de material acerca de terras do Novo Mundo fez com que tivessem uma dependência de textos e discursos dos ibéricos.

Estes textos estrangeiros foram traduzidos para que se tornassem acessíveis aos leitores ingleses e estimulassem novas viagens. Voigt (2009, p. 293) denomina essa relação entre tradução e relatos como *travail e travel*, ou seja, o trabalho como a atuação dos editores quanto à tradução de relatos estrangeiros e compilação destes e das narrativas inglesas. A viagem, por sua vez, refere-se ao conhecimento proveniente destas expedições marítimas. Os editores Hakluyt e Purchas defendiam uma pirataria literal e textual uma vez que contribuía para a construção da identidade imperialista e anglicização da história dos descobrimentos.

No livro, *Smugglers, Pirates, and Privateers. The Elizabethans. Pillaging the Empire: piracy in the Americas, 1500-1750* (1998), Lane afirma que a atuação dos ingleses em terras ibéricas fora intenso durante o reinado de Elizabeth I (1558-1603), pois a rainha fora a grande patrocinadora de viagens inglesas de exploração e saques em terras ibéricas. Em virtude disso, os viajantes ingleses em especial os mais atuantes em empreitadas de cunho pirático, como Francis Drake, Thomas Cavendish e John Oxenham eram denominados de “piratas elizabetanos” (LANE, 1998, p. 42).

De acordo com Hue (2006, p. 12), as relações entre Inglaterra e Espanha estavam tensas não apenas pelos saques realizados em terras ibéricas, mas também por questões religiosas, catolicismo versus protestantismo, assim como por razões políticas devido ao apoio da Coroa inglesa a D. Antônio, prior de Castro a sucessão do trono português e o apoio aos países baixos contra o domínio espanhol. Esses fatores determinaram o envio por Felipe II em 8 de Agosto de 1588 de navios de guerra, A Invencível Armada, para ocuparem a Inglaterra. Contudo, o

grande marco do poderio bélico espanhol fora derrotado pelos ingleses, assegurando à Inglaterra o papel de soberana dos mares e inimiga em potencial.

### 3. *Romance*

*The Editor believes the thing to be a just a history of fact; neither is there any appearance of fiction in it (Robinson Crusoe, 1719)*

As cartas, relatos e narrativas acerca do Novo Mundo conseguiram uma ampla circulação não apenas por apresentar o desconhecido, ou como afirma Todorov, uma curiosidade acerca do outro e segurança da sua própria superioridade (1991, p. 104), mas principalmente por aderirem às exigências narrativas que determinavam sua recepção pelo público leitor. De acordo com Costa Lima (2009) o caráter factual é o elemento essencial para que as cartas e relatos de viagem servissem ao propósito de instruir assim como remeter ao momento vivido. A autenticidade das narrativas dependia não apenas da observação e experiência, mas de mecanismos de controle, ou seja, exigências discursivas que condicionavam a credibilidade das narrativas assim como sua recepção e circulação.

Paul de Man (1991, p. 50), por sua vez, afirma que a narrativa deve reportar à eventos reais e verificáveis que comprovem a factualidade do vivido. O leitor assume o papel de juiz encarregado de verificar a autenticidade das obras de forma a garantir que o autor respeitará o contrato estabelecido entre eles. No momento em que o autor do relato assume o papel de testemunha, ele sela um compromisso com a verdade e narratividade. Bicalho (2009) defende que os relatos de viagem possuem credibilidade, pois são narrados por àqueles que foram testemunhas dos eventos descritos. A narrativa de viagem possui um saber empírico que se constituiu a partir dos dados observados em sucessivas viagens. A acumulação de experiências induzia a uma acumulação de conhecimento. A cada nova observação e descoberta, o viajante atualizava seus conhecimentos.

O romance procurava atribuir autenticidade às suas narrativas. Essa credibilidade inerente à ideia de experiência relatada em primeira pessoa, induzia o leitor a não questionar a veracidade da narrativa assim como o conduzia a novos espaços e sociedades. Muitos romances apresentavam-se como autobiografias, negando assim, sua natureza ficcional. Esse status de veracidade presente nos romances possibilitava “não ferir aquela

fê histórica com que a ficção geralmente é lida” (COSTA LIMA, 2009, p. 198)

As viagens dos navegadores foram inseridas na literatura de forma a dialogar com esse novo cenário econômico e literário. Muitos dos relatos de viajantes que circulavam na Europa eram de marinheiros que não eram membros de destaque na classe média, ou seja, simbolizavam o “homem comum”. Assim, o leitor consegue interagir e se identificar com o romance, pois todo e qualquer leitor pode assumir o papel de viajante neste espaço imaginativo. A mobilidade física e geográfica presente no romance conduziu a uma mobilidade criativa/inventiva do leitor.

Os relatos de diferentes autores acerca de viagens ao Brasil assim como em outras terras além mar tinham grande importância para compor o corpus de empreitadas inglesas e consequentemente a consolidação da propaganda expansionista inglesa. Por mais que as narrativas e relatos apresentassem uma mesma realidade externa, experiência no Brasil, cada texto era singular, pois a experiência do sujeito é única e irrepetível. A mesma escrita que interage com outras da mesma esfera literária e a que se singulariza.

No artigo “O Brasil nos relatos de viajantes ingleses do século XVIII: produção de discursos sobre o Novo Mundo” (2008), Domingues afirma que relatos de ingleses que estiveram no Brasil desempenham o papel de produtores de conhecimentos acerca do território brasileiro. Bicalho (2009, p. 10), por sua vez, afirma que os relatos e diários de bordo das expedições comerciais e científicas de médicos, botânicos, cartógrafos e comerciantes ingleses e franceses ao Brasil, em especial no Rio de Janeiro, incrementaram o conhecimento europeu acerca das riquezas e fragilidades da colônia portuguesa assim como possibilitaram um levantamento acerca da documentação estrangeira sobre a estrutura da sociedade colonial e medidas utilizadas pelos portugueses para inibir a presença de estrangeiros.

No artigo “Hans Staden e a História do Brasil Colonial” (2011, p. 20), Villas-Bôas afirma que a autobiografia de Staden fora a primeira obra publicada sobre o Brasil (1557). Este pioneirismo marcava a inserção de outros países europeus nas Américas, desafiando o domínio das Coroas portuguesa e espanhola que mantinham em sigilo informações sobre suas terras. A obra de Hans Staden adquirira grande notoriedade devido a sua posição de autor e testemunha do relato acerca do seu cativo entre os índios tupinambás e sua indianização.

Bicalho (2009, p. 12) também afirma que a intensa circulação de relatos acerca de ingleses e franceses no Brasil fez com que multiplicassem ofícios portugueses para que os navios estrangeiros fossem tratados com mais austeridade. Esta medida tentava conter a total liberdade com que estes comerciantes e viajantes comercializavam com nativos e colonos. Para confirmar tal assertiva, menciona cartas de autoridades brasileiras, como a do governador do Rio de Janeiro, Artur De Sá e Meneses, presente no Arquivo Histórico Ultramarino (RJ) que menciona a presença e assédio de ingleses e franceses.

Hue (2006, p. 13) afirma que diferentes narrativas de viajantes, corsários, piratas, cativos e comerciantes ingleses nas coletâneas de Richard Hakluyt, *The Principal Navigations* (1600) e de Samuel Purchas, *Purchas his Pilgrimes* (1625) compõem um amplo material textual acerca das características geográficas, econômicas, sociais do Brasil colonial. No livro, *Brazil by British and Irish Authors* (2003, p. 30), Leslie Bethell afirma que os relatos “ilegais” de viajantes ingleses e irlandeses que estiveram no Brasil durante o século XVI, XVII, XVIII e XIX contribuíram para uma fortuna textual acerca do Brasil colonial assim como forneceram subsídios para que Robert Southley escrevesse três volumes sobre o Brasil, *History of Brazil* (1810, 1817 e 1819) sem que nunca tivesse viajado ao Brasil antes.

A circulação de um *corpus* textual acerca do Brasil através das coletâneas de viagem de Hakluyt e Purchas possibilitaram a Robert Southley escrever sobre o Brasil, *History of Brasil* (1810, 1817 e 1819) assim como serviu de cenário para a aventura do personagem Robinson Crusoe que enriqueceu como senhor de engenho no Brasil e pretendia lucrar através do comércio de produtos manufaturados devido a carência da colônia (DEFOE, 1999, p. 39). Experiência semelhante à de John Withall presente na sua carta a Richard Staper. *A letter written to M. Richard Staper by John Whithal from Santos in Brasil, the 26. of June 1578.* (HAKLUYT, 1600, p. 884)

Desta forma, os diários, cartas, testemunhos, narrativas e mapas quando postos em circulação, possibilitaram a formação de novos textos que dialogavam com os primeiros, ou seja, essa literatura de viagem assumiu um papel de instaurador discursivo (FOUCAULT, 1992, p. 20). Assim, essas narrativas de viagem influenciaram a obra de Daniel Defoe,

*Robinson Crusoe* (1719) e esta, por sua vez, desencadeou o surgimento das robinsonadas<sup>36</sup>

Costa Lima (2009, p. 300) também afirma que exaltação da verdade e repúdio à ficção eram os elementos essenciais para identidade factual do romance, ou seja, o estatuto de real dependia de uma semelhança textual com os relatos de viagem. Desta forma, os elementos míticos e imaginários eram completamente reprimidos e considerados relatos ficcionais. A afirmação deste novo gênero literário, romance, fez com que surgisse a distinção entre *novel* (romance) e *romance* (relato ficcional/romance de cavalaria).

Para conseguir negar sua ficcionalidade, era necessário que o romance se assemelhasse a forma e conteúdo dos relatos de viagem vigente. Essa semelhança precisava ser notada no primeiro contato entre o leitor e o livro, ou seja, antes de iniciar a leitura do texto, o leitor já é convencido acerca do caráter verídico da obra através dos paratextos, elementos que antecedem o texto como capa, página de rosto, nome do autor, título, prefácio e ilustrações. Segundo Genette (2009, p. 9), os textos em geral não se apresentam em estado nu, mas sim acompanhados de elementos verbais e não verbais que mediam a relação entre o texto e leitor, ou seja, elementos que circundam o texto e compõem sua força discursiva de forma a criar uma expectativa de interpretação e fornecer informações que condicionam a leitura do texto. Os paratextos em conjunto com o texto compõem o livro (conferir anexo).

#### 4. Conclusão

As coletâneas de relatos de viagem *The Principall Navigations* (1600) e *Purchas his Pilgrimes* (1625) inserem o Brasil como parte do patrimônio histórico inglês. Estas coletâneas assim como os relatos de outros europeus demonstram que a circulação de cartas, diários, mapas e relatos acerca do Novo Mundo fugiam do controle da Coroa portuguesa e espanhola e com isso, o Brasil e todo continente em si, passaram a fazer

---

<sup>36</sup> Essas obras caracterizam-se por abordar o mito da ilha denominada pelo autor de mito da expansão. Os personagens após sofrerem naufrágio sobrevivem numa ilha deserta, onde passam por diversas aventuras, com a presença de animais selvagens e indígenas. Os personagens conseguem sobreviver, pois urbanizam o ambiente inóspito através do trabalho e engenho e vencem/cristianizam o selvagem. Essas aventuras se relacionam a expansão imperialista assim como nacionalismo associado a ciência moderna e capitalismo, conferir em Green, Martin, *The Robinson Crusoe Story* (1927)

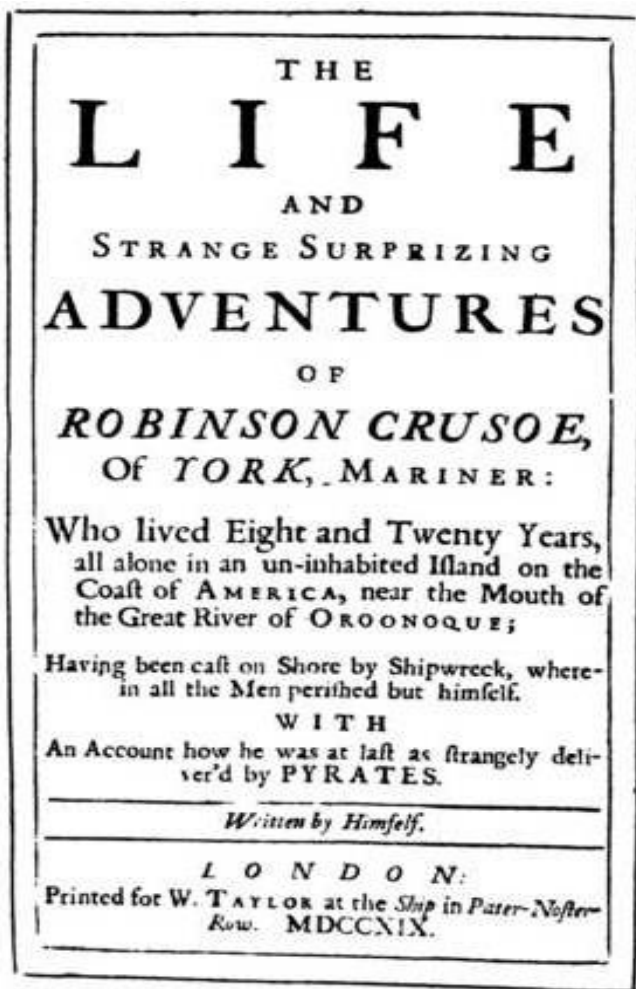
parte da dinâmica econômica, social, literária e editorial da Europa. Esta literatura de viagem desencadeou um novo gênero literário, o romance.

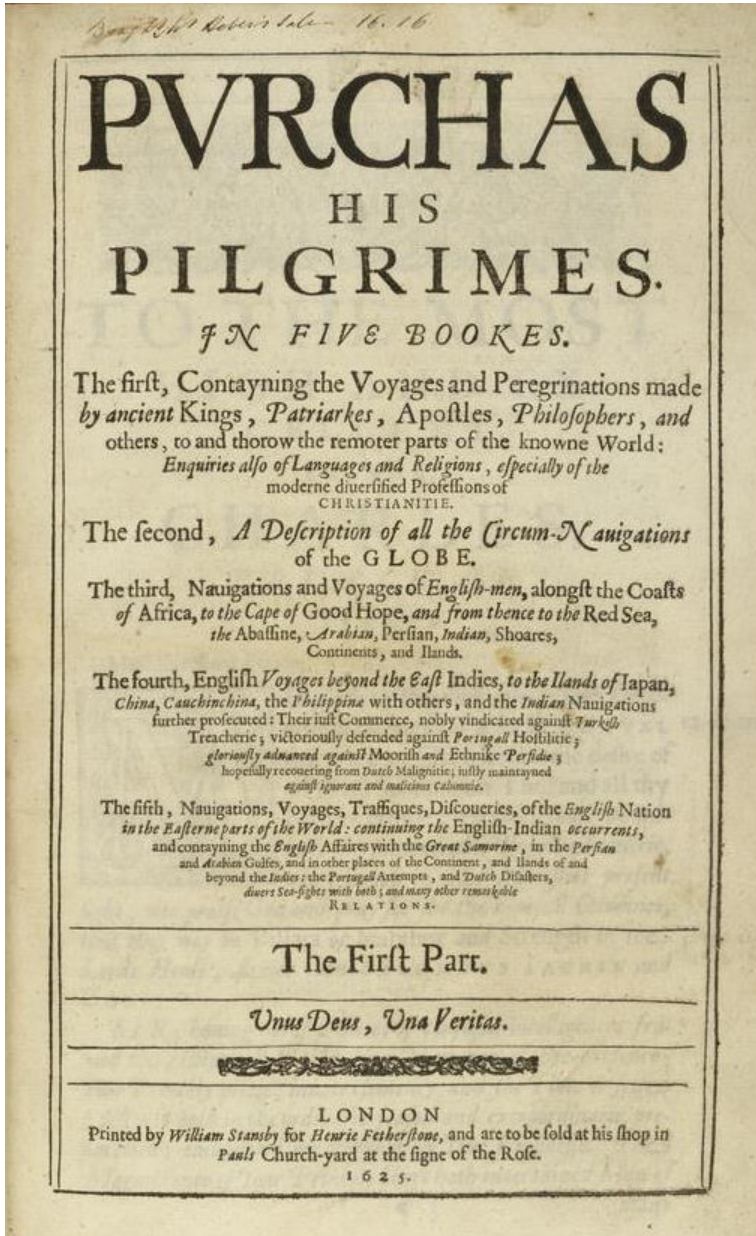
O romance imitava a forma e conteúdo dos relatos de viagem para conseguir negar sua ficcionalidade e confirmar sua autenticidade. Tanto o romance quanto as cartas de viajantes precisavam ter a verdade como substância, uma vez que a veracidade está na realidade e a realidade é o espaço que contém a verdade. Desta forma, a ficção é mentira, fábula e “uma doença para a mente”.

O corpus textual de experiências em terras do Novo Mundo formou uma rica literatura de viagem que influenciou não apenas a esfera econômica, política e editorial, mas também o surgimento de um novo gênero que teve *Robinson Crusoe* (1719) como seu marco. A estadia de Crusoe no Brasil permite um “retorno às origens”, ou seja, uma relação com outros relatos de ingleses no Brasil. Numa atmosfera heterogênea de vozes sociais e socioideológicas, os relatos de viagens e romance circulavam e interagem num diálogo infinito. Assim, as fronteiras entre ficção e real, ou seja, romance e relatos de viagem tornaram-se indefinidas.



5. *Anexos*







## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BICALHO, Maria Fernanda. Diários de bordo, expedições científicas e narrativas de viagens: observações, descrições e representações do Rio de Janeiro (séculos XVII e XVIII). *Navigator* 10, vol. 5, 2009, p. 9-22.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Trad.: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1982.

DOMINGUES, Ângela. O Brasil nos relatos de viajantes ingleses do século XVIII: produção de discursos sobre o Novo Mundo. *Revista Brasileira de História*, vol. 28, n° 55, p. 133-152, 2008.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: As ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FROUDE, James. *Essays in Literature and History*. Disponível em: <<http://archive.org/details/essaysinliterat00frou>>. Acesso em: 04-02-2013.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad.: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.

GOMES, Plínio. Volta ao mundo por ouvir-dizer: Redes de informação e a cultura geográfica do Renascimento. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vol. 17, n. 1, p. 133-135, 2009.

GREEN, Martin. *The Robinson Crusoe story*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1927.

GUSDORF, Georges. Condiciones y Limites de Autobiografía. In: LOUREIRO, Ángel. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991.

HAKLUYT, Richard. A letter written to M. Richard Stapers by John Whithall from Brasill, in Santos the 26 of June 1578. The Principal Navigations, 1600. Disponível em: <<http://www.canadiana.org/view/33130/0252>>. Acesso em: 3-05-2011.

HUE, Sheila. *As incríveis aventuras e estranhos infortúnios de Anthony Kniver*: memórias de um aventureiro inglês que em 1591 saiu de seu país com o pirata Thomas Cavendish e foi abandonado no Brasil, entre índios canibais e colonos selvagens. Trad.: Vivien Kogut Lessa de Sá. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ingleses no Brasil: relatos de viagem 1526-1608*. In: *Anais da Biblioteca Nacional*, vol. 126 (2006). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2006.

HULME, Peter; YOUNGS, Tim. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

LANE, Kris. *Pillaging the Empire: Piracy in the Americas, 1500-1750*. New York: Sharpe, 1967.

LEJEUNE, Phillippe. *O pacto autobiográfico*. Trad.: Jovita Noranha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LAS CASAS, Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Porto Alegre: L&Pm, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. Dom Quixote, As Relações Perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

MAN, Paul. La autobiografía como desfiguración. *Suplemento Antropos*, n. 29, 1991.

MCKEON, Michael. Generic Transformation and Social Change: Rethinking the rise of the novel. *Cultural Critique*, n. 1, p. 1-31. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *The origins of the english novel 1600-1740*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1943.

RUBIÉS, Joan-Pau. Travel Writing as a Genre. Facts, Fictions and the Invention of a Scientific Discourse in Early Modern Period. *Journeys*, vol. 1, p. 1-31, 2010.

TODOROV, Tzvetan. Ficções e verdades. In: \_\_\_\_\_. *As morais da história*. Trad.: Helen Ramos. Portugal: Europa-América, 1991.

VILLALTA, Luiz. Robinson Crusoe de Daniel Defoe: da sua circulação no mundo luso-brasileiro ao seu diálogo com o devir histórico. In: *I Seminário sobre Livro e História Editorial*. Rio de Janeiro: UFF/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 1-27.

VILLAS-BOÂS, Luciana. Cativo e autoria em *Purchas His Pilgrimes* (Londres 1625). *Convergência Lusíada*, n. 27, p. 73-82, 2012.

\_\_\_\_\_. O livro de Hans Staden e a história do Brasil Colonial. *Ciência Hoje*, vol. 48, p. 20-25, 2011.

VOIGT, Lisa. *Writing Captivity in the Early Modern Atlantic*. Carolina do Norte: University of North Carolina Press, 2009.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.

WOODMANSEE, Martha. *The Author, Art, and the Market*. Rereading the History of Aesthetics. New York: Columbia University. 1994.

\_\_\_\_\_; JASKI, P. *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham: Duke University Press, 1994.

YVANCOS, José Maria Pozuelo. *De la autobiografía*. Teoría e estilos. Barcelona: Crítica, 2006.

**CRÔNICAS DE PAIXÃO, HUMILDADE E MORTE**

Mônica Gomes da Silva (UFF)  
[monicagomessilva@yahoo.com.br](mailto:monicagomessilva@yahoo.com.br)

O presente trabalho busca estabelecer uma comparação entre dois cronistas latino-americanos, o brasileiro Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho (1886-1968) e o argentino Roberto Godofredo Christophersen Arlt (1900-1942), no que diz respeito à percepção da mudança fisionômica das cidades do Rio de Janeiro e de Buenos Aires, assim como o olhar para os setores marginalizados pelo crescimento econômico vivido nestes dois grandes centros urbanos.

Foram utilizadas do escritor brasileiro algumas crônicas das obras *Crônicas da Província do Brasil* (1937), *Flauta de Papel* (1957) e *Andorinha*, *Andorinha* (1966) presentes na seleção de Salete de Almeida Cara (1981); do escritor argentino utilizaram-se as edições de Losada (2005) e Reysa (2008) de suas *Aguafuertes porteñas*, iniciadas em 1928 e produzidas até o fim da vida do cronista.

É interessante notar o papel ocupado por essas obras dentro da produção dos artistas e relacioná-las à efemeridade do gênero crônica, que traz consigo as marcas da contingência de seu modo de produção, registro do tempo presente, entre a notícia e a literatura em um suporte que perece ao fim do dia.

As crônicas de Manuel Bandeira foram, por longo tempo, consideradas uma obra menor diante de sua produção poética e “relegadas a um segundo plano pelo próprio autor” (ANAN, 2007, p. 7), tanto que os textos remanescentes não são fruto de uma coleta sistemática de sua vasta produção para os jornais. O registro precário foi marcado pela necessidade de subsistência do artista que não guardou cópia dos escritos, enviando os originais diretamente aos editores (ANAN, 2007, p. 8). No entanto, a instantaneidade do gênero e das condições de produção não impediu que os textos estabelecessem um diálogo profícuo com sua obra poética e se apresentem permeados pelo lirismo prospectivo das memórias de infância e da elevação de temas cotidianos como nos seus melhores poemas.

Dúvidas e estranhamento também marcaram a recepção das *Aguafuertes Porteñas* de Roberto Arlt. Elas surgem em consonância ao projeto de uma publicação jornalística que fosse mais acessível ao público, tanto

em nível financeiro, quanto na incorporação do novo ritmo de vida atravessado pelas inovações técnicas. Trata-se da reelaboração proposta pelo periódico *El Mundo* (1928) que sai às ruas de Buenos Aires e volta para a redação com os movimentos e dicções dos bairros portenhos. O formato inovador do jornal que poderia ser lido no bonde, por exemplo, está bem distante de uma imprensa mais tradicional no formato e na composição textual (SAÍTTA, 2005, p. I). Por longo tempo, convencionou-se não incluir suas crônicas como literatura, mas como breves notas de costumes, tanto que a reedição de sua obra só ocorre em 1981, quando o famoso escritor Julio Cortázar pleiteia a importância de Roberto Arlt como fundador da “narrativa humana del Río de la Plata”.

Tanto no Brasil, quanto na Argentina, a inovação trazida pela linguagem da crônica em sua intrínseca relação com as situações prosaicas suscitou dúvidas quanto à validade do texto como obra literária. Por conseguinte, houve reflexos desse questionamento na leitura das crônicas desses dois artistas, acrescentando-se o fato de que ambos discutem a necessidade de renovação das letras pátrias a partir da modificação da linguagem empregada nos textos literários.

Ao defenderem uma escrita que abandonasse o excesso de rebuscamento formal, a produção dos escritores foi posta em xeque devido à recusa ao padrão cultural beletrista. Esta recusa aparece de forma bem-humorada em crônica de Manuel Bandeira:

O brasileiro da geração que fez a República era um sujeito que usava fraque e gostava de discursos. A mania do fraque passou, mas o gosto do discurso persiste, apesar da campanha de ridículo da nova geração de jogadores de *box*, *foot-ball*, versos livre e outros esportes estrangeirados.

Todavia não há motivo para desesperar. Houve alguma melhora, sensível em raros sinais que não terão escapado ao observador arguto. Por exemplo: o voluntário silêncio que se impuseram as vocações oratórias da geração que anda agora beirando os quarenta. O senhor Edmundo Luz Pinto é uma dessas vocações. Em outros tempos teria o renome de um grande orador. No entanto vive caladinho. Prefere fazer carreira por outras qualidades mais frias da inteligência. Assim os outros. (BANDEIRA, 1981, p. 27).

A crônica *El idioma de los argentinos* versa sobre a acusação da impureza do idioma argentino, ora carregado de termos *gauchos*, ora pejado de termos do *lunfardo*, necessitando de urgente “depuração”. Roberto Arlt expressa um ponto de vista semelhante ao de Manuel Bandeira ao apontar a inevitável mudança da língua e literatura pelo influxo de novas técnicas e modas estrangeiras, além de criticar a recusa acadêmica às inovações de ordem popular, apontando a esterilidade desta postura. Para



o escritor, a língua de mescla expressava a diversidade cultural do país em constante mudança. Inclusive a comparação com o boxe aparece em ambos os textos como sinônimo de agilidade e versatilidade da vida moderna. Da mesma forma, a indumentária antiga é o símbolo desta elite letrada ultrapassada:

*Tenemos un escritor aquí – no recuerdo el nombre – que escribe un purísimo castellano y para decir que un señor se comió un sandwich, operación sencilla, agradable y nutritiva, tuvo que emplear todas estas palabras: “y llevó a su boca un emparedado de jamón.” No me haga reír, ¿quiere? Esos valores, a los que usted se refiere, insisto: no los lee ni la familia. Son señores de cuello palomita, voz gruesa, que esgrimen la gramática como un bastón, y su erudición como un escudo contra las bellezas que adornan la tierra. Señores que escriben libros de texto, que los alumnos se apresuran a olvidar en cuanto dejaron las aulas, en las que se les obliga a expresarse los sesos estudiando la diferencia que hay entre un tiempo perfecto y otro pluscuamperfecto. Estos caballeros forman una colección pavorosa de “engrupidos” – ¿me permite la palabreja? – que cuando se dejan retratar, para aparecer en un diario, tienen el buen cuidado de colocarse al lado de una pila de libros, para que se compruebe de visu que los libros que escribieron suman una altura mayor de la que miden sus cuerpos. (ARLT, 2008, p. 92).*

A dúvida imposta ao estatuto dos textos de Manuel Bandeira e Roberto Arlt já seria, por si só, um ponto de contato importante. Além dele, pode-se elencar o momento de produção das crônicas. Embora o arco temporal contemplado por Manuel Bandeira seja mais extenso, o fato não impede de instaurar as semelhanças decorrentes do choque na sensibilidade dos dois cronistas diante das modificações radicais das duas cidades atravessadas por turbulências pelo endurecimento da situação política e social na década de 1930. Destaca-se, aqui, o comentário da crítica Sílvia Saítta acerca das mudanças na capital da Argentina que também podem ser associadas às alterações que ocorrem na capital brasileira:

*La crisis de treinta desencadena en la ciudad cambios intensos y variados: cesantías en la administración pública y las actividades privadas o la emigración de la ciudad de numerosos sectores rurales que provocan una explosión urbana que modifica la fisionomía de Buenos Aires. (SAÍTTA, 2005, p. XI).*

Para entender tais mudanças, este trabalho parte dos estudos de José Luis Romero (2004) e Davi Arrigucci Jr. (2009) como fundamento teórico. Do historiador argentino, buscou-se o contexto principal de produção dos cronistas com o aceleração das modificações sociais, urbanísticas e econômicas das duas metrópoles. Romero define a década de 1930 como “auge da mentalidade burguesa”, ou seja, de legitimação do jogo arrivista de ascensão social que coroava aqueles que o venciam e devotava profundo desprezo aos derrotados da refrega por *status*:

A cidade, o centro das decisões anônimas, convertia-se em um monstro cada vez mais odiado e cada vez mais inacessível: quem se rebelava contra ela estava destinado a lutar com uma sombra. (ROMERO, 2004, p. 334).

Cabe ressaltar o crescimento do jornal devido à ampliação do público leitor. Uma nova sociabilidade é instaurada, criando, às vezes, de forma bem polêmica, uma opinião pública que intervém em um diálogo tenso com o texto jornalístico, contrapondo-se ao que é noticiado, mas também tendo seu imaginário composto pelas informações veiculadas:

No entanto, o que mais poderosamente atraiu a atenção dos que queriam abandonar as zonas rurais ou as cidades estagnadas foi a metrópole, a grande cidade cuja aura crescia no indefinido comentário de quem sabia algo a seu respeito, e ainda mais através dos meios de comunicação de massa: os jornais e as revistas, o rádio e, em especial, o cinema e a televisão, ao mostrarem ao vivo uma paisagem urbana que suscitava admiração e surpresa. (ROMERO, 2004, p. 360).

Nesse sentido, as crônicas de Roberto Arlt captam intensamente o encantamento e o terror diante das mudanças de Buenos Aires, assim como Manuel Bandeira percorre as dilacerações da paisagem urbana do Rio de Janeiro, numa posição que recorda bastante a nostalgia dos que conheceram as cidades em um ritmo menos frenético e com dimensões mais humanas:

A explosão urbana modificou o perfil das cidades. Queixaram-se disso aqueles que desfrutaram delas antes, aprazíveis e tranquilas, mas sobretudo, com uma infra-estrutura suficiente para o número de habitantes que possuíam. Os invasores as desfiguraram e fizeram delas uns monstros sociais que, além disso, apresentaram, nesta mesma época, as características inumanas que lhes conferiu o desenvolvimento técnico. (ROMERO, 2004, p. 363).

É perceptível esse movimento em crônica sobre a igreja do Outeiro da Glória, na qual Manuel Bandeira começa com a constatação de que o Rio de Janeiro não seguia mais a tradição democrática dos festejos populares:

Esse prazer, que ainda subsiste forte no ambiente mais tradicional das províncias, quase desapareceu na capital do país. São sempre as mesmas festas de igrejas, mas sem aquele pitoresco popular que desenvolvia no adro o movimento ruidoso das romarias.

Hoje no Rio só há duas solenidades religiosas a sustentar a tradição da cidade: a festa da Penha e a festa da Glória. (BANDEIRA, 1981, p. 17).

Em um forte momento retrospectivo, o cronista explica o porquê de se voltar para a festa do Outeiro da Glória. No entanto, é um tom de lamento que sobressai. A igreja foi restaurada, os costumes se modificaram e a festa atual aparece como um pálido eco das festas anteriores:

Tive este ano, particular interesse em visitar a ermida porque sabia que a irmandade levava a efeito grandes obras internas de restauração. Entrei o pórtico receoso, embora tivesse lido nos jornais uma entrevista em que um dos membros daquela irmandade assegurava o repeito que presidira aos trabalhos de restauração. O meu receio infelizmente se confirmou. A pequenina nave, despojada dos seus ouros e das suas argamassas patinadas, perdeu o encanto que lhe vinha da idade. Tudo está novo ou renovado. Baixei os olhos e saí de pressa para guardar nos olhos a imagem das velhas capelinhas e tribunas, como eu as vi até o ano passado. (BANDEIRA, 1981, p. 18-19).

O novo/renovado causa impacto na rotina do cronista, gerando um deslocamento introspectivo através da memória. A cidade buscada se encontra nas lembranças e não no ambiente restaurado. Assim também ocorre no registro sobre a Rua do Ouvidor, em que o cronista se volta para o seu tumulto finissecular, onde conviviam trabalhadores ambulantes e os boêmios literatos dos cafés:

Há de haver muita gente que se lembra ainda da rua do Ouvidor de antigamente... Do agrupamento quase intransitável do canto da rua Gonçalves Dias, onde labregos floristas vendiam cravos e rosas espetados em mamões verdes... Do tumulto do velho Pascoal e do Café do Rio... Da porta de madame Dreyfus, a linda madame Dreyfus muito branca e muito loura, porta de grande significação política porque lá aparecia todas as tardes o senador Rosa e Silva cercado de seus amigos... Perto ficava a Confeitaria Castelões, onde se reunia a boêmia literária do tempo – Bilac, Coelho Neto, Guimarães Passos, Emílio de Meneses, Patrocínio, tantos outros, e mais vivo e mais surpreendente que todos, Paula Ney... Bem mais longe o sirgueiro e alfaiate militar, a cuja porta comparecia todos os dias o derrotado Custódio José de Melo, sempre de jaquetão e cartola, – porque a cartola ainda era coisa de uso quotidiano e o almirante não relaxava... (BANDEIRA, 1981, p. 25-26).

Há uma mudança na escala de valores ao iniciar o processo de massificação dessas cidades e as crônicas de Manuel Bandeira e Roberto Arlt resistem ao achatamento das modificações avassaladoras. A legitimação anterior do arrivismo começa a ser minada por discursos que põem em xeque sua autenticidade decorrente da procura de espaço nessas metrópoles. Paradoxalmente, a cidade é tumulto, monstro, Babel divisora dos homens, mas também exerce fascínio pela profusão de suas técnicas (rádio, cinema e jornal no período em foco) e pelos seus centros atraentes e perturbadores:

O trabalhador vivia em um ambiente urbano, compacto, tentador. De dia, as ruas estavam cheias de gente, e vê-las, apenas, já era um espetáculo; à noite, as ruas iluminavam-se, e os estabelecimentos comerciais, os cinemas, os teatros, os cafés também acendiam seus letreiros; havia onde ir. E nos domingos eram oferecidas diversões populares que reuniam muitas pessoas e nas quais até se podia deixar de lado as repressões cotidianas. (ROMERO, 2004, p. 360).

As *Aguafuertes Porteñas* são comentários que repontam a função primeira da substância química: dar relevo a algo descoberto. As cenas comuns da vida portenha ganham outra dimensão por meio da expressão vigorosa, direta e incisiva presente no sentido metafórico do termo, mostrando a dualidade do espaço urbano dividido entre a atração e a repulsa. Roberto Arlt faz um registro ácido do deslumbramento diante da cidade babélica e luxuosa. Em crônica sobre a Calle Florida, a mais sofisticada de Buenos Aires naquela época, o autor tece observações corrosivas sobre a falta de personalidade de uma rua que reúne todos os estilos e, ao fim, não tem nenhum. Mas é sobre os seus frequentadores que o olhar do cronista se detém, demonstrando a atração inclusive, ou principalmente, daqueles que não podem usufruí-la por completo:

*Hay mujeres que van todos los días a Florida. Digo todos los días, porque cada tres meses paso por allí y me encuentro a las mismas paseantes, con los mismos vestidos, la misma mirada, el mismo cansancio, igual paso, semejante rumbo. Grupos de tres, de cuatro, que al que va por primera vez le da la impresión de ser provincianas que están estudiando arquitectura y que para el que las ve todos los días, le dejan en el entendimiento una pregunta flotante: ¿Qué diablos vienen a buscar todos los días estas mocitas a la calle? Porque se explica un día, dos, ¿pero todos los días: invierno, verano, otoño?* (ARLT, 2005, p. 33).

Roberto Arlt também lamenta algumas transformações de Buenos Aires. A cidade é comparada a um deserto, um espaço hostil aos problemas do indivíduo. O olhar do cronista se volta para este sujeito abandonado à própria sorte em um meio indiferente, um novo Robinson Crusoe que se depara com situações humilhantes, seja na busca angustiante (e quase sempre infrutífera) de emprego, seja em solicitar favores dos indiferentes vencedores do jogo social. As demolições do centro da capital são associadas às imagens de suas viagens pela África e pela Espanha atingida pela Guerra Civil. Os referentes nos dão conta de uma situação de precariedade, de uma mudança constante numa alegria destrutiva que intriga o cronista:

*Nubes de arena en el desierto africano, en el centro de Buenos Aires. Demoliciones en la calle Cangallo. En Carlos Pellegrini. En Sarmiento. Edificios despanzurrados. Castillos de naipes de ladrillo y papel. Falta los reyes de baraja en el lienzo de los muros. La ilusión sería completa. Castillos de naipes y la gama pentatónica de las cinco calidades de martillos. [...]*

*Divago en este paisaje muy semejante al que debió ofrecer Madrid en los días de la evacuación. Interiores como desconjuntados por explosiones. En ciertos dormitorios la pátina del papel se aclara, deja el calco de muebles que ya no están. Cables colgando entre pingajos de papel. El cascajo dificultando*

*la vereda y las nubes de arena que el viento solivianta metiéndose por los ojos y la boca.* (ARLT, 2005, p. 139)

Assim como Manuel Bandeira, Roberto Arlt retrata a paisagem a partir da sobrevivência de rastros da cidade antiga, na qual sobressai a mistura arquitetônica:

*Sin embargo, esta plazuela de Monserrat es tan simpática como esos antiguos grabados en madera donde en un clima ignorado vemos simultáneamente un oso polar y un cocodrilo, un bananero y un alerce. La dinámica de la ciudad ha reunido aquí, en el paisaje, la casa colonial esquinada, la vivienda del arrabal europeo, el eucalipto de la chacra y el rascacielo de la urbes tremendas. Y también el coche destartado y el camión de doble engomado.* (ARLT, 2005, p. 147).

É possível notar, através da aproximação destas crônicas, uma contemplação singular para o crescimento das duas metrópoles. Longe de legitimar as mudanças como algo bom *per se*, os autores perscrutam o avesso do progresso, ou seja, as deformações do espaço urbano que, por vezes, se torna incaracterístico. Além disso, dividem percepção similar no que tange às repercussões para as camadas populares, alijadas desse crescimento, constituindo-se como corpo estranho na nova paisagem. Para abordar este tópico, parte-se do segundo estudo teórico norteador desta análise sobre a obra poética de Manuel Bandeira de Davi Arriguicci Jr., inspirador do título deste artigo.

A humildade, a paixão e a morte são temas recorrentes na poesia bandeiriana, mas também configuram um modo de sentir e perceber o mundo e o próximo que pode ser estendido para a obra em prosa e, na proposta deste trabalho, também para o escritor argentino Roberto Arlt. Para o crítico, subsiste em Manuel Bandeira um conceito de literatura no qual

se pode reconhecer uma ética, para a qual o valor mais alto é o que não se mostra ostensivamente. Um sentido político democrático, pois supõe e descobre o valor no dia-a-dia do povo, entre os pobres. (ARRIGUICCI JR., 2009, p. 44).

O reconhecimento do humilde, a atribuição de um traço sublime às situações e personagens menos prestigiados ocorre nas crônicas em meio a um desentranhar do cotidiano por meio de um

Movimento complexo e sutil da experiência, no qual o vivido é recolhido pela memória e retorna iluminado à consciência desperta do sujeito, como objeto de contemplação, ao mesmo tempo que o próprio sujeito se dá a ver na semiobscuridade de um quadro-prosaico, em meio ao fluxo da rotina e dos atos inconscientes de todo dia, numa atmosfera de silêncio e solidão. Forma-se, então, uma imagem súbita do despertar da consciência, momento de reco-

lhimento humilde do vivido, instante de iluminação lírica dentro do cotidiano mais prosaico, recorte de uma emoção recolhida na recordação. (ARRICUCCI JR., 2009, p. 74).

Davi Arrigucci Jr. conceitua essa instância de criação como *alumbramento*, o qual aparece juntamente com a ironia. Eles permitem que a experiência humilde seja elevada, ao mesmo tempo em que impede um excesso sentimental, ampliando e tornando complexa a captação de instantes efêmeros:

No sentimento trágico do inevitável – iniludível –, que condiciona a consciência irônica do sublime encarnado no baixo e traspassa a obra toda, se abre espaço, porém, para o provisório sob a forma do momentâneo do instante de paixão que é o instante de alumbramento. No momento da paixão estão inscritas também a humildade e a morte; com elas, em sua longa vida provisória, o poeta viu repontar, alumbrado, o clarão de poesia. (ARRICUCCI JR., 2009, p. 275)

Em crônica sobre a morte do sambista Sinhô, Manuel Bandeira narra o comportamento do público na despedida de um artista que conseguiu expressar a alma carioca, agradando desde a população das primeiras favelas até a elite do Rio de Janeiro. No texto de Bandeira, há indicação de um abismo separando as classes, própria da configuração de cidade partida que será foco da literatura das décadas seguintes. A comoção diante da morte ocorre em termos distintos do que seria esperado, no protocolo social da cidade, isto é, demonstração de tristeza e austeridade nas cerimônias fúnebres. A crônica, entretanto, presta-se a enaltecer a homenagem dessa população que concebe a morte como uma passagem, não poupando música e cores nesse rito. O sentimento de empatia aliado a uma visada irônica desse instante singular faz com que o texto adquira dimensões mais amplas:

A capelinha branca era muito exígua para conter todos quantos queriam bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de *rendez-vous* baratos, meretrizes, *chauffeurs*, macumbeiros (lá estava o velho Oxunã da praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belida num olho), todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas... Essa gente não se veste toda de preto. O gosto pela cor persiste deliciosamente mesmo na hora do enterro. Há prostitutas em tecido opala-vermelho. Aquele preto, famanaz do pinho, traja uma fatiota clara absolutamente incrível. As flores estão num botequim em frente, prolongamento da câmara ardente. Bebe-se desbragadamente. Um vaivém incessante da capela para o botequim. [...] Não tem ali ninguém para quebrar aquele quadro de costumes cariocas, seguramente o mais genuíno que já se viu na vida da cidade: a dor simples, natural, ingênua de um povo cantor e macumbeiro em torno do corpo de companheiro que durante tantos anos

foi por excelência intérprete de sua alma estoica, sensual, carnavalesca. (BANDEIRA, 1981, p. 20-21).

Nas crônicas *Os que Marcam Rendez-vous com a Morte*, de Manuel Bandeira e *Galpones y Templos*, de Roberto Arlt, a dimensão lírica do instante de alumbramento revela a (com)paixão e concede amplitude existencial a indivíduos marginais na cidade, que reaparece aqui como um espaço misterioso, passagem para uma outra dimensão além das preocupações rotineiras:

Decididamente sou o sujeito mais desprovido daquilo que os espiritistas chamam o senso da mediunidade. Nunca soube distinguir aquele não-sei-quê que assinala os que têm marcado um *rendez-vous* com a morte. [...]

Conheci nos *bars* da Galeria Cruzeiro um boêmio que tinha muita admiração pelos livros de Ribeiro Couto. Quando um dia lhe revelei que era amigo íntimo do poeta, ficou contente como uma criança. E pediu-me que lhe arranjasse um livro com dedicatória de Ribeiro Couto. Couto mandou o livro com a dedicatória, mas na distribuição de outros exemplares houve uma troca e o meu boêmio ficou como o volume sem autógrafa. [...] Uma noite estávamos no *Lamas* quando vi o rapaz ao fundo. [...] O boêmio passou por nós sem nos ver. Não há nisso nada de extraordinário. Mas quando o rapaz passou e eu olhei-o pelas costas, que foi que me fez ficar longo tempo a segui-lo com os olhos? Era um rapaz forte, brigador valente. No entanto naquele instante senti nele qualquer coisa de para lá da vida. De fato morreu um mês depois. (BANDEIRA, 1981, p. 31-32).

Na velocidade dos grandes centros urbanos, entre encontros fortuitos, marcados pela pressa, alguns acompanhados por uma sensação sinistra, de algo que escapa ao domínio do sujeito – inclusive há referência em Roberto Arlt ao conto de Edgar Allan Poe, *O homem da multidão* – os cronistas elegem as figuras do boêmio e do desvalido justamente por propiciarem um deslocamento marginal. A partir das circunstâncias inóspitas enfrentadas por estes indivíduos, abre-se o texto da crônica para uma reflexão mais profunda sobre a vida e a morte. O desafio vivido por estes personagens lança sombras na subjetividade dos cronistas de forma incisiva, traz questionamentos, irmanando-os num mesmo problema existencial:

*Recuerdo el caso de un amigo. La miseria lo llevó una noche a uno de esos hoteluchos. Se acostó pero de pronto, en la oscuridad, comenzó a representarse a la caravana de desdichados que por allí habían pasado; encendió un fósforo y miró los muros donde se desprendían lonjas de empapelado descubriendo una capa más antigua de papel floreado; y de pronto, a medida que el tiempo pasaba su angustia crecía de tal forma que vaciló un momento. Luego se vistió y salió para dormir en una plaza. Era preferible el techo de la noche a aquella cerrazón maldita.*

*Cada hombre, en la noche, lleva un problema. No se desafia impunemente el silencio, la oscuridad y el vacío sin que medien motivos.*

*De allí, que cada vez que veo una espalda encorvada en las sombras de alta noche, me digo:*

*– ¿Qué se estará elaborando bajo esa frente? ¿A dónde irá ese hombre con sus pensamientos?*

*La espalda se arquea aún más; una sombra tapa ese casco de hombre; la luz la ilumina otra vez. Parece... una de aquellas barcas de papel que, cuando éramos chicos, fabricábamos. Las lanzábamos al agua del arroyo y la barca se alejaba; subía, bajaba y luego desaparecía. Entonces, una tristeza entraba en nosotros. (ARLT, 2005, p. 59).*

Longe de incorrer numa pieguice literária ou em uma literatura panfletária em defesa dos desfavorecidos, o que observamos nos dois cronistas é uma visão humana e solidária aos problemas que atingem a população abandonada à própria sorte. As crônicas expressam um senso de sublime que elevam a categoria desses sujeitos, construindo uma metafísica do ínfimo, sem que isto signifique evasão da realidade, mas a construção da poeticidade de um cotidiano amargo, mas também belo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANAN, Sylvia Tamie. *Crônica da vida inteira. Memórias da infância nas crônicas de Manuel Bandeira*. São Paulo, 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/de-21052007-161100/pt-br.php>>. Acesso em: 22-05-2013.

ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires vida cotidiana. Seleção, prólogo e notas Sylvia Saítta. 2. ed. Buenos Aires: Losada, 2005.

\_\_\_\_\_. *Aguafuertes Porteñas*. 3. ed. Buenos Aires: Reysa, 2008.

ARRIGUCCI JÚNIOR, David. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2009. 304 p.

BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira*. Literatura Comparada. Org. e estudos biográfico, histórico e crítico de Salette Almeida Cara. São Paulo: Abril Educação, 1981.

ROMERO, José Luis. *América Latina: a cidade e as ideias*. Trad.: Bella Josef. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.



**DIADORIM: LUZ E SOMBRA, SOL E LUA  
– O HÁPTICO ACARICIA O SERTÃO**

Alessandra Moura Bizoni (UERJ)  
[alebizoni@yahoo.com.br](mailto:alebizoni@yahoo.com.br)

“Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina”. (ROSA, 1956, p. 24). É desta forma que Riobaldo, o narrador de *Grande Sertão: Veredas*<sup>37</sup> se refere, pela primeira vez, a Diadorim na trama. Para ilustrar o amor que sentiu pela virgem-guerreira, o personagem principal do romance elege um elemento da natureza como metáfora: a neblina.

Narrativa ininterrupta (sem divisões de capítulos ou episódios), a obra de Guimarães Rosa se estrutura na forma de uma grande espiral, que flutua no embalo da memória do então fazendeiro Riobaldo Tatarana. Por meio de um “monólogo inserto, em situação dialógica”<sup>38</sup>, o narrador apresenta contos, fábulas, anedotas que compõem uma tapeçaria linguística, num encontro de culturas presentes e pretéritas: é o sertão.

Sob a alcunha de Tatarana – a lagarta de fogo –, o narrador escolhe a travessia como metáfora da vida – simbolizada no interior do sertão de Minas Gerais pelo rio – outro elemento da natureza. Em sua primeira travessia, ainda garoto, no início da adolescência, cruza um trecho do Rio São Francisco acompanhado de um amigo, Reinaldo, por quem nutre simpatia assim que o conhece. Sem saber, este foi o seu primeiro encontro com Diadorim.

Anos mais tarde, já envolvido com bandos de jagunços, reencontra Reinaldo, que se apresenta como Diadorim, a quem Riobaldo admira e segue prontamente. Em meio a desventuras e desavenças, Joca Ramiro

---

<sup>37</sup> Considerado a obra-prima de Guimarães Rosa, o romance retrata o sertão de Minas Gerais, de acordo com Schwarz (1983), por volta de 1917. Às portas da maturidade, Riobaldo Tatarana conta aventuras de sua mocidade a um viajante que o visita em sua fazenda. Ainda garoto, conhece o menino Reinaldo/Diadorim, que, na fase adulta, reencontra e a quem segue no bando de Joca Ramiro. Em meio a guerras entre grupos de jagunços, nutre uma paixão proibida por Diadorim, cuja revelação da identidade feminina é o desfecho da trama.

<sup>38</sup>Roberto Schwarz assinala que a presença do visitante é percebida apenas no reflexo do relato de Riobaldo que, na concepção do crítico literário, é a única voz do livro. “*Poderíamos falar, então, em diálogo, pela metade, ou diálogo visto por uma face. De qualquer modo, trata-se de um monólogo inserto em situação dialógica.*” (SCHWARZ, 1983, p. 379)

é assassinado, desencadeando uma guerra que se estende até o final do romance.

Utilizando-se de vários estratagemas, Diadorim se esforça, ao máximo, para ocultar a sua identidade feminina. Banha-se à noite e, somente nas sombras, na penumbra, em meio a uma atmosfera de mistério, é que se permite, por alguns instantes, no momento de seu banho, usufruir de sua condição feminina. E, ao longo de todo o romance, sua trajetória desliza no caminho da ambiguidade, do inexo.

Por isso, ao se referir pela primeira vez ao grande amor de sua vida e ao tema que será, efetivamente, o fio condutor da obra, Riobaldo recorre à metáfora da neblina. Esta surge como um véu que encobre a realidade, o embaçamento que atravessa toda a narrativa. Ao assimilar a condição de paradoxo, Rosa cria Diadorim<sup>39</sup>: mulher que se veste de homem.

Ao mesmo tempo em que é sombra, Diadorim é luz, pode ser considerada uma “mulher vestida de sol”, cujo brilho ofusca. No trabalho “Revisitando Medeias vi mulheres vestidas de sol... (Medeia a Virgem-Mãe Maria?)” (2011), Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa analisa a metáfora da “mulher vestida de sol”, a partir da comparação entre a Medeia<sup>40</sup> grega (neta do deus Sol, Hélios<sup>41</sup>) e a Virgem-Mãe-Maria (mãe de Deus, ‘luz do mundo’ – Jo 8,12).

A dualidade luz/neblina é suficiente para evocar o conceito de “metáfora absoluta” no qual se baseou Hans Blumenberg<sup>42</sup> (1920-1986)

<sup>3</sup> “É uma *figura* na medida em que este termo expressa, como expõe Erich Auerbach, o seguinte conjunto de qualidades: é uma forma plástica, da mesma origem que  *fingir*  e  *ficção* , uma arqui-imagem ou imagem onírica, o encoberto, o engano, a sombra, a transformação, a capacidade organizadora do discurso... É mediadora entre o mundo terreno e o mundo Ideal.” (AUERBACH, 1939, *apud* BOLLE, 2004).

<sup>40</sup>Na mitologia grega, Medeia (em grego Μηδεια) era filha do rei Eetes, da Cólquida, sobrinha de Circe e, por algum tempo, esposa de Jasão. Eurípedes, na sua tragédia *Medeia* (431 a.C.), apresenta uma trama na qual Medeia mata os filhos que teve com Jasão, antes de fugir para Atenas, num ato de premeditada vingança em relação ao marido que lhe fora infiel.

<sup>41</sup> Hélios (em grego: “Ἥλιος, “Sol”, latinizado como Helius) é a personificação do Sol na mitologia grega. Hélios é um titã casado com Perseis, filha de Oceano e Tétis. Com ela, Hélios teve vários filhos, entre os quais Eetes, Circe, Perses e Pasífae. Sua cabeça é coroada por uma auréola solar. Circula a terra com uma carruagem solar. Em seu percurso, atravessa o céu para chegar, à noite, ao oceano, onde os seus cavalos se banham.

<sup>42</sup> Blumenberg não compreende o mundo da vida como um mundo de fato, mas como um universo hipotético em que não houvesse perguntas irrespondidas, nem teses imprecisas. Neste mundo de

para fundar a metaforologia, disciplina ainda pouco conhecida entre nós: uma imagem de tal forma consagrada e consolidada na linguagem, que prescinde de referências para fazer sentido. A própria cultura, as tradições, os dizeres, provérbios, máximas populares, orações e gestos populares se incumbem de tornar estas metáforas autossignificativas.

Este é o caso da luz, como metáfora do saber; da navegação, como metáfora da vida; do livro, metaforizando o mundo etc. Para Blumenberg, as metáforas são mediadoras indispensáveis para a percepção humana da realidade como um todo – daí a sua competência para expressar o mundo da vida (*Lebenswelt*).

Segundo Tereza Virgínia Ribeiro, a metáfora das “mulheres vestidas de sol” constitui-se como recurso rico e válido para dar conta de uma série de imbricações culturais e políticas do controverso continente latino-americano. E que, devido ao ajuste das necessidades de expressão destes povos, surge como fantasma competente para abarcar as inúmeras significações para o sagrado, desde a fundação do novo mundo.

As “mulheres vestidas de sol”, cuja origem remete à narrativa do livro da Revelação, o *Apocalipse*, ao entrarem em contato com a cultura clássica e com as culturas dos povos locais, deram origem a um elenco de figuras femininas que preservam a sacralidade da Virgem-Mãe Maria, ao mesmo tempo em que traduzem as contradições e ambiguidades presentes no Novo Continente, desde a sua descoberta.

Nossa Senhora de Guadalupe, Nossa Senhora Aparecida, Tonantzin são mulheres morenas, queimadas de sol, reluzentes, estrangeiras, diferentes, que acomodam culturas distintas para, por meio da linguagem, de códigos e símbolos culturais, dar lugar à expressão do sagrado de um modo distinto, em relação ao conhecido até então.

A figura da mulher que atinge a iluminação, a “mulher vestida de sol”, servirá de parâmetro para o aprofundamento da análise do sagrado em *Grande Sertão: Veredas*. Ao final da trama, Diadorim, morta, reedita na obra de Guimarães Rosa a metáfora das “mulheres vestidas de sol”. A personagem é iluminada no momento de desvelamento de sua condição

---

total clareza (*Selbstverständlichkeit*), a filosofia não seria possível ou necessária. Por isso a ligação entre teoria e mundo da vida deve ser buscada lá onde se instala uma experiência de perda (de dissolução do cotidiano, da vida natural). A ciência não é senão essa busca, com as consequências do imediato desaparecimento da antiga clareza (NUÑEZ, 2010).

feminina. A luz lançada sobre a personagem traz à tona a verdade que ficou encoberta durante todo o romance.

O desfecho do drama narrado por Riobaldo Tatarana remete ao sagrado, ao divino, uma vez que, na cultura ocidental, a “iluminação religiosa” é um aspecto que remete à experiência de “transcendência<sup>43</sup>” místico-espiritual.

A narrativa de Rosa é tributária dos efeitos de ofuscação, encantamento e sinestesia, a partir da verdade que fulgura, gerada pela nudez de Diadorim – clímax absoluto, espaço háptico<sup>44</sup> da narração (vetorizado pelo impacto visual) em que é o olho que toca aquilo que se sente (DERRIDA, 2000), fundamental para criar a imagem-sensação que contamina a obra com o espectro do sagrado e nos impõe determo-nos nos desdobramentos estéticos daí decorrentes.

As “mulheres vestidas de sol”, cuja origem remete à narrativa do livro da revelação, *o Apocalipse*, ao entrarem em contato com a cultura clássica e com as culturas dos povos locais, deram origem a um elenco de figuras femininas que preservam a sacralidade da Virgem-Mãe Maria, ao mesmo tempo em que traduzem as contradições e ambiguidades presentes no Novo Continente, desde a sua descoberta.

Nossa Senhora de Guadalupe, Nossa Senhora Aparecida, Tonantzin são mulheres morenas, queimadas de sol, reluzentes, estrangeiras, diferentes, que acomodam culturas distintas para, por meio da linguagem, de códigos e símbolos culturais, dar lugar à expressão do sagrado de um modo distinto, em relação ao conhecido até então.

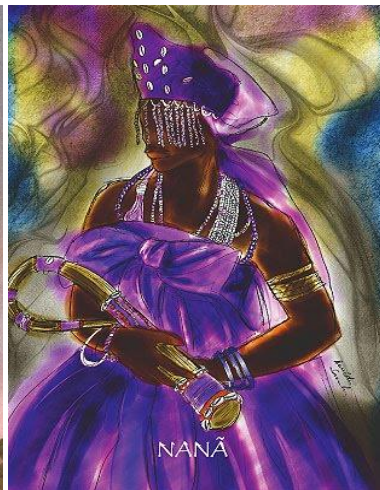
---

<sup>43</sup> Rudolf Otto cria o conceito de “numinoso”, um neologismo, cuja origem é a palavra latina *numen*, -inis, que significa divindade. O sufixo -oso corresponde a “cheio de” (medroso = cheio de medo; numinoso = cheio de divindade). Já em *O Sagrado e o profano*, Mircea Eliade contextualiza a experiência religiosa, explicando que o numinoso aparece na experiência do homem como manifestação do sagrado. Segundo o especialista, o Sagrado é algo diferente do profano, que é o ordinário, o comum. Daí a proximidade do Sagrado com o divino, e do profano com o humano. A manifestação do sagrado acontece por via da experiência religiosa, e em diversos outros modos-de-ser do homem, diante de todo o Universo.

<sup>44</sup> Jacques Derrida descreveu uma genealogia de háptico, de Aristóteles a Kant, passando por Merleau-Ponty e Husserl a Deleuze. Com base neste histórico do conceito, o filósofo argelino menciona o prestígio da tradição haptocêntrica na história da filosofia, que privilegiaria o tato, em detrimento dos outros sentidos. As potencialidades e virtudes do espaço háptico atuam de tal forma, através da imagem-sensação, que interferem não só na física da visão: colocam “a vida em jogo”.

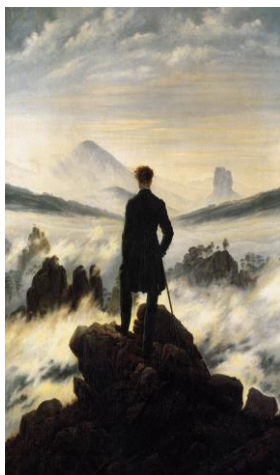


**Fig. 1 – Nossa Senhora Aparecida**



**Fig. 2 – Orixá Nanã empunhando o ibiri**

Obliquamente em relação às figuras similares à “mulher vestida de sol”, cujo brilho ofusca, a guerreira virgem permanece à sombra, calada, discreta; banha-se à noite, trazendo para si uma aura de mistério. Trata-se de outro tipo de ofuscação. Se a irradiação solar impede a manutenção dos olhos abertos e queima, fere, por causa do excesso de calor, a neblina, com sua umidade, permite o contato.



**Figura 3– Caspar-David Friedrich, O caminhante sobre o mar de névoa (1818). Kunsthalle, Hamburg.**

Ambas fascinam e atraem, mas uma carboniza, a outra envolve, acolhe; e o que se passa no seu interior só quem se embrenha nas brumas pode saber. A neblina retém a curiosidade do observador e a busca do que ela esconde, consentindo a permanência do estado de sentinela do oculto. Abre, assim, uma forma peculiar de visão – visão do que se presente, do que se quer descobrir dentro do esfumado, de algo que se deseja, mesmo sem se ter certeza alguma do que venha a ser. Mas, sem ser visto, o encoberto pela neblina está ali, quase nos toca e se anuncia neste espaço todo especial, espaço háptico, que Didi-Hubermann (1985, p. 52) definiu como “quase-carícia”.

Riobaldo sente Diadorim, ama-o, na forma de neblina. Perante a imagem-sensação nebulosa, o narrador tem outra forma de comunicação com Diadorim: consegue compensar a falta do contato corporal, porque de alguma forma o toca como figura. Organiza-se uma forma de comunicação corporal especial entre eles, num regime muito mais intenso, exatamente porque não restrito aos limites carnaís. Diadorim abre, através da imagem nebulosa, este espaço de contato háptico, “espaço por excelência da proximidade, do arrebatamento, contra a distância calculada da representação” (CARVALHO, 2007, p. 39).

Diadorim é este contorno fulgurante, fascinante, causador de um encantamento. É este amor capturado e nutrido pela imagem que fomenta a sensibilidade tátil do olhar (*háptō*, em grego (Cf. MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2006), “ajustar, pôr uma coisa em contato com outra, adaptar, atar, tocar”), donde o háptico, tocar com o olhar. Mas o tocar o quê, se a própria neblina é gasosa? Tocar intuitivo, hipersensível, incompleto, insuficiente, impermanente como o próprio amor. Tocar o amor, no espaço de aproximação facultado pela nebulosidade, espaço háptico – que supera a distância entre quem vê (um fruidor passivo) e o que é visto (uma tela, por exemplo), as conexões lógicas, dialógicas, narratológicas convencionais. Diadorim se apresenta como imagem-sensação, um contorno que atinge sem mediação e de forma penetrante, umidade que faz o caminho inverso do suor, entra pelos poros de Riobaldo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, João Ferreira de. *Bíblia sagrada*, revista e atualizada no Brasil, 1993.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: \_\_\_\_\_. *Mímesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BARBOSA, T. V. R. *Uma mulher vestida de sol*: Medeia e a Virgem-mãe Maria (Conferência). UERJ: PPG-Letras, 2012.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*: o romance da formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estruturas e visão em *Grande Sertão: Veredas*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983.

CARVALHO, Nuno Miguel Santos Gomes de. *A imagem-sensação: Deleuze e a pintura*. Dissertação de Mestrado em Filosofia [Estética e Filosofia da Arte], Universidade de Lisboa, 2007. Disponível em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/440/1/16228\\_tese\\_vers00E3o\\_final\\_nuno\\_carvalho.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/440/1/16228_tese_vers00E3o_final_nuno_carvalho.pdf). Acesso em: 20-12-2012>.

COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [Brasília]: INL, 1983.

DERRIDA, Jacques. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *La Peinture Incarnée*, Paris: Minuit, 1985.

HOMERO. *A odisseia*. Trad.: Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d.].

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI. Celeste; NEVES, Maria Helena (Orgs.). *Dicionário grego-português*. Cotia: Ateliê, 2006.

NUÑEZ, C. F. P. Lições de metaforologia: a escrita obsessiva em Gabriel García Márquez. In: JALL. *Brasil – IX Jornadas Andinas de Literatura Latino-Americanas*, 2010, Niterói/RJ. JALLA Brasil – América Latina, Integração e Interlocução. Niterói: UFF, 2010, v. 1, p. 329-334.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*: um estudo do elemento não racional na ideia do divino e a sua relação com o racional. Trad.: Prócoro Velasquez Filho. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.

\_\_\_\_\_. Ideia do sagrado de Rudolf Otto. *Dicionário de obras básicas da cultura ocidental*. Disponível em:

<<http://www.videeditorial.com.br/dicionario-obras-basicas-da-cultura-ocidental/f-g-h-i/a-ideia-do-sagrado-de-rudolf-otto.html>>. Acesso em: 29-12-2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa. A obra da J. G. Rosa e outros ensaios*. 1. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas. Roteiro de leitura*. 1. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983.



**ENVEREDANDO POR QUESTÕES DE GÊNERO  
EM CONTOS DE PERRAULT:  
INTERFACES DO FEMININO E DO MASCULINO  
NA DESCONSTRUÇÃO DE PARADIGMAS**

*Regina Michelli* (UERJ)  
[reginamichelli@globocom.com](mailto:reginamichelli@globocom.com)

### **1. Introdução**

Contar histórias vem de tempos imemoriais, tradição de oralidade que marca a preservação da cultura, atravessando tempos e espaços longínquos. O autor sobre cujos contos vamos deter nosso olhar é Charles Perrault, nascido em 1628 e falecido em 1703. Escreveu inicialmente contos em verso, reunidos na publicação de 1695, com prefácio assinado pelo próprio autor: “A Paciência de Griselda” (ou Grisélidis), “Pele-de-Asno” e “Os Desejos Ridículos”. Os contos em prosa foram publicados em 1697, na obra intitulada *Histórias ou Contos do Tempo Passado, com Moralidades*, assinada pelo filho de Perrault, polêmica a que não vamos nos ater no espaço deste texto. Da obra, fazem parte narrativas que hoje, mais do que integrar o cânone, pertencem à humanidade: “A Bela Adormecida do Bosque”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul”, “O Mestre Gato”, “As Fadas”, “Cinderela”, “Riquet, o Topetudo” (ou “Henrique do Topete”) e “O Pequeno Polegar”. A importância de Perrault reside no registro de narrativas oriundas da tradição oral popular, “histórias do tempo passado”, como o escritor assinala no título escolhido para a obra, cujas fontes são de difícil precisão (COELHO, 1991, p. 95-98).

Ao final da narrativa, os contos de Perrault apresentam uma moral, escrita em versos, em que se aconselham alguns comportamentos que “facilitariam o sucesso da pessoa junto aos demais ou lhe evitariam disabores” (COELHO, 1991, p. 90). No prefácio à edição de *Os Contos de Perrault*, de 1883, P. J. Stahl (*Apud* PERRAULT, 1989) discorre sobre a importância do maravilhoso, não o restringindo apenas à infância, e sobre o temor que assalta os mais velhos quanto a não existir nos contos uma moral bastante “sólida” ou “pesada”, de sorte a justificar a leitura da obra para ou pelo público infantil. O autor questiona a necessidade, percebida por ele na sociedade da época, de uma moral que confranja a criança a ser obediente ao que lhe propõem os mais velhos. Em contrapartida, prescreve, como integrante da moral infantil, a alegria, o contentamento, as risadas, responsáveis pela saúde dos pequeninos. Percebe-se, nas

palavras do prefaciador, o descrédito de uma moral tão severa imposta às crianças, preocupação que, por outro lado, alude à possibilidade de os próprios contos relativizarem questões concernentes à noção de certo e errado no comportamento das personagens, emergindo valores que se subtraem à moralidade socialmente prescrita.

É nessa franja que desliza a proposta deste trabalho, cujo objetivo é efetivar uma releitura dos contos de Charles Perrault observando em que medida os estereótipos de passividade feminina e autoridade masculina – típicos de uma sociedade de base patriarcal – são rompidos, delineando-se outras possibilidades de atuação. O recorte de fundamentação teórica que orienta a pesquisa sustenta-se inicialmente no estabelecimento dos arquétipos ligados à configuração do feminino e do masculino, seguindo linha junguiana, em diálogo com a história, além de recorrer aos estudos já existente sobre literatura infantil.

## **2. O feminino e o masculino**

A sociedade ocidental da época a que se reportam os contos registrados pela escrita de Perrault, cuja origem recua a períodos de difícil demarcação, funda-se nas bases da cultura cristã, patriarcal. À mulher restringia-se o acesso ao conhecimento, fonte de consciência e poder, afastando-a de uma participação efetiva na vida social, na política e mesmo na realização dos cultos religiosos. Exigia-se da mulher o silêncio e a passividade, além de atributos ligados a uma feminilidade marcada pela doçura, pela graça e pelo encanto, especialmente da aquiescência. O homem, pelo contrário, carece de ser fortaleza e destemor, fonte de conhecimento – “papai sabe tudo” – e de segurança, determinação no comando e na ação, porém, há um tributo a pagar: “O patriarcado regula os elementos externos do comportamento humano, mas desvaloriza o instinto, os sentimentos e sensações, a intuição, a emoção individualizada” (WHITMONT. *Apud* MONTEIRO, 1998, p. 18).

A mulher desloca-se pelo gineceu medieval, seu espaço é a cozinha, útero reservado à alimentação é à manutenção da família, “rainha do lar”. O homem ocupa, em suas conversas, a sala e a varanda, espaços de abertura para o mundo. A ela, o recolhimento, a discrição; a ele, a aventura heroica de um mundo – físico ou social – a desbravar, olhar direcionado adiante. Além disso, evidencia-se certo demérito culturalmente estabelecido no que tange ao feminino e, em contrapartida, atribui-se maior

valor ao masculino, concepção introjetada em sentimentos e perspectivas de homens e mulheres:

Não somos somente nós na Europa que sofremos desse culto aos homens que sem dúvida ainda sobrevive, ou melhor, dessa supervvalorização do masculino. Também na América, onde se costuma falar de um culto à mulher, a coisa no fundo não é diferente. (...)

Em contrapartida, são pouquíssimos os homens que têm pouca consideração para com o próprio sexo; ao contrário, em geral eles se orgulham dele. (JUNG, 2006, p. 37)

Buscando configurar paradigmaticamente o perfil do feminino e do masculino, este trabalho dialoga com a psicologia analítica com base em Jung e seus discípulos. Os arquétipos ligados ao feminino e ao masculino definem, nessa concepção teórica, modos de ser que devem existir complementarmente na mulher e no homem:

A masculinidade, tanto psicológica quanto biológica, contém traços femininos recessivos, assim como a feminilidade contém traços masculinos. Os traços recessivos atuam mais inconscientemente, mais como potencialidade a nos impulsionar. (MONTEIRO, 1998, p. 19).

Dentre os arquétipos estudados por Jung, destacam-se aqui os conceitos de *anima* – “o elemento feminino que há em todo homem” (JUNG, 1977, p. 31) – e o *animus* – o componente masculino que existe no inconsciente feminino. Cumpre analisar que atributos configuram o que se poderia chamar de traços do feminino – que definem o ser mulher e a *anima* – e traços do masculino, responsáveis por caracterizar a figura masculina e o *animus* feminino, na visão da psicologia analítica.

Para Jung, o feminino (a parte consciente nas mulheres e inconsciente nos homens, a *anima*) é definido por atributos relacionados à emoção e aos sentimentos, à capacidade de amar, à receptividade ao irracional e ao inconsciente. O princípio feminino associa-se a forças que sugerem sensibilidade, imaginação, experiência intuitiva e lírica, instabilidade, introspecção, sonho, emoção e afeto, primado de *Eros*. De acordo com Marie-Louise von Franz, para as mulheres, “O lado positivo do *animus* pode personificar um espírito de iniciativa, coragem, honestidade e, na sua forma mais elevada, de grande profundidade espiritual” e sabedoria (FRANZ, 1977, p. 195); já o aspecto negativo traz comportamentos de brutalidade, indiferença, ideias obstinadas e más.

O masculino (a parte consciente nos homens e inconsciente nas mulheres, o *animus*) responde por atributos como lógica, objetividade, “capacidade de exercer o poder, de controlar situações e de defender po-

sições” (JOHNSON, 1997, p. 38); o princípio masculino determina habilidades ligadas à ação, à competição e à conquista, ao poder de decidir e comandar, ao intelecto, primado do *Logos*.

Trabalhando com paradigmas de gênero, relacionando os arquétipos à mitologia e à cultura, destacam-se alguns trabalhos, como os do próprio Jung e sua esposa, Emma Jung, Jean Shinoda Bolen, Dulcinéa da Mata Monteiro, Robert Moore e Douglas Gillette. Considerando a fundamentação teórica dessas pesquisas, propomos um quadro em que operacionalmente delineamos identidades de gênero a partir de estudos mítico-arquetípicos, elencando características arquetípicas básicas capazes de definir o ser e, portanto, encontradas no feminino e no masculino. Tomando por base a concepção de Jung (2007) da complementaridade dos opostos, firma-se a ideia de que masculino e feminino estão presentes em homens e mulheres, biológica e psicologicamente. Para Emma Jung, “a vida está baseada na combinação harmônica das energias masculinas e femininas também no interior do indivíduo.” (2006, p. 99). Cumpre alertar para o fato de que os arquétipos ligados ao feminino e ao masculino definem polaridades psíquicas, vivências do mundo interior, não atinentes à questão meramente sexual: “Quando dizemos ‘feminino’ nesse sentido, obviamente não estamos querendo dizer ‘próprio de mulheres’. Estamos falando de qualidades interiores, psicológicas, que são comuns aos homens e às mulheres” (JOHNSON, 1997, p. 38).

No quadro proposto, ainda embrionário, destacamos quatro esferas de atuação definidas pela predominância de um elemento, percebido como uma dinâmica por interagir com atributos afins, configurando arquétipos. Há a esfera do pensar (*logos*), do agir, do amar (*Eros*) e do saber. As duas primeiras evidenciam atributos mais ligados ao masculino e ao *animus* feminino; as duas últimas, ao feminino e à *anima* masculina. Considera-se que o poder é passível de estar presente em todas essas esferas, não constituindo um elemento à parte. Tal raciocínio poderia ser também aplicado ao saber – há um saber implícito ao pensamento racional, ao fazer e até mesmo a amar; o saber aqui, porém, foi tomado no sentido de sagesa, de sabedoria e discernimento, intuição. Assim:

O Masculino e o <i>Animus</i> Feminino		O Feminino e a <i>Anima</i> masculina	
Dinâmica da razão ( <i>Logos</i> )	Dinâmica do agir e do fazer	Dinâmica do Amar ( <i>Eros</i> )	Dinâmica do saber
Atributos: pensamento intelectual, raciocínio lógico, análise e síntese,	Atributos: ação, energia instintiva, força física, defesa e ataque, espírito de	Atributos: amor (sexual, maternal, filial etc.), receptividade, empatia,	Atributos: sabedoria, sagesa, intuição, virtude, conhecimento (oculto, tec-

objetividade, controle, poder de ordenar e comandar, autoridade e domínio, visibilidade e prestígio.	combate, coragem, autodisciplina, lealdade, empenho na realização de tarefas.	emotividade, sedução, compaixão, sensibilidade, paixão, investimento e necessidade de vínculos afetivos significativos.	nológico), introspecção, reflexão, consciência e percepção, orienta transformações Interna e externa, vidente e profeta.
<b>Mulher / Homem da Luz</b> Sombra: obediência e subserviência ou comportamento autoritário e opressor	<b>Mulher / Homem da Ação</b> Sombra: falta de energia, anulação ou agressividade demasiada, comportamento belicoso	<b>Mulher / Homem do Laço</b> Sombra: temperamento violento passionai, possessividade ou incapacidade de amar	<b>Mulher / Homem da Palavra</b> Sombra: isolamento, reclusão, depressão, tolice ou ardilosidade
Remete ao arquétipo do rei, do pai.	Arquétipo do guerreiro, do cavaleiro, das amazonas.	Arquétipo do amante, da Grande Mãe, de deusas como Afrodite e Deméter.	Remete ao arquétipo do velho sábio, do mago, do <i>trickster</i>

### 3. Marcas do feminino e do masculino em contos de Perrault

Os contos de Perrault são oriundos de uma recolha levada a cabo ao final do século XVII, remetendo a textos que eram desde há muito transmitidos oralmente. As protagonistas femininas respondem, inevitavelmente, por atributos consagrados e exigidos às mulheres pela sociedade daquela época, referendando expectativas culturais passíveis de ainda existirem em alguns segmentos sociais. Em primeiro lugar, são belas, elemento até hoje responsável pela atração exercida sobre a figura masculina numa cultura definida pela visibilidade. A beleza é marca indiscutível, presente em todas as heroínas das histórias. No conto “Riquet, o Topetudo”, a beleza é posta em questão: a princesa é bela, mas tola, levando os pretendentes a dela se afastarem. É com esta personagem, porém, que se casa Riquet, o feio e inteligente príncipe, capaz de doar dos dons do espírito à amada. A outra irmã da princesa – inteligente, sagaz, mas destituída da beleza física – é relegada ao esquecimento, simplesmente desaparecendo da diegese, sem que se saiba de seu destino final. Belas – ou lindas – são também Chapeuzinho, a Bela Adormecida, Cinderela, a caçula que protagoniza o conto “As Fadas”, a esposa de Barba Azul: “A beleza era o maior “estigma” da feminilidade, se a mulher não fosse bela, não seria feminina. (...) O príncipe só salvava a jovem ameaçada ou atingida pelo mal depois de vê-la e encantar-se com sua infinita beleza. A bondade, a delicadeza, a honestidade, o recato, a obediência

eram os outros estigmas da fragilidade feminina.” (MENDES, 2000, p. 130).

Sobre as personagens masculinas, Mariza Mendes analisa que pouco relevo elas têm nos contos de Perrault:

Embora a função do herói-salvador esteja nas mãos dos homens, príncipes ou irmãos, a mulher é o elemento mais importante na trama da narrativa, ela é a protagonista da história. O personagem masculino é secundário, nem mesmo tem nome e representa apenas o instrumento de transformação e realização da mulher, razão pela qual ele só aparece na história no momento em que é necessária a sua intervenção. (2000, p. 25)

A assertiva aplica-se a alguns contos, com o herói resgatando a bela e doce donzela de algum perigo. Em outros, porém, verifica-se a importância das personagens masculinas na trama, podendo ocupar a cena ficcional como protagonistas, ainda que nem sempre exercitem o poder e a autoridade característicos do masculino.

Afirmar a presença, nas narrativas, dos modelos erigidos pela sociedade para o feminino e para o masculino não causa qualquer surpresa. Outras possibilidades, porém, se oferecem, permitindo relativizar – ou mesmo desconstruir – algumas verdades consolidadas. Se pensarmos em heroínas que empreendem alguma transgressão à moldura de passividade, assinalando o diálogo com o *animus* (integração de *animus*), temos Cinderela (por apresentar certa ousadia e malícia após a experiência de ser a eleita pelo príncipe, ainda que se mantenha a bondade que lhe é característica), Pele de Asno (que não se submete ao casamento com o próprio pai e conquista seu príncipe), a princesa bela e tola do conto “Riquet” (que, uma vez tendo alcançado os dons do espírito, tem autonomia para escolher o próprio marido) e a esposa de Barba Azul. Quanto ao masculino, há personagens que desempenham o papel de herói destemido, segundo o esperado, mas encontra-se também o que subverte os atributos típicos quanto a poder, comando, racionalidade etc. Em algumas histórias, o príncipe se rende à mulher amada, príncipe encantado, por vezes também encantador, como se vê em “Cinderela”, “Riquet, o Topetudo”, “A Bela Adormecida do Bosque”, “Pele de Asno”. Em outras, emerge o lado negativo do masculino, com personagens cuja função na história é destruir o feminino, como Barba Azul, o lobo em “Chapeuzinho Vermelho”, o rei em “A Paciência de Grisélides”. Escolhemos trabalhar, neste artigo, com três contos, por eles evidenciarem diferentes nuances do feminino e do masculino: “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul” e “A Bela Adormecida do Bosque”.

### 3.1. Chapeuzinho Vermelho

A Chapeuzinho de Perrault tem, como a avó, um destino trágico: o desfecho da história traz a morte às duas personagens, devoradas pelo lobo. As principais características da menina são a inocência e a ingenuidade, de certa forma punidas no conto se nos ativermos às palavras de Robert Darnton. Este historiador assinala a pouca tolerância dos franceses com relação aos idiotas ou à estupidez sob qualquer forma: “a ingenuidade, num mundo de vigaristas, é um convite ao desastre” (1986, p. 81), realçando que há “uma espécie de operação de resistência” na velharia ou mesmo no engodo e na esperteza, únicas estratégias ao alcance dos pequenos, dentro de um contexto de fantasias de “virar a mesa” (1986, p. 86).

O lobo representa simbolicamente a figura masculina (BETTE-LHEIM, 1980, p. 205) destruidora do feminino em sentido amplo, pois tanto atinge a jovem menina, quanto a velha senhora. Aqui, o feminino evidencia passividade e impotência diante de um masculino que subjuga e destrói. A moral adverte explicitamente para o cuidado que as moças devem ter com quem elas introduzem em seus quartos, pois há “lobos” manhosos, de fala mansa, que “às vezes até se deitam com elas” (PERRAULT, 1977, p. 100). A advertência ilumina os perigos tanto da sedução masculina, quanto da imprudência feminina. A menina é punida por sua ingenuidade, mas também por sua negligência ao se distrair na floresta. Não há menção a uma figura masculina protetora, como um pai, um avô ou mesmo o caçador que existe no conto dos irmãos Grimm, salvando menina e avó das entranhas do lobo. O feminino se configura pelas “duas pontas da vida”: de um lado, a ingenuidade infantil nociva à própria sobrevivência; de outro, a experiência da velhice que, doente, nada pode fazer. Falta *animus* às duas personagens de Perrault e o masculino delinea-se como o predador que destrói o feminino.

Segundo Bettelheim, “Por mais atraente que seja a ingenuidade, é perigoso permanecer ingênuo toda a vida” (1980, p. 208-209), o que encaminha o conto para uma leitura em que a ingenuidade demasiada – mesmo para as meninas – é perniciosa. Assim, a obediência e a passividade, deveras prescritas ao feminino na tradição, tampouco garantem o prêmio à heroína. Há no conto um “matriarcado” – avó, mãe e filha – destituído de poder, malícia, sabedoria, com carência de integração de *animus*. Chapeuzinho aproxima-se do arquétipo da Coré, a donzela infantil e obediente, receptiva, esperando ainda por um sentido para sua vida (BOLEN, 2005, p. 275-285). A mãe pouco atua na narrativa, mas o sufi-

ciente para negligenciar a função materna de proteção à filha, não a alertando para os perigos da travessia na floresta, na vida. A avó, que poderia exemplificar o arquétipo do velho sábio, é frágil e doente. Por outro lado, o elemento masculino que aqui aparece – o lobo – assinala um masculino pervertido em sua integralidade, disfuncional, exercendo o poder especialmente pela força que oprime e dizima o outro, exercitando o lado negativo da dinâmica do agir.

### **3.2. Barba Azul**

Prosseguindo na imagem do masculino disfuncional, há o Barba Azul. A história nos apresenta a personagem título como desposando um estatuto social de classe alta: possui casas na cidade e no campo, carruagens, pratarias, joias, tapetes e demais adereços que emolduram a riqueza daquela época, como um espelho em que a pessoa se via dos pés à cabeça. Há um senão, porém, que desqualifica a personagem aos olhos femininos: a barba azul torna-o feio e assustador, além de acumular a desconfiança quanto ao mistério que cerca o destino das esposas anteriores. Ele deseja casar-se com qualquer uma das duas filhas de uma vizinha da alta nobreza, ambas muito belas que, no entanto, fogem de tal união. Como estratégia de sedução e convencimento, ele concede oito dias de festa às meninas, à mãe e a alguns amigos delas em sua casa de campo, o que significa afastá-las do espaço físico conhecido e do ambiente cotidiano, oferecendo-lhes o novo envoltório em alegria. Elas mal têm tempo para pensar durante o período em que passam na casa de Barba Azul, o que pode predispor a uma atitude precipitada, devido à falta de reflexão e análise.

Após um mês de casados, Barba Azul informa à esposa que precisa fazer uma viagem de seis semanas à província, dando-lhe as chaves de todos os cômodos e o acesso a todas as riquezas da casa. Proíbe-a, porém, de entrar no gabinete ao final da grande galeria do andar inferior, ameaçando-a com a sua cólera, ainda que coloque nas mãos dela a “chavezinha” que abre a porta do tal quarto. Aparentemente não há problema algum em Barba Azul confiar à esposa os bens materiais, colocando, no entanto, à prova a capacidade de ela obedecer às suas ordens, resistindo à tentação de verificar o que há no tal gabinete. A jovem promete cumprir as determinações que lhe foram dadas, mas não consegue conter sua curiosidade: hesita, pensando na proibição do marido e na desgraça que poderia lhe ocorrer, mas penetra no quarto e descobre os corpos das ex-



mulheres dependurados nas paredes. A chave cai ao chão e fica manchada com o sangue coagulado que lá havia. Já em seus aposentos, a moça tenta limpá-la, mas, como ela é encantada, o sangue que some de um lado aparece de outro. Barba Azul retorna na mesma noite e, no dia seguinte, pede as chaves à esposa. Ela as devolve ao marido, sem a chavezinha do gabinete, o que é obrigada a fazer, após alguma delonga. Ameaçada de morte, ela chora, pede perdão ao marido e suplica pela vida. Por fim, pede-lhe tempo para rezar e encomendar a alma a Deus, a que Barba Azul acede, concedendo-lhe meio quarto de hora. Aproveitando o pequeno intervalo, a esposa recorre à ajuda da irmã Ana: seus irmãos haviam ficado de visitá-la naquele dia e caso Ana os visse do alto da torre, deveria fazer-lhes sinais para que se apressassem. No momento em que Barba Azul vai matar a esposa, os irmãos dela surgem e ele, que ainda tenta fugir, é morto pelos dois cavaleiros. A viúva herda toda a riqueza do marido e, graças a isso, casa a irmã com um fidalgo, compra patentes de capitão para os irmãos e depois casa-se com um homem muito bom.

Observa-se que a narrativa concede o prêmio final àquela que, em uma das leituras permitidas da obra, trai a confiança do marido: a esposa curiosa e desobediente é quem obtém a riqueza de Barba Azul, como sua única herdeira, empregando-a para ajudar os três irmãos e só depois pensando em si mesma. Entre as duas irmãs, diferentemente de outros contos, não há rivalidade, nem inveja, espelhando uma integração dos princípios do feminino. A narrativa assinala que simbolicamente a heroína efetivou uma aprendizagem, a custa de enfrentar a própria morte, emergindo vitoriosa e enriquecida. Ainda que a moral ao final do conto condene a curiosidade – bem como a crueldade de Barba Azul –, o desfecho mostra que, através dela, a verdade sobre aquele estranho homem vem à tona, conduzindo a heroína a um processo de amadurecimento e conscientização. Ao final, ela adquire a autonomia, é senhora de seu próprio destino; realça-se, porém, que autonomia não significa autossuficiência, o que se evidencia no relacionamento da protagonista com os irmãos e a irmã Ana.

O tempo, na obra, assinala elemento chave na constituição da trama. A rapidez dos eventos gera a conseqüente falta de amadurecimento na tomada de decisão para o casamento – não à toa é a caçula que o aceita. Além disso, a prova a que Barba Azul submete a esposa decorre pouco tempo depois do casamento, acontecido logo após o retorno à cidade, o que evidencia o parco conhecimento mútuo, a falta de confiança e de raízes mais profundas entre os cônjuges. É aprendendo a agir no

tempo – barganhando tempo –, que a heroína se salva: o fato de conseguir postergar, ainda que por pouco tempo, a própria morte possibilita a providencial interferência dos irmãos.

Quanto ao feminino, a heroína é a filha mais nova e inexperiente que se deixa iludir por escolhas intempestivas, sem qualquer sabedoria ou reflexão. Evidencia, porém, um amadurecimento pessoal ao enfrentar a morte, deixando de agir impulsivamente. Ao adentrar o gabinete, come do ‘fruto proibido’ e atinge a consciência, abdicando da vida confortável – do paraíso – que o marido poderia lhe oferecer, tornando-se vulnerável à morte. Por mais que ela tente reparar o ocorrido, pedindo perdão a Barba Azul, não há retorno à situação inicial, não há como apagar da consciência a experiência vivida, o que simbolicamente se expressa no sangue que não sai da chave.

A heroína atualiza inicialmente o paradigma do feminino: é bela e age movida pela emoção – dinâmica do amar – mais que pela razão, que aprende a utilizar diante da ameaça de morte. Passa a interagir melhor, a partir desse momento, com o *animus*, o que a leva a desenvolver atitudes mais ligadas à dinâmica da razão, agindo com inteligência e objetividade: na verdade, ela não emprega o tempo pedido a Barba Azul para rezar, mas para tentar, junto à irmã, a possível salvação apressando a chegada dos irmãos. A protagonista aprende e evolui de uma ingenuidade inicial para o amadurecimento, o que se representa arquetipicamente na dinâmica Coré-Perséfone: a primeira representa o aspecto jovem da deusa, “que predispõe a mulher não a agir, mas a ser conduzida pelos outros, a ser complacente na ação e passiva na atitude” (BOLEN, 1990, p. 277); a segunda, o de rainha do Inferno, esposa de Hades, papel que assimila após ser vítima de um rapto e significa crescimento, aquisição de maturidade. É a evolução da jovem inexperiente, que simbolicamente morre, para a condição plena de mulher.

Em relação ao masculino, os irmãos da esposa de Barba Azul, ambos cavaleiros, são os portadores da espada, os senhores da ação, agindo em prol da irmã – portanto, dando ouvidos ao pedido feminino de vida – e sendo premiados ao final da história. Representam simbolicamente o masculino bem estruturado, em diálogo com o feminino. Barba Azul assinala o masculino marcado pela crueldade, avaliação perceptível na ideologia que preside o estatuto do narrador: é insensível aos rogos da esposa, além de ser um contumaz assassino que escolhe as esposas pelo critério de beleza, mas passa a lhes exigir fidelidade e obediência após o casamento. Para Emma Jung, Barba Azul é “o homem que seduz mulhe-

res e, de maneira misteriosa e com intenções também misteriosas, as mata.” (2006, p. 46). Ele é o predador do feminino na ótica da psicóloga junguiana Clarissa Estés, que analisa o conto: “Todas as criaturas precisam aprender que existem predadores. Sem esse conhecimento, a mulher será incapaz de se movimentar com segurança dentro de sua própria floresta sem ser devorada. Compreender o predador significa tornar-se um animal maduro pouco vulnerável à ingenuidade, inexperiência ou insensatez.” (1999, p. 65).

A figura masculina de Barba Azul, apesar de ser a detentora do poder e a centralizadora das decisões na célula matrimonial e intitular o conto, é punida com a morte, essencialmente por não integrar sua *anima*. Suas atitudes carecem de alguns atributos femininos, necessários ao lidar com a esposa, como o respeito à curiosidade feminina, a capacidade de perdoar, a sensibilidade, a gentileza, o afeto, atuando pelo lado negativo da dinâmica do amar. Pela sucessão dos vários crimes cometidos contra suas primeiras esposas deduz-se que Barba Azul não empreende aprendizado algum no relacionamento com o feminino. Seu comportamento é repetitivo: escolhe uma mulher segundo o critério de beleza e a seduz com as “armas” que possui; uma vez tendo se casado com ela, submete-a ao cumprimento de um novo critério, a prova da obediência e, por desdobramento, de fidelidade; diante do fracasso, mata a esposa pela traição (pelo menos à palavra empenhada), retornando ao início. Repete incessantemente as mesmas ações, num círculo vicioso aprisionante, sem que haja uma modificação de comportamento na interação com o feminino. Não ouve sua *anima*, é um *serial killer* do feminino.

No processo de conscientização feminina, Emma Jung alerta para o fato de que “muitos homens encontram prazer exatamente na inconsciência da mulher e colocam todos os obstáculos possíveis em seu caminho rumo a uma maior consciência, que parece a eles incômoda e desnecessária.” (2006, p. 38). Ao nível da história, ainda que impondo obstáculos a que a esposa descubra quem ele realmente é, Barba Azul alerta-a para a existência do quartinho, dando-lhe o acesso ao conhecimento ao colocar a chave nas mãos dela. O cerne da questão parece residir na necessidade de confiar na esposa, que precisa comprovar sua fidelidade ao marido (obedecendo às suas ordens) resistindo à tentação. Nesse sentido pode-se perguntar de que morrerá a primeira mulher.

### 3.3. A Bela Adormecida do Bosque

A história da Bela Adormecida tem início com a dificuldade de o rei e a rainha terem filhos, o que evidencia o valor de que se reveste o nascimento da princesinha. No batizado da menina, as fadas comparecerem na condição de fadas-madrinhas, concedendo dons que configuram um inventário dos atributos femininos desejados à época, como já destacado. Segundo Bettelheim, “Os contos de fadas indicam que, escondida em algum lugar, a boa fada madrinha observa o destino da criança, pronta a afirmar seu poder quando for necessário e urgente.” (1980, p. 85). A figura feminina da boa fada remete ao arquétipo das grandes deusas mães, protetoras, acalentadoras: “Essas ‘fadas’ se aproximam das velhas mulheres sábias e cheias de experiência, um pouco feiticeiras e curandeiras, que presidem aos partos” (FRANZ, 2000, p. 30).

O esquecimento de convidar uma velha fada, por julgarem-na morta ou encantada, enseja o aparecimento da fada-madrasta, portadora da maldição, pressagiando a morte da princesinha ao espetar o dedo em um fuso, sem que a menina fosse merecedora de tal malefício. A maldição é amenizada por uma jovem fada que, ao perceber as intenções da outra, escondera-se para proferir seu dom por último: ela não tem poder para anular a profecia da fada mais velha – a hierarquia de poder é respeitada –, mas converte a morte em um sono de cem anos, ao fim dos quais a princesinha será despertada por um filho de rei. Se as fadas associam-se também ao arquétipo da Grande Mãe, que acolhe e protege, a fada má é a representação da mãe “terrível” (JUNG, 2011).

A presença das fadas no conto remete ao encantamento próprio do maravilhoso e do feminino: a natureza mágica desse ser é a representação dos próprios desejos humanos e a capacidade de realizá-los, receptividade e doação que marcam o feminino: “o que nos parece mais importante nesse fenômeno de permanência é a possível ligação das fadas com a imagem da Mulher em seu significado primitivo e secreto. (...) parecemos necessário refletirmos acerca dos aspectos das fadas que nos levam a um conhecimento mais profundo do eterno feminino.” (COELHO, 2000, p. 158). As fadas aproximaram-se das Parcas latinas e das Moiras gregas não só pela etimologia da palavra – remetendo ao *fatum*, fado –, mas pela responsabilidade quanto ao destino humano. As três Parcas – Cloto, Láquesis e Átropos – respondem pelo fio da vida, desde o nascimento do ser humano, seu desenvolvimento, até a morte; à velha fada esquecida do conto corresponde a função de Átropos, a que corta, implacável, o fio com sua tesoura. Ao longo do tempo, aderiu à ação das fadas um signifi-

cado benéfico, criando-se as bruxas para condensar a ideia de malignidade. Nas histórias da tradição, porém, não aparece o termo bruxa, cabendo à fada a promoção do bem e do mal, do benefício e do malefício, como se vê no conto em pauta. Pode-se dizer que a figura ambígua da fada, por comportar em si o bem e o mal, aproxima-se da essência do feminino, regido pelas emoções que podem ser construtivas ou, por vezes, intempestivas e violentas.

A narrativa informa que, por volta dos quinze ou dezesseis anos, a profecia se cumpre, sem que a jovem, tal como Chapeuzinho, fosse alertada sobre o perigo de tocar em um fuso de fiar. A princesa é curiosa e, subindo ao torreão do castelo, descobre uma boa velhinha fiando; pede-lhe para experimentar a roca fim de verificar se também consegue fiar. Segundo a obra, a princesa é “muito ativa e um pouco estouvada – de acordo, aliás, com o que as fadas haviam desejado” (PERRAULT, 1989, p. 97). O rei providencia o mais belo quarto do palácio para alojar a princesinha durante seu sono. A fada jovem chega ao palácio e adornece os seres viventes que lá havia, exceto o rei e a rainha, de sorte que, quando a princesa acordasse, não iria se sentir tão só, ainda que tenham se rompido os laços com os pais. Imediatamente cria-se, ao redor do castelo, uma vegetação tão densa que impede o acesso e a visão de quem quer que seja, ação atribuída, pelo narrador, provavelmente à fada. O sono por que passa a princesa é geralmente interpretado como um período de recolhimento necessário à transformação interior e ao amadurecimento: “Enquanto muitos contos de fadas frisam os grandes feitos que um herói deve executar antes de ser ele mesmo, a Bela Adormecida no Bosque enfatiza a concentração demorada e tranquila que também é necessária para isso.” (BETTELHEIM, 1980, p. 265).

Passado o prazo estipulado, aparece o filho do rei que, curioso, deseja descobrir o mistério que cerca aquele lugar. Um velho camponês conta-lhe a história que ouvira do pai. Os adjetivos com que a narrativa caracteriza o príncipe dão conta de uma personagem que atualiza atributos do masculino integrados aos do feminino na busca pela sua princesa: “o jovem príncipe ficou muito animado e, sem pensar duas vezes, decidiu que seria capaz de acabar com aquele mistério. E levado pelo amor e pela glória, resolveu naquele mesmo instante ver o que havia por trás de tudo aquilo” (PERRAULT, 1989, p. 102). Como a ele está determinado dar fim àquela aventura, o arvoredo se abre, deixando-o passar, mas se fecha imediatamente à sua passagem, impedindo que seus acompanhantes o sigam, travessia solitária porque simbolicamente representa uma iniciação:

apesar do cenário amedrontador, imagem da morte presente em toda parte, “Um príncipe jovem e enamorado é sempre valente.” (PERRAULT, 1989, p. 102). O príncipe se caracteriza pela ação destemida e focada no que deseja: atravessa o pátio, sobe escada, entra na sala de armas, passa por várias salas, até chegar ao quarto da bela princesa. No momento em que a vê – “uma princesa que parecia ter quinze ou dezesseis anos cuja beleza resplandecia com uma luz quase divina” (PERRAULT, 1989, p. 104-105) –, desmancha-se, como por encanto, toda a determinação daquele príncipe: “Ele se aproxima, trêmulo e cheio de admiração, e se ajoelha perto dela.” (PERRAULT, 1989, p. 105). Por seu turno, a forma como a princesa se dirige ao príncipe, tendo acordado de seu sono, testemunha o afastamento do recato e do pudor exigidos às moças: “a princesa despertou e, olhando com ternura e bastante ousadia, já que o via pela primeira vez, disse-lhe: ‘É você, meu príncipe? Você me fez esperar muito’” (PERRAULT, 1989, p. 105). Em outra versão encontra-se: “a princesa despertou e lhe disse, com um olhar mais terno do que seria admissível num primeiro encontro” (PERRAULT, 1977, p. 89). O príncipe fica “encantado” com as palavras da jovem, sentindo-se mais embaraçado ou intimidado do que ela. No discurso do narrador acentuam-se certa ousadia feminina da princesa em polaridade com alguma insegurança do príncipe, articulando-se, respectivamente, vivências harmônicas de *animus* e *anima*. Após cearem, os dois dirigiram-se à capela do castelo onde se casaram.

A história de Perrault não se encerra com o casamento, como acontece na versão dos irmãos Grimm. A narrativa prossegue após as núpcias, com o príncipe retornando ao castelo de seu pai e justificando sua demora. O rei pai é descrito como um homem bom, mas a rainha mãe pertence à raça dos ogros e domina a custo o desejo de comer criancinhas. Por causa disso, o príncipe mantém a princesa e os dois filhos que tivera – a menina Aurora e o menino Dia –, escondidos, sem ousar enfrentar a mãe. Esta ação evidencia o fato de o processo de amadurecimento do príncipe não ter se completado. Ao fim de dois anos, com a morte do pai, o príncipe assume o trono e revela publicamente o casamento já realizado, apresentando sua família à corte, evitando provavelmente a coerção social para se casar e garantir a continuidade do reino através de uma descendência que já existia. Uma vez rei, precisa partir para a guerra e entrega o reino à regência da mãe, pedindo-lhe que cuide de sua esposa e filhos. A partir desse momento, provavelmente ofuscada pela velha rainha mãe, a jovem rainha não esboça reação alguma diante das ordens da ogra, que ordena a seu mordomo matar e preparar sucessi-

vamente a carne dos netos e da nora, a fim de saciar seu apetite. Passivamente a jovem rainha, também mãe, tudo aceita, desejando a própria morte para se juntar aos filhos, quando o mordomo revela que escondera as crianças em sua própria casa. A rainha mãe é ludibriada por seu serviçal, mas descobre a verdade e manda preparar uma tina com animais peçonhentos para lá colocar a nora, os netos, o mordomo e sua família. Quando vai ocorrer o trágico desfecho, o rei chega inesperadamente e a ogra mãe se lança à morte que preparara, sendo devorada pelos bichos.

O príncipe neste conto executa a partitura do masculino integrado ao feminino. É curioso, decidido, corajoso, movido por atributos ligados à cavalaria, como amor e glória. Realiza a travessia pelo bosque e pelo castelo, mas, ao ver a princesa, sua atitude passa a se caracterizar pela sensibilidade e pela emoção que sente no contato com a jovem, completamente “encantado” – características que transitam do arquétipo do guerreiro, o senhor da ação, para o do amante. Ao permitir que os sentimentos imperem, o príncipe simbolicamente evidencia a abertura ao contato com o feminino, abdicando dos atributos que definem o masculino como poder, valentia, ação guerreira.

Ao assumir o trono modifica-se seu *status*: cabe-lhe governar o reino, o que significa participar de guerras e assumir decisões. Se de início o arquétipo do cavaleiro intrépido e apaixonado orienta as ações do príncipe, segunda as dinâmicas do agir e do amar, agora sua atuação precisa condizer com a nova função de rei, responsável pela ordem, pelo equilíbrio, pela proteção dos seus súditos e manutenção do reino, o que deveria se somar à função já existente de pai, porém nada evidenciada na narrativa. Na configuração do príncipe emerge a articulação de diferentes arquétipos, reunindo o cavaleiro, o amante e o rei: “O Rei bom e produtivo é também um bom Guerreiro, um Mago perfeito e um grande Amante.” (MOORE; GILLETTE, 1993, p. 49). Ele revela, porém, imaturidade ao deixar a família aos cuidados da velha rainha mãe, a quem temeu apresentar os filhos e a esposa quando o pai ainda vivia e poderia protegê-los das investidas da rainha-ogro. O novo rei coloca em risco aqueles que ele ama e, portanto, precisa travar seus próprios combates para adquirir maturidade e conhecimento, o que se pode comparar ao sono da princesa: em ambos os casos, há o afastamento da família e a necessidade de experimentar outras vivências.

Analisando-se mais detidamente a personagem da princesa, observa-se que de certa forma ela caminha de um comportamento mais autônomo e que expressa o próprio ser para um que expõe a passividade e o

silêncio exigidos à mulher. Graças aos dons recebidos das fadas, a princesinha representa a perfeição feminina ao conjugar atributos pessoais (beleza, bondade, graça) e culturais (relativos à vida em sociedade, como dançar, cantar, tocar), expressão de configurações arquetípicas do feminino. O recato, porém, é rompido: a maldição se cumpre também devido à sua curiosidade, ela é estouvada, ativa, ousada e diz ao príncipe o que pensa. Demonstra pureza de ser, não inserida totalmente na moldura da boa educação feminina. Despertada pelo príncipe, acorda preparada para transformar-se em mulher – o enlace acontece no mesmo dia. A partir do momento em que se casa, parece assumir o papel da esposa passiva, aceitando as separações temporárias do príncipe, que retorna ao reino de seu pai. O conto pouco focaliza a vida da princesa durante os dois anos, entre o casamento, o nascimento dos filhos e a mudança para o castelo da família do marido, agora rei, onde precisa conviver com a sogra. A jovem rainha mãe proclama seu amor pelos filhos, que julga mortos, desejando para si destino idêntico. Longe do príncipe, perde sua energia vital, seu Eros, sua capacidade de lutar. A princesa é movida tanto pelo instinto maternal, quanto pela necessidade de relacionamento afetivo com um homem (como as deusas vulneráveis de Bolen, 2005). De certa forma, esse comportamento condiz com a visão de um feminino frágil que se apoia no marido e cumpre suas principais funções, a de esposa e a de mãe, dinâmica do amar. Sem o marido rei, representação do *animus*, a princesa atua na sombra da dinâmica da razão, completamente sem energia para lutar pela vida de seus filhos e pela sua própria sobrevivência: “Quanto mais uma mulher é feminina, menos seu Animus é agressivo e mais a vida tende a passar por cima dela. (...) A mulher desse tipo, toda feita de bondade e feminilidade, se deixa matar, massacrar, e é despojada pela existência” (FRANZ, 2000, p. 94). A princesa carece de integrar o aspecto masculino.

Desponta, em oposição à jovem rainha mãe, a velha rainha ogra, mãe do príncipe, figura feminina forte e ativa. Se as fadas existem no imaginário coletivo como figuras benfazejas, o ogro é o principal emblema do mal, vencido pelo herói. Arlette Bouloumié apresenta um estudo bastante denso sobre o ogro na literatura, referindo-se ao fato de Perrault chamar sua obra de “contos de Fadas e Ogros” (2000, p. 755). Explica em seu texto a etimologia da palavra ‘ogro’, cuja origem se associa às trevas do mundo subterrâneo, à devoração canibalesca, à morte.

A gênese familiar da rainha mãe, que a insere na raça dos ogros, funciona como índice de um comportamento agressivo, o que se verifica



no temor do príncipe em relação à mãe, bem como nas palavras do narrador: “Falava-se mesmo à boca pequena na corte que ela tinha as mesmas inclinações dos ogros e que, quando via criancinhas, precisava fazer um esforço terrível para não se atirar sobre elas.” (PERRAULT, 1989, p. 106). O ogro é uma figura a que se atribuem grandes maldades, como o canibalismo e o abusivo uso da violência. Ao perceber a ausência frequente do príncipe no castelo, a mãe desconfia de que ele tem uma namorada e o incita a revelar a verdade sob o pretexto de que “ele precisava arrumar a sua vida, mas ele jamais teve coragem de confiar a ela o seu segredo.” (PERRAULT, 1989, p. 106). Ainda que aparentemente ela incentive o filho a se casar, tenta destruir a nova família na ausência do agora rei. Reinando livre no castelo, a rainha mãe não contém sua maldade, agindo de forma ativa, ao contrário da jovem rainha. Enquanto nesta há a presença de um *animus* muito fraco, é muito forte na rainha-ogro o *animus*, caracterizando o que Jung denomina possessão de *animus*.

Percebe-se no conto a típica rivalidade entre sogra e nora, explicável pelo fato de que a velha rainha será “destronada” pela nova. Quando a rainha ogra inclui no cardápio macabro a nora adulta, ela ultrapassa o instinto da raça e aponta para a rivalidade feminina. O canibalismo representa, simbolicamente, o desejo de destruição daqueles que passaram a ocupar o horizonte de preocupação do filho. A animosidade remete à história de Eros e Psique: Afrodite é deusa da beleza e do amor, mãe de Eros, “Mas quando é confrontada com a nora, a deusa se torna ciumenta, competitiva, determinada a criar obstáculos o tempo todo para Psique.” (JOHNSON, 1993, p. 19).

Perspectivando o comportamento da rainha ogra por outro prisma, verifica-se que o possível ciúme em relação ao filho justifica-se pelo comportamento dele: o príncipe escondeu dela a constituição da nova família, apresentando-lhe o fato já consumado, apesar das perguntas da mãe sobre possíveis namoradas: o segredo é também uma traição à mãe possessiva, relegada a um segundo plano devido ao aparecimento de uma nova mulher na vida do filho: “A avó ogra que devora a mulher casada com seu filho, o príncipe encantado da *Bela no bosque adormecido*, é uma terrível mãe, abusiva e ciumenta.” (BOULOUMIÉ, 2000, p. 761).

A figura da ogra representa o feminino que intensifica os atributos masculinos de autoridade e domínio, assimilando o lado negativo do *animus*, especialmente por não ter a seu lado o marido controlador de seus ímpetus e o filho não demonstrar tal capacidade de enfrentamento. O feminino, na ausência do masculino (representado pelo marido) ou

sem a integração do *animus*, assume a virilidade nociva, destruidora – o lado negativo do *animus*, em que, segundo Marie-Louise Von Franz, “As mulheres tendem a se tornar masculinas e dominadoras” (FRANZ, 1990, p. 196). A mesma pesquisadora considera que, na integração do aspecto masculino, caracterizado basicamente por atitudes viris, ao feminino, há o risco da assimilação dos defeitos masculinos e não somente das virtudes que caracterizam o *animus*:

A atitude justa consiste em evitar cair de um excesso no outro e, de uma mulher doce demais e sem personalidade, transformar-se numa espécie de homem caricatural, que se impõe, age pretensiosamente, tornando-se ainda superintelectual e excessivamente ambiciosa. (2000, p. 95).

Remontando à origem do casamento da rainha-ogro com o antigo rei, o narrador explicita razões ligadas à grande riqueza que a rainha possuía. Aqui outra oposição pode ser feita: enquanto a princesa adormecida se casa por amor (destinado pelas fadas), indicando motivações matrimoniais mais recentes, o da rainha tem na sua raiz interesses econômicos e políticos, regido por convenções tradicionais. Esta linha de raciocínio permite a remissão ao estudo de Georges Duby (1997) sobre o papel das damas medievais na constituição das famílias nobres do período, responsáveis por trazer, para o casamento, prestígio e riqueza material, de quem também se esperava uma prole muitas vezes numerosa.

Como desdobramento dessa possibilidade, recorreremos ao trabalho de Jacques Le Goff sobre Melusina. Referindo-se à lenda, o historiador afirma que há “um grupo de contos que procuram fazer recuar a origem de uma linhagem nobre medieval à união com um ser sobrenatural, de forma a conferir às pretensões de uma família à legitimidade uma consagração mais alta, metafísica.” (1980, p. 310). Nesse viés, a rainha ogra representa essa ascendência sobrenatural, de origem pagã, que traz riqueza ao casamento, mas será demonizada pela cultura cristã. Afinal, como interroga Le Goff,

Ainda que nas religiões pagãs a divindade possa perfeitamente encarnar-se em animais e seja gloriosa a união de um mortal com um animal sobrenatural, o cristianismo que fez do homem a imagem encarnada exclusiva de Deus, não torna degradante a união de um homem com um semianimal? (1980, p. 297).

#### 4. Conclusão

Muito se tem escrito sobre o feminino e sobre as mulheres, ainda hoje vítimas da opressão e da violência perpetradas por mãos masculinas

cujo cérebro e coração são tão doentes quanto a ferida, por vezes mortal, que impingem. Na sociedade de base patriarcal, a mesma ação de enquadramento do feminino recai também sobre a figura dos homens, obrigados a seguir a pauta da masculinidade traçada para eles: a postura, os gestos, a fala, a voz, tudo também lhes era (é) determinado. Homem e mulher são as duas faces de uma mesma moeda movimentada pela sociedade, segundo os valores de cada época, teia pegajosa a limitar-lhes a consciência e a liberdade de ser. A despeito disso, a diferença reside em que ao homem majoritariamente coube o lado da coroa; à mulher, a cara.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher*. São Paulo: Paulus, 1990.

BOLEN, Jean Shinoda. *Os deuses e o homem*. São Paulo: Paulus, 2002.

BOULOUMIÉ, Arlette. O ogro na literatura. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. *Literatura infantil: teoria – análise – didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DUBY, Georges. *Damas do século XVII: a lembrança das ancestrais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FRANZ, Marie-Louise Von. *A interpretação dos contos de fadas*. São Paulo: Paulinas, 1990.

\_\_\_\_\_. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

JOHNSON, Robert A. *She: a chave do entendimento da psicologia feminina*. São Paulo: Mercuryo, 1993.

\_\_\_\_\_. *We: a chave da psicologia do amor romântico*. São Paulo: Mercuryo, 1997.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

\_\_\_\_\_. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Símbolos da transformação*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

JUNG, Emma. *Animus e anima*. São Paulo: Cultrix, 2006.

LE GOFF, Jacques. Melusina Maternal e Arroteadora. In: \_\_\_\_\_. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos*. O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MONTEIRO, Dulcinéa da Mata Ribeiro. *Mulher: feminino plural*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1998.

MOORE, Robert; GILLETTE, Douglas. *Rei, guerreiro, mago, amante*. Rio de Janeiro: Campus, 1993.

PERRAULT, Charles. *Contos*. Lisboa: Estampa, 1977.

\_\_\_\_\_. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

**ESTA ILUSÃO É EMPOLGANTE:  
A FORÇA POÉTICA DA PAISAGEM SERTANEJA**

*Gabriel Jorge Barbosa dos Santos*  
[gabrieljorgebarbosa@gmail.com](mailto:gabrieljorgebarbosa@gmail.com)

A obra *Os Sertões*, do escritor, sociólogo e geógrafo Euclides da Cunha (1866-1909) traz aos leitores um completo panorama do sertão brasileiro, tomando como cenário um dos episódios mais conturbados da vida política brasileira, a Guerra de Canudos, ocorrida entre os anos de 1896 e 1897.

Em um primeiro momento de leitura, observa-se a preponderância de traços que caracterizam a obra como majoritariamente descritiva. A obra de Euclides da Cunha prima pelo caráter jornalístico, da testemunha ocular dos fatos e mais: do cenário que acomoda os fatos. Euclides da Cunha então apresenta ao leitor (provavelmente cidadão, habitante do litoral brasileiro) o sertão nordestino, mais especificamente: o sertão baiano: árido, improdutivo, porém agente de subjetividade. E a pergunta é clara: por que o *sertão*? Onde reside esta poética tão específica, numa paisagem que se apresenta tão repulsiva?

A polêmica em relação a *Os Sertões* é velha conhecida no ambiente acadêmico e da crítica literária: que categoria esta obra ocupa? Ciências sociais, geografia ou antropologia? Categorizá-la como uma obra literária parecia estranho aos críticos. Onde reside a literariedade desta obra? A “ausência” de um enredo a descaracteriza como obra literária?

Euclides da Cunha apresenta o sertão aos leitores através de soluções sintáticas complexamente engendradas. A apresentação do sertão brasileiro em Euclides é, de fato, uma criação, uma inauguração poética de uma paisagem. Observemos um trecho descritivo da paisagem do sertão, contida na seção *A Terra*<sup>45</sup>:

No entanto quem se abalança a atravessá-lo, partindo de Queimadas para nordeste, não se surpreende a princípio. Recurvo em meandros, o Itapicuru alenta vegetação vivaz; e as barrancas pedregosas do Jacurici debruam-se de pequenas matas. O terreno, areento e chão, permite travessia desafogada e rápida. Aos lados do caminho ondulam tabuleiros rasos. A pedra, florando em

---

<sup>45</sup> A obra *Os Sertões* está dividida em três grandes seções, respectivamente: *A Terra*, *O Homem* e *A Luta*.

lajedos horizontais, mal movimentada o solo, esgarçando a tênue capa das areias que o revestem.

Veem-se, porém, depois, lugares que se vão tornando crescentemente áridos. (CUNHA, 2002, p. 7)

O citado parágrafo demonstra a riqueza e a complexidade léxico-sintática da escrita euclidiana. Seu domínio das coordenadas geográficas é completo. Euclides então opta por ordenar o sertão sintaticamente, utilizando-se de figuras de linguagem e de períodos extremamente rebuscados e bem construídos. Aí conseguimos adentrar lentamente na poética euclidiana, a poética do sertão, onde pedras afloram: “A pedra, *florando* em lajedos horizontais, mal movimentada o solo, esgarçando a tênue capa das areias que o revestem”. Paulatinamente Euclides da Cunha demonstra seu poder de ficção. Entendamos ficção não só apenas como a construção de uma narrativa, com enredo, nó e desenlace, mas como o ato do *fingere*. A ficção é entendida como modelação. Através da sintaxe, Euclides concede um viés poético a um ponto de vista estritamente científico, ou seja, o sertão é apresentado por palavras, por tensões poéticas. Muitas críticas, algumas até jocosas, foram tecidas em relação à escrita euclidiana, acusada de fantasiosa e não-objetiva. O exercício poético em *Os Sertões* consiste exatamente nesta torção. Afirmamos aqui uma poética do sertão. Tal afirmação não pode conduzir-nos à crença de um sertão “mágico”, dotado de traços positivos. Euclides consegue captar a crueza e a fatalidade sertaneja e fazer disto força poética, num conjunto muito bem estruturado de vocábulos, expedientes e experiências sensoriais. *Os Sertões* é uma obra *também* literária. O crítico literário Luiz Carlos Lima cita, em seu capítulo “O lugar do literário n’Os Sertões”, contido no livro *Terra Ignota*:

É esse excedente que torna a cena literária, ao contrair verbalmente a condensação de um afeto que sobressai além da lenta acumulação das medidas que o autor ia juntando. Mas esse excedente, verbalmente configurado, não transtorna o lugar que lhe fora confiado: o de borda ou contorno do objeto principal – a aferição das propriedades da terra do sertão. (LIMA, 1997, p. 137)

O trabalho poético de transfiguração de uma terra de ninguém para uma terra de ilusão nos interessa enquanto processo de uma construção da paisagem sertaneja pela escrita euclidiana. Vejamos em outro trecho d’*Os Sertões* a força sintático-poética conferida à paisagem sertaneja:

Esta *ilusão* é empolgante ao longe. Veem-se as capelinhas alvas, que a *pontilham* a espaços, subindo a princípio em rampa fortíssima, derivando depois, *tornejantes*, à feição dos pendores; *alteando-se* sempre, eretas sobre des-

penhadeiros, perdendo-se nas alturas, cada vez menores, diluídas a pouco e pouco no azul puríssimo dos ares, até a última, no alto...

E quem segue pelo caminho de Queimadas, atravessando um *esboço de deserto*, onde *agoniza* uma flora de gravetos – arbustos que nos esgalhos revoltos retratam *contorções de espasmos*, cardos agarrados a pedras ao modo de tentáculos constritores, bromélias desabotoando em *floração sanguinolenta* – avança rápido, *ansiando* pela paragem que o arrebatava. (CUNHA, 2002, p. 108)

Este trecho é essencial para compreender-se a poética da paisagem sertaneja. Os verbos, os adjetivos e as locuções definem a fisionomia sertaneja: “ilusão, tornejantes, esboço de deserto, contorções de espasmos, floração sanguinolenta e ansiando”. Tais vocábulos e expressões revelam a crueza da paisagem, sua fraqueza que em verdade é galharda, demonstrando sempre movimentos de agonia e violência. As imagens construídas estão amplamente relacionadas à uma condição violenta da paisagem.

A complexidade e grandeza de um relato, *a priori*, jornalístico, conferem outros significados ao sertão. *Os Sertões* passa a ser visto então como um objeto literário, de signos não só sócio-político-geográficos, mas de signos poéticos. A obra de Euclides inspirou obras como *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), do escritor peruano Mario Vargas Llosa e *Veredicto em Canudos* (1970), do escritor húngaro Sándor Márai. Em relação a esta última, nos adentraremos para dissertar brevemente sobre a imagem poética sertaneja refletida na literatura de outro país, compartilhada por outro imaginário. Para esta breve explanação lançaremos mão da imagologia.

A imagologia é uma ferramenta dos estudos de literatura comparada, que consiste em identificar as imagens que um país tem de outro através da literatura. O expediente consiste em analisar o grau de refração destas imagens (ou miragens) criadas (e recriadas) pelo imaginário específico de um país em relação ao outro. Há dois movimentos neste processo imagológico. O primeiro movimento consiste na apreensão de uma imagem de um país. Geralmente este olhar tem como base um recorte específico de uma cultura. É certo que, durante o processo de armazenamento de uma imagem, diversos fatores influem, ocasionando sua deformação. Um destes fatores é o imaginário prévio que um país possui do outro, já condicionando a (de)formação e posteriormente o armazenamento desta imagem. O segundo movimento deste processo imagológico é justamente a refração desta imagem apreendida do outro, através da obra literária.

O livro *Veredicto em Canudos*, publicado em 1970, trata de uma visita ao episódio da Guerra de Canudos. A maioria das personagens são ficcionais, mas estão relacionadas ao episódio. O contexto é simples: estão em uma latada um coronel, uma mulher estrangeira adepta de Canudos e mais dois sertanejos. Grande parte do livro é o diálogo entre esta mulher misteriosa e o coronel. Neste diálogo versam principalmente sobre questões político-existenciais relacionadas à experiência de Canudos e da jovem república brasileira.

Parte do imaginário de Sándor Márai sobre o Brasil é construído com a matéria obtida da leitura de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Em *Veredicto em Canudos* se verifica esta assertiva tanto na própria narrativa, que se utiliza da paisagem do sertão descrita e estudada por Euclides, como na nota final do livro, em que admite ter lido a versão em língua inglesa da obra de Euclides. Márai, em sua nota, afirma nunca ter estado no Brasil. Este fato torna ainda mais intrigante analisar como sua imagem de Brasil se formulou para dar azo à ficção. Em sua narrativa, não temos o relato do viajante que vivenciou experiências em outro país, mas o navegante das águas do próprio imaginário que, por meio de instrumentos específicos de navegação, consegue direcionar sua embarcação a modo de lograr seu objetivo de não naufragar.

Analisemos algumas passagens que retratam esta plasmação da paisagem sertaneja:

“Era mais um passatempo... como o de nossos vizinhos canadenses e americanos, décadas antes, ao caçar os índios.” (MÁRAI, p. 19). Expõe-se a imagem de um Brasil que considera os norte-americanos (tanto estadunidenses como canadenses) como vizinhos. A própria acepção da palavra vizinho remete a uma distância pequena, seja física ou por semelhança de características. Sabe-se que o Brasil não compartilha muitas características com os EUA e Canadá por inúmeros motivos de natureza cultural e muito menos não compartilham fronteiras físicas, não podendo ser denominados vizinhos.

Um dos pontos imagológicos mais sensíveis da obra e que merece uma atenção maior neste estudo é a imagem do sertão nordestino. O sertão figura no imaginário brasileiro como uma área de extrema miséria, correspondente a todo o interior da região Nordeste brasileira. Além do imaginário quanto à localização física, há o imaginário relativo à cultura *nordestina*, aos sertanejos, que pode ser resumido em uma expressão da linguagem popular: “terra de ninguém”.



Passemos rapidamente a alguns esclarecimentos mínimos sobre o sertão brasileiro, tomando como base o riquíssimo estudo do geógrafo Josué de Castro sobre o Brasil. Em sua obra intitulada *A Geografia da Fome*, com primeira edição em 1946, Josué de Castro mapeia e decifra as principais paisagens que compõem o Brasil a fim de chegar a uma equação final sobre o problema da fome no país. O geógrafo divide o país em cinco macrorregiões: “amazônica, centro-oeste, extremo sul, nordeste açucareiro e sertão nordestino”. Interessam-nos as duas últimas. O nordeste açucareiro (tal denominação é dada pelo fato os colonizadores portugueses se aproveitarem desta área para o intenso cultivo de cana-de-açúcar) corresponde a toda faixa litorânea brasileira a partir do atual estado do Espírito Santo até o estado do Maranhão. Esta área, ao contrário do sertão nordestino, é rica em recursos naturais:

O solo da região, em sua maior parte do tipo massapê (...) é de uma magnífica fertilidade. Solo originariamente de qualidades físico-químicas privilegiadas, com uma grande riqueza de húmus e sais minerais. O clima tropical, sem o excesso de água da região amazônica, com um regime de chuvas, de estações bem definidas, também contribui favoravelmente para o cultivo fácil e seguro de cereais, frutas, verduras e leguminosas de uma grande variedade. (CASTRO, 1959, p. 100).

O sertão nordestino, foco da fome epidêmica<sup>46</sup> no Brasil, abrange o interior dos estados do Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia. Esta região não goza da mesma sorte do nordeste açucareiro e ainda tem contra si as secas, que devastam quase todo tipo de vida ali existente:

Se o sertão do Nordeste não estivesse exposto à fatalidade climática das secas, não figuraria entre as áreas de fome do continente americano (...). Infelizmente, as secas periódicas, desorganizando por completo a vida econômica e social da região, extinguindo as fontes naturais de vida, crestando as pastagens, dizimando o gado e arrasando as lavouras, reduzem o sertão a uma paisagem desértica, com seus habitantes morrendo à míngua de água e de alimentos. Morrendo de fome aguda ou escapando esfomeados, aos magotes, para outras zonas, fugindo atemorizados à morte que os dizimaria de vez na terra devastada. (CASTRO, 1959, p. 161).

Agora vejamos a imagem do sertão veiculada pelo narrador, ao descrever o ambiente da latada, na ocasião da preparação da coletiva de

---

<sup>46</sup> Josué de Castro, em seu estudo sobre a fome no Brasil, estabelece dois tipos de fome: *endêmica* e *epidêmica*. A primeira caracteriza-se por um estado de permanência em certa região, que tem por sua natureza a falta de alguns nutrientes fundamentais para o bom funcionamento do corpo humano. Já a fome epidêmica consiste em surtos que devastam certa região, ocasionando quase sempre a morte.

imprensa: “Destacava-se um senhor de barbas brancas, solene, que trajava um sobretudo negro, colete branco de pique e chapéu-coco – visão rara ali na *mata!*” (MÁRAI, p. 35). E em outra ocasião: “A campanha de Canudos, esse escândalo nacional, ocultava-se nas sombras da *mata virgem.*” (MÁRAI, p. 44). O termo “mata” indica de forma expressa uma área completamente coberta por inúmeras árvores e plantas. Aqui se veicula a imagem do sertão como selva, distanciando-se por completo de sua verdadeira característica natural, que é de ser uma área semidesértica. Ao situar Canudos numa mata virgem, talvez Márai tenha consigo, quase que intacta, a imagem do nordeste açucareiro de outrora, que ainda não tivera a mata atlântica devastada pela ação dos colonizadores portugueses com o objetivo do plantio de cana-de-açúcar. Ele toma por sertão o nordeste açucareiro. Também devemos aclarar que há também o sertão mineiro e o goiano, possuidores de características naturais completamente diferentes do sertão nordestino. Na literatura brasileira, temos João Guimarães Rosa como o maior e absoluto poeta do sertão mineiro. Podemos dizer que, numa relação de alteridade, tenhamos que o homem citadino está para o sertão assim como o estrangeiro está para o Brasil.

O sertão ainda é lugar de muito mistério e que por isso possui uma enorme força mítica, povoando o imaginário tanto do brasileiro como do estrangeiro. Euclides da Cunha, com *Os Sertões* inaugura uma imagem poética do sertão brasileiro. A partir de uma plasmação poética constrói um imaginário também poético.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTRO, Josué. *Geografia da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1959.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- GALVÃO, Walnice N. *Euclidiana: ensaios sobre Euclides da Cunha*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- MÁRAI, Sándor. *Veredicto em Canudos*. Trad.: Paulo Schiller. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- MELO E SOUZA, Ronaldes. *A geopoética de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

SOUSA, Celeste Ribeiro de. *Do cá e do lá: introdução à imagologia*. São Paulo: Humanitas, 2004.

**GIL VICENTE: PARA SEMPRE LEMBRADO**

*Fabiana de Paula Lessa Oliveira* (UERJ)  
[fabiana-lessa@ig.com.br](mailto:fabiana-lessa@ig.com.br)

**A história do teatro português lembra um des-campado liso donde saem solitários dois grandes ped-nedos: Gil Vicente e Garrett.**

(Antônio José Saraiva,  
*Para a história da cultura em Portugal*)

**O que eu tinha no coração e na cabeça – a restauração do nosso teatro – seu fundador, Gil Vicente – seu primeiro protector, el-rei D. Manuel – aquela grande época, aquela grande glória – de tudo isso se fez o drama.**

(Almeida Garrett, *Um auto de Gil Vicente*, 1838)

Almeida Garrett engajou-se como liberal participando dos acontecimentos políticos de seu país. Após a Revolução de Setembro de 1836, Passos Manuel convida-o para Inspetor Geral de Teatros, com objetivo de fazer ressurgir o teatro em Portugal. Vai à direção do Conservatório de Arte Dramática; institui concursos para promover a dramaturgia portuguesa e idealiza a construção de um Teatro Nacional (futuro Teatro Nacional D. Maria II, inaugurado em 1846).

Além disso, começa a escrever peças para construir um repertório nacional, entre elas: *Um auto de Gil Vicente* (1838), *Filipa de Vilhena* (1840) – escrita para ser representada pelos alunos do conservatório –, *O Alfageme de Santarém* (1841) e *Frei Luís de Sousa* (1843). Esse conjunto de obras constitui simultaneamente o início e o apogeu da dramaturgia romântica. (MONTEIRO, 2001, p. 64). A proposta deste trabalho é apresentar a importância de *Um Auto de Gil Vicente* para a “restauração” do teatro em Portugal.

“Foi em junho de 1838”<sup>47</sup> que Garrett começou a delinear a primeira peça dessa fase de “restauração”: *Um Auto de Gil Vicente*, que

---

<sup>47</sup> Em introdução a *Um auto de Gil Vicente*, Garrett afirma ter sido em junho de 1838 que começou a escrever a peça (GARRETT, 2007, p. 94).

evoca a corte de D. Manuel, e seus importantes literatos: Gil Vicente e Bernardim Ribeiro. Dedicou-se para que tudo concorresse para o sucesso da representação. Após escolher e ensaiar os atores, tratou dos cenários. Escolheu Palluci, pintor do Real Teatro de São Carlos, para realizá-los. Segundo André Crabbé Rocha (1954, p. 121-122), Palluci foi a Sintra copiar a vista da sala dos Cisnes e leu a descrição do galeão em Garcia de Resende, na ida da Infanta D. Beatriz. Os trajes também foram cuidadosamente escolhidos.

É representada a 15 de agosto, no Teatro da Rua dos Condes, dirigida por Émile Doux, com cenários de Palluci e no papel da Infanta D. Beatriz, a estreante Emília das Neves, que viria a ser uma das mais importantes atrizes portuguesas no século XIX. Teófilo Braga, comentando esse primeiro passo dado por Almeida Garrett, declara:

neste momento de renovação política, em que com as novas leis se harmonizavam as novas fórmulas de arte. Por um rasgo genial [Garrett] achou um tema sobre que entreteceu o seu primeiro drama, tendo em si implícita a emoção que revelava o pensamento nítido da restauração do Teatro Nacional. Esse drama tinha o cenário da Corte de D. Manuel, onde Gil Vicente iniciara os espectáculos cômicos (...). (BRAGA, [s.d.], p. VII).

Apesar de todas as adversidades, a peça superou as expectativas até do próprio autor, que não se limitou apenas a escrever o texto, também ensaiou o drama e venceu a oposição de políticos e literatos. Diante da dedicação de Garrett “os actores fizeram gosto de cooperar” (GARRETT, 2007, p. 96). Mesmo precisando de dinheiro, [Garrett] ofereceu a Emília das Neves os vestidos para o drama, e cedeu ao Conservatório os direitos de autor<sup>48</sup>, conforme afirmou José Osório de Oliveira (1935, p. 163). O público, por sua vez, “entrou no espírito da obra e aplaudiu com entusiasmo”. (GARRETT, 2007, p. 96).

Ao ler *Um auto de Gil Vicente*, escrito em 1838, percebe-se ainda uma “amena” literatura, inspirada na história, nas lendas, no folclore nacionais. Diferentemente, a própria introdução ao drama (1841), assim como as obras posteriores – *O Alfageme de Santarém* (1842), *Frei Luís de Sousa* (1843); nestas já se entrevê a crítica à política nacional. E a crítica acentua-se à medida que Costa Cabral expande sua área de influência, culminando em 1842, quando, após golpe de Estado, assume o cargo

---

<sup>48</sup> É digno de nota que Almeida Garrett expõe sobre a questão dos direitos autorais: “Levei o meu louco escrúpulo – certamente louco – ao ponto de entregar na caixa do Conservatório Real, para se aplicar às despesas das escolas, o produto dos honorários que recebera do teatro o meu drama *Um Auto de Gil Vicente*”. (GARRETT, 2007, p. 159).

de Ministro do Reino, impondo ao País, restaurada a Carta de 1826, um “liberalismo de fachada”<sup>49</sup>.

É neste contexto que *Um Auto de Gil Vicente* é escrito, como aponta o nosso Autor:

O drama de Gil Vicente que tomei para título deste não é um episódio, é o assunto do meu drama; é o ponto em que se enlaça e do qual se desenlaça depois a acção; por consequência a minha fábula, o meu enredo ficou, até certo ponto, obrigado. Mas eu não quis só fazer um drama, sim um drama de outro drama, e ressuscitar Gil Vicente a ver de ressuscitava o teatro. (GARRETT, 2007, p. 96).

*Um Auto de Gil Vicente* traz à cena a Corte de D. Manuel I e dois importantes nomes da literatura que nela evoluíram: Bernardim Ribeiro e Gil Vicente. Garrett tece o enredo com base nos ensaios para a peça *Cortes de Júpiter*, de Gil Vicente, que fora representada para celebrar a partida da Infanta D. Beatriz, filha de D. Manuel I, dada em casamento ao Duque de Saboia e, aproveitando-se deste fato histórico, acrescenta-lhe a lenda do amor impossível entre D. Beatriz e o poeta Bernardim Ribeiro, bem ao gosto romântico.

A peça desenvolve-se em três atos, em prosa, que decorrem em três espaços e tempos diferentes. É clara a quebra das leis que regem o teatro clássico, ao mesmo tempo em que se vê a incorporação de elementos românticos: o resgate e a valorização da cultura nacional, a apropriação de um dado histórico para expressar também as inquietações do artista, a incorporação do sublime e do grotesco, a simplicidade da linguagem, a liberdade de criação e de expressão, enfim, a aproximação do teatro com a própria vida.

Almeida Garrett, em *Um Auto de Gil Vicente*, evoca o reinado de D. Manuel I como base para seu drama, mas não tenciona descrever a época<sup>50</sup>, conforme afirma na introdução à peça:

Para a parte íntima dele [drama] as *Saudades* de Bernardim Ribeiro; a memória de Garcia Resende para a parte material e de forma; o Gil Vicente todo, mas especialmente a tragicomédia [*Cortes de Júpiter*] que naquela oca-

<sup>49</sup> Ofélia Paiva Monteiro, em “Introdução” a *Frei Luís de Sousa*, afirma ser um liberalismo de fachada o implementado por Costa Cabral, pois era baseado no despotismo (MONTEIRO, 1999, p. 8).

<sup>50</sup> Corroborando a discussão, em “Memória ao Conservatório Real”, de *Frei Luís de Sousa*, Almeida Garrett confessa “nem o drama, nem o romance, nem a epopeia são possíveis, se os quiserem fazer com a *Arte de verificar as datas* na mão”. (GARRETT, 1999, p. 35, grifo do autor). Então, percebe-se que o dado histórico é a referência para que o artista possa explorar a sua imaginação criadora.

sião compôs e foi representada na corte para o estilo, costumes e sabor da época. Tais foram as fontes donde procurei derivar a verdade dramática para esta que ia ser a primeira composição nacional do gênero.

Digo *verdade dramática* porque a história propriamente, e a cronológica, essas as não quis eu, nem quer ninguém que saiba o que é teatro. (GARRETT, 2007, p. 95-96).

*Um Auto de Gil Vicente* gira em torno de um acontecimento histórico registrado por Garcia de Resende: o casamento de D. Beatriz com o Duque de Saboia. Durante a celebração, é representado pela primeira vez o auto vicentino *Cortes de Júpiter*, onde se descreve a partida do cortejo que acompanhará a princesa, e que termina com uma moura a ser desencantada para oferecer três prendas mágicas a Beatriz. Garrett acrescenta a este fato histórico uma intriga amorosa: Paula Vicente apaixona-se por Bernardim Ribeiro que, por sua vez, está apaixonado pela princesa; e outra política, marcada no conflito de ideias entre os embaixadores estrangeiros e os atores da companhia de Gil Vicente. Discute-se, de permeio, a própria arte de representar.

Desde o primeiro ato, assiste-se aos preparativos para a representação do texto vicentino. Após algumas peripécias e desencontros amorosos, Bernardim Ribeiro consegue convencer Gil Vicente, com ajuda de Paula, que o aceite como ator no lugar de uma das atrizes, a que faria o papel de moura no final da peça, que abandonou o ensaio geral. Aproveita assim a ocasião para veladamente, através da voz da personagem, dirigir-se a D. Beatriz, dedicando-lhe um de seus poemas ao mesmo tempo em que lhe devolve o anel que esta lhe oferecera. El-Rei D. Manuel I estranha o desenlace, que parecia mais uma tragédia do que uma das comédias a que Gil Vicente o acostumara. O drama termina com a partida da Duquesa para a Itália, a bordo do galeão, e a suposta morte de Bernardim, que se lança ao mar.

Desenvolve-se o primeiro ato em Sintra, no “crepúsculo da madrugada”. Logo na primeira cena surge Pero Sábio, um dos atores de Gil Vicente, ensaiando seu papel – a personagem Marte – para *Cortes de Júpiter*. Ao mesmo tempo em que declama os versos finais do auto vicentino, que explicitam a partida da princesa, Pero reflete sobre algumas questões intrínsecas ao teatro, tais como: a tensão existente entre ator e texto /autor; e a preocupação com a recepção, já que “o gosto do público sustenta o teatro”. (GARRETT, 2007, p. 88). Inicia-se o drama sob o signo da partida da Infanta, que se concretizará no último ato:

PERO SÁBIO

Niña la casó su padre...

Ora onde foi este mal-aventurado de Gil Vicente buscar solfa tão encatarroada como esta para uma função de vodas – e vodas reais! Pois as coplas? Sensabores. Se letra e música as não animar cá a brilhante e donosa garganta de uma certa pessoa.... (*afagando o pescoço*) desta feita perdes tua fama e nome, Gil Vicente, meu amigo e mestre, compositor-mor de momos e chacotas, comédias, tragicomédias e autos por el-rei meu senhor que Deus guarde. (*Canta:*)

Ya se parte la Infanta,  
La Infanta se partia  
De la mui leal ciudad  
Que Lisbona se decía;  
La riqueza que llevaba  
Vale toda a Alejandria... (GARRETT, 2007, p. 100).

Pero é surpreendido por Bernardim Ribeiro, que o observa, quer conhecer a trama, deseja participar do auto, para que assim possa se despedir de Beatriz. Ao amanhecer, aproxima-se o secretário do embaixador, Chatel, e o poeta parte disfarçadamente. Cumprimentam-se Chatel e Pero. O caráter político da peça manifesta-se, essencialmente, no diálogo entre eles. Inicialmente, a conversa é cordial, Chatel elogia Sintra “São de uma formosura real igual as manhãs de Sintra. Na nossa Itália tão bela não há coisa que rivalize com este oásis, este jardim de delícias”. (GARRETT, 2007, p. 110).

No entanto, o acirramento começa, quando Pero é questionado sobre o papel que traz nas mãos. Ao responder que se trata da solfa para o auto da despedida da Infanta, Chatel surpreende-se com o adiantamento do teatro português, mas também ironiza:

CHATEL – Ah! também admite o canto o teatro português! Verdadeiramente não se imagina em Itália, nem em França, como os Portugueses estão adiantados nas artes. O vosso Gil Vicente é um prodígio: prodígio natural – e também pouco cultivado. Se ele conhecesse os clássicos; se, como o nosso Ariosto, soubesse imitar Terêncio, Aristófanos; se aprendesse as regras de arte!...

PERO – Havia de sensaborão insulso e insípido segundo a arte; havia de marcar seu engenho natural, e... (GARRETT, 2007, p. 110).

Discutem Pero e Chatel, inclusive, sobre o Tribunal do Santo Offício. Em Portugal, a Inquisição é estabelecida no governo de D. João III<sup>51</sup>,

---

<sup>51</sup> D. João III (1502-1557, rei desde 1521), quando nasceu, foi saudado com o *Auto da Visitação* ou *Monólogo do Vaqueiro*, representado nos aposentos da rainha por Gil Vicente. Deu continuidade e incrementou a política cultural iniciada por seu pai, D. Manuel I, distinguindo-se na proteção dos le-



em 1531 (e, definitivamente, a partir de 1536). Durante quase três séculos oprimiu o livre pensamento, impedindo os portugueses de produzir, divulgar e ter acesso ao conhecimento. E foi extinta com a Revolução Liberal de 1820.

Em *O Auto de Gil Vicente*, o italiano Chatel defende o Tribunal da Inquisição e lamenta D. Manuel I não o aceitar, enquanto o plebeu Pero dá-lhe lição de patriotismo:

CHATEL – (...) El-Rei D. Manuel é um Augusto, um Leão X; bons exemplos segue.

PERO – El-rei de Portugal não é para tomar, senão para dar exemplos. E ainda nenhum príncipe lhe tomou a ele o de mandar descobrir mares e terras ao cabo do mundo.

CHATEL – Bem dizeis amigo, bem dizeis. Nenhum príncipe fez tanto serviço à cristandade! Assim ele não recusasse admitir o santo tribunal da Inquisição, que tão preciso lhe é. Mas tempo virá...

PERO – É o tribunal que queima a gente?

CHATEL – Os hereges e os judeus, meu amigo; não é a gente.

PERO – Boa vai ela! – E então el-rei não o quer?

CHATEL – Não se resolve. Oh! se fosse o Príncipe D. João! Santo príncipe!

PERO – Abençoado seja el-rei nosso senhor! Deus o conserve! (GARRETT, 2007, p. 111).

A ironia domina quase sempre as observações críticas de Garrett, tão sutil, por vezes, que, desvendá-la, faz-nos cúmplices do Autor. O reinado de D. Manuel I (1469-1521) correspondeu a um dos períodos mais prósperos da história de Portugal, período das Grandes Navegações. Mas grande parte de sua riqueza foi escoada para fora do país. Logo o patriota Pero não perde a oportunidade, mesmo à parte, de abordar a questão:

CHATEL – É uma excelente e exemplar família a Real Casa de Portugal. Que formosa e avisada não é a Sr.<sup>a</sup> Infanta D. Beatriz, que amanhã será duquesa de Saboia e minha ama! O duque meu senhor há de amá-la e respeitá-la como nunca o foi princesa alguma. É a joia mais preciosa que vai ter a coroa ducal de Saboia.

PERO (*à parte*) – E para engaste da joia não leva mau ouro no dote. – Que nos levem estrangeiros, a troco de palavrinhas doces, o que tanto custa a

---

trados e artistas. No entanto, a liberdade de expressão foi cerceada pela instauração da Inquisição em 1536.

ir desenterrar na Mina – a lavar às espadeiradas na Índia! (GARRETT, 2007, p. 111-112).

Percorrendo o drama, em passeio por Sintra, D. Manuel, D. Beatriz, Paula Vicente, Gil Vicente, os embaixadores, eles discorrem sobre literatura, teatro, as descobertas marítimas, a Igreja. E Gil Vicente é interpelado por el-rei, devido a seu isolamento, se é por causa da presença dos italianos. O dramaturgo argumenta: “Vossa Alteza bem sabe que não sou medroso. Quando eu fiz o *Clérigo da Beira...*” (GARRETT, 2007, p. 115).

Gil Vicente foi interpelado pela Inquisição por suas críticas à Igreja Católica Romana. Logo, alguns autos foram proibidos, mas não chegou a ser perseguido, pois tinha a proteção real. E Garrett resgata este episódio. Em suas obras, o dramaturgo critica não só os vícios do Clero, mas também os da sociedade, e, ficcionalmente, Garrett reproduz essas ações, como se observa:

GIL VICENTE – Vossa Alteza bem sabe que não sou medroso. Quando eu fiz o *Clérigo da Beira...*

D. MANUEL – Essa é a melhor farsa que nunca fizeste.

GIL VICENTE – Nunca me escondi de priores nem de cônegos, e mais...

D. MANUEL – E mais não lhes faltaria vontade de te ensinar.

GIL VICENTE – E no dia depois do *Juíz da Beira* jantei com dois desembargadores dos agravos. Tudo pode o exemplo de tolerância e liberdade com que Vossa Alteza nos ensina a todos.

D. MANUEL – Barão, podeis dizer em Itália que nem só de marfim e especiarias se trata a corte de Lisboa. Trazemos guerra, e mandamos nossos galeões a pelejar e traficar nas quatro partes do mundo de que hoje – graças aos nossos pilotos – se compõe o mundo; mas em casa cultivamos as artes da paz. (GARRETT, 2007, p. 115-116).

Nas entrelinhas, Garrett expõe suas ideias: defendeu ao longo da vida a tolerância, a liberdade, a proteção às artes – características personificadas em D. Manuel I – ideal de rei liberal. Inclusive, tentando sensibilizar a rainha D. Maria II a aprovar o projeto de restauração do teatro nacional em novembro de 1836, evoca a corte de D. Manuel I:

Senhora, o Theatro Portuguez nasceu no Palacio de nossos Reis; ao bafo e amparo dos Augustos Avós de Vossa Magestade se accendeu e brilhou o facho luminoso, que depois foi illustrar outros Paizes.

Logo o perdemos; que nos não illuminou mais; mas a gloria de o haver accendido não ficou menos aos Senhores Reis de Portugal, a quem tanto deve a civilização da especie humana, e o Progresso das Nações modernas.

O mesmo genio poderoso que mandava descobrir a Índia, e que alterava o modo de existir do universo, mandou também abrir a scena moderna da Europa. E o Senhor Rei D. Manuel tanto achou em Portugal os animos, e corações de Vasco da Gama e de Pedro Nunes como os talentos deste, e os de Gil Vicente. (*Diário do Governo*, 17 de novembro de 1836).

Na citação acima, Garrett utiliza o exemplo dado pelo rei D. Manuel I para tentar fazer ressurgir o teatro em Portugal. Destaque-se que até o Humanismo não se tinham produzido textos especialmente para a representação teatral. Na Idade Média, houve encenações religiosas para as festas de Páscoa, de *Corpus Christi* e de Natal. Foi Gil Vicente que, em 1502, com o *Auto da Visitação*, fundou o teatro português<sup>52</sup>. Neste auto, conforme dito, declamado nos aposentos da rainha, ele saúda o nascimento do futuro rei D. João III, filho de D. Manuel I e D. Maria.

O primeiro ato termina com D. Beatriz confessando a Paula o seu amor por Bernardim Ribeiro: “Amor, amor é que nós precisamos...” (GARRETT, 2007, p. 118), diz-lhe. Entretanto, não ousa romper os códigos morais, casa-se com o duque, por questões de Estado.

Passa-se o segundo ato nos Paços da Ribeira, ao anoitecer. Assistem-se aos preparativos da representação. Inicia-se com um monólogo de Paula Vicente que reflete sobre a concepção de teatro e sobre a própria vida. Acontece no momento em que se preparam para o ensaio geral, antes da representação pública. Neste momento, a imagem do mundo como palco e o tema do teatro dentro do teatro evidencia-se, lembrando *Hamlet*, de Shakespeare<sup>53</sup>.

## **Acto II**

Os Paços da Ribeira. Grande salão no estilo de Belém: é gótico florido, inclinando fortemente à renascença. Tochas e placas com luzes.

### **Cena I**

#### **Paula Vicente (só) e Gil Vicente (*de dentro*)**

---

<sup>52</sup> É digno de nota que Gil Vicente foi considerado fundador do teatro português, mas Henrique da Mota, por exemplo, já esboçara textos dramáticos. Duarte Ivo Cruz (1983) e Luís Francisco Rebelo (1972) discutem o assunto.

<sup>53</sup> Fidelino Figueiredo, em *Shakespeare e Garrett*, também aborda a questão do “teatro dentro do teatro”, assinala: “No *Hamlet* e não só no *Hamlet*, há um expediente expressivo ou de composição, que passou a Garrett, se não na sua integridade, ao menos num seu elemento principal: a representação de teatro dentro de teatro e a intervenção no argumento desse teatro de segundo plano, por alguma personagem de primeiro” (FIGUEIREDO, [s.d.], p. 39).

(Paula, vestida de túnica e manto roçagante, está sentada ao pé de um bufete e como absorvida em profunda meditação. Sobre o bufete coroa e ceptro – alguns papéis.)

PAULA – E aqui está a minha vida! O que eu sou, o que eu valho, o para que me querem – uma comediante!... É o meu destino, vivo para isto, nisto se gasta uma existência. – E deu-me Deus alma para compreender a vida! Sente-me o coração, concebe-me o espírito quanto podia, quanto devia ser alta e sublime a minha missão na terra – e pobre, e sujeita, e humilde, e mulher sobretudo... (GARRETT, 2007, p. 119).

Observa-se um tom crítico, de desilusão na fala de Paula. A comediante busca trazer para o espectador o riso, a graça, o bem-estar, que muitas vezes nem sente. Ao longo do texto, percebe-se o desencanto do próprio Garrett, a missão do artista deveria ser “alta e sublime”, mas é tão pouco valorizada.<sup>54</sup> Gomes de Amorim relata o empenho de Garrett não só para reerguer o teatro nacional, mas também para valorizar o artista:

Emancipando o teatro do servilismo das traduções mascaradas, o actor de *Um auto de Gil Vicente* tratava ao mesmo tempo da emancipação dos actores. Empenhava-se por que fossem mais bem remunerados, melhorando-se-lhes as escripturas; e dava-lhes conselhos, não só no que se respeitava à arte dramática, como também, aos moços, na maneira de se conduzirem fora de scena, para que os respeitassem e estimassem. Por este lado ainda a sua influência foi manifesta. Havia muito quem olhasse de soslaio para os comediantes, e elle conseguiu levantar de sobre a classe a espécie de injusta reprovação que a feria. (AMORIM, 1884, tomo II, p. 390).

Paula continua as reflexões:

Comédia, comédia! Tudo é representar e fingir nesta vida de corte. Que fosse para os grandes em quem é natureza, não lhes custa. Mas para os pequenos também... é suplício. – Aqui está a minha coroa, o meu ceptro: vou ser rainha meia hora; vou ser grande, vou ser admirada, aplaudida, festejada meia hora. (*Pegando na coroa.*) É de ouripel o meu diadema: os outros de que são? – Acabada a comédia valem mais do que este? – Oh! Vida, vida!

GIL VICENTE (*dentro*) – Paula, que é tempo de começar o ensaio. (GARRETT, 2007, p. 120).

Gil Vicente convoca o elenco para um ensaio geral, Joana de Taco recusa-se a representar o papel de moura, também não sabe a fala, vivia constantemente embriagada. Por sua vez, Bernardim Ribeiro, que já demonstrara interesse em participar da peça, aproveita a oportunidade e, com a interferência de Paula, convence o dramaturgo a aceitá-lo no papel

<sup>54</sup> Ainda no século XIX, inclusive, a profissão de ator não era bem vista pela sociedade. Recorde-se também que a profissão fora reabilitada em 17 de julho de 1771. (REBELLO, 1980. p. 38).

da moura. Inclusive, tranquiliza o mestre Gil Vicente, afirmando que sabe a fala, pois Pero Sáfio havia dito.

Gil Vicente se aborrece com o fato, principalmente porque queria causar boa impressão aos italianos. Lamenta-se: “Mofino de mim! Em que dia! Nestas vodas reais! – E os italianos, que é o que me dá mais cuidado, queria-lhes mostrar que coisa é um auto português – que vissem quem é Gil Vicente”. (GARRETT, 2007, p. 123). O nacionalismo garretiano encontra-se permeado em todo o auto. Os aborrecimentos, a ansiedade para que tudo saia perfeito, são dilemas vivenciados pelo próprio autor Gil Vicente, como também por Garrett, pois ambos ensaiavam suas peças.

Inicia-se a apresentação com a presença de D. Manuel e dos altos dignitários da Corte. Quando Bernardim entra em cena, modifica a fala da moura, dedicando à princesa um de seus poemas. Desespera-se Gil Vicente, que gostaria de impressionar os italianos: “Endoideceu [Bernardim]. Estou perdido. E o meu auto, o meu nome! E os italianos! Deus se compadeça de mim”. (GARRETT, 2007, p. 137). O desapontamento de Gil Vicente é também o do próprio rei:

DOM MANUEL – O nosso Gil Vicente não foi feliz desta vez na conclusão de seu auto. Costuma acabar mais alegre e gracioso. – Passemos à outra sala; e alegrem-nos danças e folgares, já que nos deixou tão triste a comédia. (GARRETT, 2007, p. 139).

No terceiro ato, o Galeão Santa Catarina levará a Duquesa para o seu destino. Antes, porém, D. Beatriz envia uma carta a Paula, pedindo que vá ao galeão para o último adeus. Enquanto aguarda a amiga, lê *Saudades*<sup>55</sup>, de Bernardim Ribeiro. A cena inicia-se com D. Beatriz só, divagando:

Este livro!... São nossos tristes amores contados por um modo que os não entenderá ninguém. E aqui está a verdade toda – mas posta por ele com aquela alma que sabe dar a tudo! E de tudo o que me fica é este livro. Nada é já do que foi: está em história como as coisas passadas! Se vierem a escrevê-lo por esta invenção que agora veio da Alemanha, e que chegue às mãos de todos, quantos não chorarão sobre nossas desgraças! Eu sei! Carpi-lo-ão talvez a ele,

---

<sup>55</sup> Garrett, em nota, afirma que não se atará ao tempo histórico: “No rigor histórico é certamente anacronismo supor já na mão da infanta o livro das *Saudades* de Bernardim Ribeiro, cujas primeiras linhas logo indicam ter sido composto depois de sua partida. – ‘Menina e moça a longes terras me levaram’, diz o enamorado trovador. Mas não se fazia aqui uma história, senão um drama. Nem é absolutamente impossível que, desde que se tratou definitivamente da partida de D. Beatriz, o apaixonado romancista a desse por ida e perdida para ele, em suas lastimadas queixas”. (GARRETT, 2007, p. 161-162).

acusar-me-ão a mim. A mim não, que bem delicadamente encobertos deixou os nomes todos – menos o seu. Generoso coração de homem! (*Levanta-se.*) Oh! que tem o mundo para me dar que me compense o que perco aqui! Ah! Meu pai e meu senhor, o soldado que por vos vai morrer nas areias de África ou nos palmares da Índia, não vos faz tamanho sacrifício. (*Torna-se a recostar-se.*) “Saudades!” Que título lhe pôs! – Adivinhava que delas havíamos de morrer. (*Lê:*) “Sobre um verde ramo, que por cima da água se estendia, veio pousar um rouxinol; começou a cantar tão docemente que de todo me levou após si o meu sentido de ouvir; e ele cada vez crescia mais em seus queixumes, que parecia que como cansado queria acabar; senão quando, tornava quando começava; então – triste da avezinha! – que, estando-se assim queixando, não sei como se caiu morta sobre aquela água... (GARRETT, 2007, p. 145).

O fragmento citado de *Saudades ou da Menina e moça* antecipa o desfecho do próprio drama. Garrett traz à cena o livro, considerado também “um meio de civilização”, ao lado da Imprensa e do Teatro. No entanto, “o jornal para um público alargado, e o teatro para um público urbano detinham consideráveis vantagens sobre o livro – o primeiro era mais barato e o segundo mais atraente”. (SANTOS, 1988, p. 229). Ainda vale lembrar que o alto índice de analfabetismo contribui para que o livro permanecesse no restrito universo dos letrados.

Discute-se aqui a prática da leitura, a solidão do leitor, a reflexão que se deve seguir ao ato de ler, a fim de que um ensinamento seja apreendido. A literatura, portanto, irá exercer um papel importante na educação da classe média em ascensão, trará orientações morais e sentimentais, assim como regras de civilidade.

E os próprios escritores, para incentivarem a leitura, inseriam personagens lendo, sobretudo mulheres, que, por encontrarem na literatura romântica uma forma de entretenimento, tornaram-se leitoras. As jovens burguesas beneficiaram-se do acesso à escola ainda muito restrito. No entanto, a instrução não visava à formação de literatas, mas sim para exercer bem as funções de esposa e mãe, sabendo receber e dirigir uma casa. (VAQUINHAS & CASCÃO, 1993, p. 450).

Além das aulas de música, costura e bordado; a leitura passa a ser uma atividade constante nos ambientes familiares. As histórias das heroínas e dos amores idealizados alimentam a imaginação das jovens em relação ao casamento e à construção de suas próprias famílias. Nesse sentido, a literatura contribui para a educação sentimental das mulheres e ajuda a divulgar a imagem da família como base da sociedade burguesa.

A leitura torna-se um ato político à medida que é uma maneira de difundir os valores burgueses na sociedade. Por outro lado, como a leitura é uma prática das classes mais altas, evidencia-se a exclusão daqueles que não possuem acesso à escola. O teatro, portanto, é um meio mais democrático para propagá-los.

Retomando o drama, Paula chega ao galeão acompanhada de Bernardim Ribeiro, que se despede de sua amada. Mas ao serem surpreendidos pela vinda de El-rei D. Manuel I na hora da partida, Bernardim joga-se ao mar. Garrett brinca com este episódio, diz que preferiu esse desenlace, pois vai ao encontro do gosto do público. (GARRETT, 2007, p. 162).

Como foi exposto, o drama garrettiano é a própria representação do auto de Gil Vicente. Esse foi o meio encontrado por Garrett para “ressuscitar” o teatro português: reaproximá-lo da vida, através de fatos históricos e de pessoas reais, dotadas de sentimentos comuns, tais como – o amor, a paixão, o ciúme, a raiva, a suspeita, o orgulho, etc. Enfim, buscou-se uma identificação com a terra portuguesa para que servisse de exemplo para outros autores.

*Um auto de Gil Vicente*, portanto, ocupa um lugar de relevo na produção dramática garrettiana e na cultura portuguesa do século XIX, pois representa o ponto de partida para a restauração do teatro nacional, após um longo período de teatro marcado e dominado por influência estrangeira.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Francisco Gomes de. *Garrett: Memórias Biográficas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881-1884, 3 v.

BRAGA, Teófilo. Dois monumentos. In: GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa e Um auto de Gil Vicente*. Porto: Livraria Chardron, de Lélo e Irmão, [s.d.].

CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães & C.<sup>a</sup>, 1983.

*DIÁRIO do Governo*, nº 273. Lisboa: Imprensa Nacional, 1836.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *Shakespeare e Garrett*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, [s.d.].

GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Introdução de Ofélia de Paiva Monteiro. Porto: Civilização, 1999.

\_\_\_\_\_. Um auto de Gil Vicente. In: REBELLO, Luiz Francisco (Org.). *Teatro romântico português: O drama histórico*. Prefácio, seleção e notas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2007.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. Introdução. In: GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Porto: Civilização, 1999, p. 7-28.

\_\_\_\_\_. *O essencial sobre Almeida Garrett*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

OLIVEIRA, José Osório de. *O romance de Garrett*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1935.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1972.

\_\_\_\_\_. *O teatro romântico (1838-1869)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

ROCHA, André Crabbé. *O teatro de Garrett*. 2. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1954.

SANTOS, Maria de Lourdes C. Lima dos. *Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos*. Lisboa: Presença, 1988.

VQUINHAS, Irene Maria; CASCÃO, Rui. Evolução da sociedade em Portugal: a lenta e complexa afirmação de uma civilização burguesa. In: MATTOSO, José (Org.). *História de Portugal: o liberalismo*. Lisboa: Estampa, 1993, v. 5.



**HISTÓRIA E MEMÓRIA COLETIVA:  
O CANTO HARMONIOSO E TRISTE  
DE PATATIVA DO ASSARÉ EM VERSOS DE CORDEL**

*José Severino da Silva* (UNIGRANRIO)

[cap.prof\\_jose@yahoo.com.br](mailto:cap.prof_jose@yahoo.com.br)

*Idemburgo Pereira Frazão Félix* (UNIGRANRIO)

[professorifrazao@uol.com.br](mailto:professorifrazao@uol.com.br)

*Jacqueline de Cássia Pinheiro Lima* (UNIGRANRIO)

[jpineiro@unigranrio.com.br](mailto:jpineiro@unigranrio.com.br)

**1. Considerações iniciais**

Pretendemos com este artigo propor a importância de representarmos a memória histórica e cultural deste representante da literatura popular brasileira, Antônio Gonçalves da Silva, mais conhecido como Patativa do Assaré, sedimentando o elo que os deve ligar ao seu local de origem. Retratar algo que é específico e natural em suas obras. Este poeta foi um dos mais importantes representantes da cultura popular nordestina, nacionalmente e internacionalmente. Toda a sua trajetória está marcada como um homem voltado para as causas menores, inferiores culturalmente, os mais necessitados. Este cordelista passou por diversas dificuldades ao longo de sua trajetória cordeliana sempre denunciando a corrupção, o abuso de poder e as injustiças sociais, sempre se preocupando com o povo marginalizado e oprimido do agreste ao sertão nordestino.

O poeta Patativa do Assaré destacou-se como improvisador e compositor. Este mestre tinha uma linguagem simples, porém sábia, em suas produções artísticas. Patativa nunca se considerou um cordelista, apesar do seu cordel ser reconhecido pelo público, enquanto outros poetas como o Mestre Azulão, sempre esteve convicto de ser um cordeliano. Sabe-se que sua vida na infância não foi tão fácil, sofreu demais, levava uma vida muito simples. “Patativa do Assaré nasceu numa família de agricultores pobres e perdeu a visão de um olho” (PATATIVA, 2006, p. 9). Seu pai morreu quando ele tinha oito anos de idade e a partir desta data “passa a trabalhar na terra deixada pelo pai que mais tarde seria dividida entre os irmãos” (PATATIVA, 2006, p. 9).

Patativa começou a trabalhar na roça para ajudar no sustento da família. Foi estudar numa escola local com doze anos de idade, porém ficou poucos meses nos bancos escolares. Nesta época, começou a escre-

ver seus próprios versos e pequenos textos. Ganhou da mãe uma pequena viola aos dezesseis anos de idade. Muito feliz, passou a escrever e cantar repentes e se apresentar em pequenas festas da cidade. Ganhou o apelido de Patativa, uma alusão ao conhecido pássaro, quando tinha vinte anos de idade. Nesta época, começou a viajar por algumas cidades nordestinas, apresentou-se como violeiro. Cantou também diversas vezes na rádio Araripe.

Este poeta também participava do programa da rádio Araripe, declamando seus poemas. Sabe-se que numa destas ocasiões é ouvido por José Arraes de Alencar que, convencido de seu potencial, o incentiva possibilitando a publicação de seu primeiro livro, *Inspiração Nordestina*, no ano de 1956. Esta obra teria uma segunda edição com acréscimos no ano de 1967 em sua monografia passando a se chamar *Cantos do Patativa*. No ano de 1970 uma nova coletânea de poemas é lançada, *Patativa do Assaré: Novos Poemas Comentados*, e em 1978 foi lançado *Cante lá que eu canto cá*.

Patativa do Assaré não teve um destino tão diferente como de outros poetas, também migrou, conheceu o norte e nordeste, depois o sudeste e, em seguida o mundo. Também percorreu esses caminhos cantando e declamando suas obras. Este poeta nordestino pertence ao mesmo seleiro que vários outros cordelistas, entretanto se destacou dentro e fora do Brasil por conta de suas poesias ligadas ao sertanejo, ao matuto, ao homem do agreste e do sertão. Suas obras ao mesmo tempo em que emocionam, satirizam e alegam através de seus versos poéticos e críticos.

*A Triste Partida* é um cordel e ao mesmo tempo música escrita por Patativa do Assaré, considerada o hino dos nordestinos. Este poema retrata algo que o mestre Azulão vivenciou. Foi retirante e sofreu ao ter que deixar o seu “torrão natal”, mas que, naquele momento se fez necessário, por questões diversas, entre elas, a própria sobrevivência. Nos dias atuais, a migração nordestina continua, embora em menor escala, o preconceito continua, mas continua também o avanço da diversidade cultural, e por conta desse processo promovido pela diversidade o reconhecimento dessa cultura considerada menor está sendo conquistada. A culinária, a música, a arte e o artesanato são apreciados e estão presentes nas outras regiões que compõem o território brasileiro. A diversidade cultural não desagrega costumes locais ou regionais, muito pelo contrário, agrega valores imprescindíveis na construção identitária de um povo que tem sua gênese no tripé interético.

## 2. *Cantos em diálogos*

Patativa do Assaré dialoga com as questões que configuram a identidade do nordestino. A história e a memória deste poeta, ao longo dos seus percursos enquanto cantadores, poetas, cordelistas e repentistas tornou-se uma fonte de pesquisa importante para intelectuais brasileiros e estrangeiros. Nesta perspectiva destaca-se a memória como representação seletiva do passado deste poeta alicerçado na literatura de cordel marcada pela forte oralidade.

A memória, como aqui é estudada, é a presença do passado, em outras palavras a memória histórica. Na perspectiva de Halbwachs, toda memória é “coletiva”, ou seja, quando o indivíduo recorre à memória histórica, vários personagens estão inseridos neste contexto, amigos, familiares e experiências vividas e neste contexto a memória tece e garante a continuidade das tradições históricas oficiais e não oficiais. O cordelista através da oralidade registra e preserva a cultura popular interpretando e comunicando valores e costumes de seu povo. O cordel quanto forma de expressão estética, representa também uma prática coletiva que envolve de um lado memória e oralidade e, de outro, o diálogo.

A memória histórica é uma fonte que a todo momento alimenta as Memórias individual e coletiva e também mantém contato permanente, servindo-se de base fundamental entre o ser pensante “cordelista” e o que ele pensa “cordel”, de uma forma recíproca. A memória histórica guarda informações relevantes para os sujeitos e têm, por função primordial garantir a continuidade das tradições, hábitos, costumes e culturas. Abarcam períodos menores do que aqueles tratados pela história. O cordelista tem na oralidade o seu veículo privilegiado e tem como dever registrar fatos ou acontecimentos, como um meio fundamental de preservação da cultura popular e a própria comunicação. Tanto a memória individual, coletiva e histórica se interpenetram e se comunicam. Entretanto, a memória individual e a coletiva vive num permanente embate pela coexistência. Elas são diferentes, mas uma depende da outra e na configuração desta memória tanto a individual quanto a coletiva são imprescindíveis para a preservação dos acontecimentos históricos seja oficial ou não.

A Serra de Santana e Assaré eram os xodós de Patativa. Em Santana, numa casa simples na roça com paredes sustentadas por um entrançado de madeira fina viveu quase a vida toda. Em meados de 1970, sua esposa, Dona Belinha (Belarmina Cidrão), fez um pedido “queria morar em Assaré” e Patativa atendeu o seu pedido. ‘Segundo relatos, em Assa-

ré, Belinha passava a maior parte do seu tempo na igreja que ficava próxima a sua residência.

Precede um período de escuta: Com sua sensibilidade poética, Patativa abriu as veredas do sertão, entrou na casa de taipa, coberta de palha, ouviu histórias de lobisomem, caiporas e almas penadas, contadas à beira do fogo, nos terreiros das choupanas mais humildes do sertão sem luz elétrica, sem rádio, sem televisão. (NASCIMENTO, 1995, p. 12).

Mesmo sendo um cordelista nordestino, matuto, por ter passado poucos meses na escola a preocupação principal era com as questões sociais de sua região que tanto demarcaram suas poesias. Patativa do Assaré apesar da vida sofrida e das dificuldades que passou ao longo de sua trajetória tinha o domínio da norma culta, graças às leituras dos clássicos: Camões, Castro Alves e Machado de Assis. Não obstante, privilegia os registros da oralidade, a linguagem coloquial do agricultor pobre do sertão.

Uma de suas obras, “*A triste partida*” feita no roçado alvora adentro, foi uma música composta por Patativa do Assaré. Ela conta a história de uma família nordestina que deixou suas terras fugindo das dificuldades causadas pela seca, rumo a região sudeste, com destino a São Paulo. O poema começa com a tradicional evocação:

passou-se setembro  
outubro e novembro  
estamos em dezembro  
meu Deus o que é de nós?

deslocando para uma figura religiosa a tarefa que caberia a própria natureza, adaptação coerente com a presente narrativa e com as expectativas de seus receptores. Esta música tornou-se um hino para o nordestino e o rádio foi crucial na divulgação e composição das obras de Patativa do Assaré em geral. Ela foi tão cantada na rádio que o rei do baião Luiz Gonzaga vai atrás do poeta e negocia a sua gravação, tornando-a um hino em todo o nordeste. A composição de Assaré relata a triste partida do migrante nordestino:

assim diz o pobre  
do seco nordeste  
com medo da peste  
e da fome feroz.

O processo migratório em parte ocorreu por questões naturais, políticas e sociais que por muitas décadas assolaram o agreste e o sertão nordestino.

O “pau de arara” tornou-se um veículo que muitos encontraram para fugir da fome e da pobreza.

Outro ponto mencionado no poema é o desapego de seus bens materiais (terra, gado e outros) preanunciando a possibilidade de não voltar:

Eu vendo o burro  
o jumento e o cavalo  
nós vamos a São Paulo  
viver ou morrer.

O poema assume o papel de denunciar as dificuldades enfrentadas pelos imigrantes durante o processo migratório. O folheto passa a assumir um papel importante, o de registrar, de comunicar e de preservar uma história viva que apesar da evolução e modernidade, estas questões ainda acontecem nos dias atuais.

A história mostra na atualidade, um nordestino,

Distante da terra  
tão seca mas boa  
sujeito a garoa  
a lama e o paul.

Camponeses, que não tem medo do trabalho, robusto, mas que não muda de condição social por questões diversas, entre elas, a falta de instrução e o serviço escravo que muitos são condicionados.

Um nortista tão bravo  
viver sendo escravo  
na terra do Sul.

### 3. *A triste partida*

Meu Deus, meu Deus...  
Setembro passou  
Outubro e novembro  
Já tamo em dezembro  
Meu Deus, que é de nós,  
Meu Deus, meu Deus  
Assim fala o pobre  
Do seco Nordeste  
Com medo da peste  
Da fome feroz  
Ai, ai, ai, ai.

A treze do mês  
Ele fez experiência  
Perdeu sua crença

Nas pedras de sal,  
Meu Deus, meu Deus  
Mas noutra esperança  
Com gosto se agarra  
Pensando na barra  
Do alegre Natal  
Ai, ai, ai, ai.

Rompeu-se o Natal  
Porém barra não veio  
O sol bem vermeio  
Nasceu muito além  
Meu Deus, meu Deus  
Na copa da mata  
Buzina a cigarra  
Ninguém vê a barra  
Pois a barra não tem  
Ai, ai, ai, ai. [...]

Assim diz o velho  
sigo noutra trilha  
convida a família  
e começa a dizer:  
eu vendo o burro  
o jumento e o cavalo  
nós vamos a São Paulo  
viver ou morrer.

Nós vamos a São Paulo  
que a coisa está feita  
por terra alheia  
nós vamos vagar  
se o nosso destino  
não for tão mesquinho  
nós torna a voltar  
[...].

Este poema relata a vida do sertanejo, que deixa sua terra, que sofre com a fome e a seca e que busca na cidade grande uma alternativa para sobreviver. Entretanto, as dificuldades não são tão diferentes, o desemprego, a fome, que existe no interior do nordeste, também existe na capital.

O nível de instrução de Patativa do Assaré era diminuto por questões diversas entre a falta de oportunidade, por isso, o contato com diversas obras de poetas do seu tempo foram fundamentais para a construção de um conhecimento grandioso e de uma oralidade inquestionável. Percebe-se que a forma que escrevia seus versos era regional e própria. Apesar de ser considerado um poeta matuto do interior e de possuir um canto

triste e melódico, vários intelectuais e poetas discordam não de sua poesia triste e melódica, mas de sua instrução, pois acreditam que o poeta era um guardião do saber e de uma memória prodigiosa. Nos versos acima, Patativa retrata o deslocamento de uma família e de sua terra natal em direção a região sudeste. Vários fatores contribuem para que essa diáspora ocorresse, sendo elas: fome, seca, falta de trabalho e falta de oportunidades, fatores esses que até hoje atinge grande parcela de nordestinos.

#### **4. O voo do Patativa**

O sertão está de luto  
Sem sinfonia a aurora  
Pois a ave que cantava  
O povo, a fauna e a flora  
Sem sequer nos dar adeus  
Alçou voo e foi embora.

Calejado pelos anos  
Com noventa e três de idade  
Mas com plena lucidez  
Muita sensibilidade  
Sua ausência nos cobriu  
Com o véu frio da saudade.

Deu voz a uma legião  
De rurícolas sem clareza  
Até falando em desgraça  
Seu canto tinha beleza  
Porque recebeu as aulas  
Do Mestre da natureza.

Sua poesia jorrou  
Na viola e no repente  
Cantou saudade e tristeza  
Miséria, seca e enchente  
Sua obra o transformou  
Num símbolo da nossa gente.

O cordel foi um instrumento muito utilizado por Patativa do Assaré e nele testemunhava a saga dos retirantes, das dificuldades pelas quais passavam em seus deslocamentos, ao chegar à nova cidade. A saudade da terra natal era perceptível, mas também as alegrias eram visíveis e em pouco tempo tudo se ajeitava na convivência com os conterrâneos. O cordel adicionado a identidade permitiu a continuidade e a preservação dos aspectos identitários desse sujeito.

Patativa do Assaré é um poeta popular, guardião da memória, uma espécie de *griot* nordestino. Ao analisar a memória percebe-se que a oralidade permite um refazer constante do passado a ponto de não separá-lo do presente, pois um depende do outro. E também considera impossível dissociar as duas práticas (a oralidade e a escrita) diante da força da memória e da tradição oral. Patativa foi considerado um dos maiores poetas, teve livros traduzidos para o inglês e sua obra foi estudada na Cadeira de Literatura Universal Popular da Universidade de Sorbone. Por conta de tantas produções, destacou-se no universo da literatura popular a ponto de ganhar título de *Doutor Honoris Causa* de quatro universidades (UFC – Universidade Federal do Ceará, UECE – Universidade Estadual do Ceará, URCA – Universidade Regional do Cariri e UERN – Universidade Estadual do Rio Grande do Norte), além de condecorações, troféus, títulos e outros. Figurou no cinema brasileiro, na televisão e também recebeu o prêmio “Sereia de Ouro”. Patativa só deixou de participar de eventos em que era convidado quando se aproximou da morte.

O cordelista aqui estudado Patativa do Assaré, em alguns momentos dialoga com outros cordelistas através dos cordéis temáticos. Vale ressaltar também alguns dos poetas da literatura de cordel que mais fizeram sucesso, como Leandro Gomes de Barros (1865-1918), José Alves Sobrinho, Homero do Rego Barros, Mestre Azulão (José João do Santos), Téo Azevedo, Zé Melancia, Zé Vicente, José Pacheco da Rosa, Gonçalo Ferreira da Silva, Chico Traíra, João de Cristo Rei e Ignácio da Catingueira.

O cordel é uma realidade ainda viva. Apesar de tanta evolução tecnológica alguns autores, negam que o computador levará ao fim dos folhetos. Por mais que se tente inovar o cordel as suas características tradicionais sobrevivem, pois seu formato será sempre preservado como folhetos de bolsos que podem ser deslocados facilmente. Por mais que se tente, a internet apesar de seu poder comunicativo não substituirá o folheto.

##### 5. *Cordel: Cante lá, que eu canto cá.*

Poeta, cantô de rua  
 Que na cidade nasceu  
 Cante a cidade que é sua  
 Que eu canto o sertão que é meu.  
 Se aí você teve estudo  
 Aqui, Deus me ensinou tudo



Sem de livro precisá  
Por favô, não mêxa aqui  
Que eu também não mexo aí  
Cante lá, que eu canto cá.

Você teve inducação  
Aprendeu munta ciência  
Mas das coisa do sertão  
Não tem boa esperiência.  
Nunca fez uma paioça  
Nunca trabaiou na roça  
Não pode conhecê bem,  
Pois nesta penosa vida  
Só quem provou da comida  
Sabe o gosto que ela tem. [...]

Eu não posso lhe invejá  
Nem você invejá eu  
O que Deus lhe deu por lá  
Aqui Deus também me deu.  
Pois minha boa muié  
Me estima com munta fé  
Me abraça, beja e qué bem  
E ninguém pode negá  
Que das coisa naturá  
Tem ela o que a sua tem.

Aqui findo esta verdade  
Toda cheia de razão  
Fique na sua cidade  
Que eu fico no meu sertão.  
Já lhe mostrei um ispeio  
Já lhe dei grande conseio  
Que você deve tomá.  
Por favô, não mexa aqui  
Que eu também não mexo aí  
Cante lá que eu canto cá.

Patativa de Assaré/Antônio Gonçalves da Silva  
(Cante lá, que eu canto cá – cordel)

Sabe-se que as questões sociais implicam a formação e até mesmo as oportunidades que possam ter.

Aqui findo esta verdade  
Toda cheia de razão  
Fique na sua cidade  
Que eu fico no meu sertão. (ASSARÉ, 2006, p. 25)

Estes versos representam dois mundos equidistantes em que vive o nordestino na atualidade. Embora habite na área rural ou urbana, as questões identitárias não são diferentes do ponto de vista humano. Sempre apon-

tam para um mesmo lugar, pois tanto um quanto o outro, constrói e reconstrói suas vidas de acordo com as oportunidades que lhes são oferecidas, dependendo das questões sociais, políticas e culturais de cada local ou do não lugar em que venha se estabelecer. O conceito de não lugar, estudado por Augé (1994), está presente em diversas áreas do conhecimento. Para ele, o lugar antropológico é aquele que possui pelo menos três características comuns, pretende ser: identitário, relacional e histórico.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a 'lugares de memória', ocupam aí um lugar circunscrito e específico. (AUGÉ, 1994, p. 73)

Primeiro, nascer é nascer em um lugar e, nesse sentido, o lugar de nascimento é constitutivo da identidade individual; segundo, as regras de boa convivência entre o próprio sujeito e outros atribuem ao lugar um espaço relacional e terceiro, é no lugar histórico que se encontram os vestígios deixados pelos antepassados. Segundo Augé (1994, p. 73) “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional e nem como histórico, este se definirá um não lugar”. O referido teórico diz que o termo não lugar indica realidades distintas por conta dos espaços constituídos entre indivíduos. O ‘*Locus*’ antropológico é oposto ao não lugar, pois o não lugar, é representado pelo espaço de livre circulação cultural e identitária. “As rodoviárias, aeroportos, mercados, hotéis” (AUGÉ, 1994, p. 74-75), são representantes dos aspectos materiais, enquanto os cartões telefônicos, de créditos, documentos, passaportes representam os aspectos simbólicos que melhor fundamentam o “não lugar”.

A sabedoria que se recebe enquanto ser humano é igual. O que molda o indivíduo em seu aspecto identitário são as experiências vividas e percorridas ao longo de sua trajetória, (história) e esses conhecimentos presentes na memória servem como arcabouço teórico na construção das palavras proferidas em seus repentes ou cordéis.

O outro do interior, com referência ao qual se institui um sistema de diferenças que começa pela divisão dos sexos, mas que define, também, em termos familiares, políticos e econômicos, os respectivos lugares de uns e de ou-

tros, de modo que não é mais possível falar de uma posição dentro do sistema [...] sem referência a um certo número de outros. (AUGÉ, 1994, p. 23)

A questão identitária fica bem clara no cordel acima citado há pouco, quando o poeta diz: “*cante a cidade que é sua, que eu canto o sertão que é meu*” (ASSARÉ, 2006, p. 25). Quantas vezes este espaço público de livre circulação serviram de palco para as práticas cordelistas. A identidade aqui representada nesta obra enfatiza a ideia de que mesmo o nordestino saindo do locus ele não perde sua raiz cultural. Este sujeito transita no não lugar sem perder a direção do seu lugar de origem. A partir das relações que se estabelecem entre identidade e o contexto aqui representado através do cordel procurou-se estudar os elementos peculiares de sua experiência enquanto cordelista e cantador sem abrir mão do seu passado ainda recente, transitando a modernidade, e na atualidade se hibridizando e se destacando nos estudos culturais. Vale ressaltar, que tanto o lugar simbólico quanto o símbolo são aspectos representativos desse sujeito que mesmo transitando fora do seu ‘locus’ e comprovando sua identidade o sujeito já não é mais o mesmo. Na filosofia clássica Heráclito dizia “*o ser não é mais que o vir a ser.*” (COTRIM, 2011, p. 187) A fluidez do homem na pós-modernidade é visível, tornar-se, transformar-se, num movimento ininterrupto, constante e atuante como uma lei geral do universo, que refaz as coisas muito rápido.

Sob a perspectiva da história cultural, analisamos os não-lugares em que estes nordestinos percorreram até se estabelecerem na Baixada Fluminense, respectivamente Duque de Caxias, durante as últimas quatro décadas. Mas o que é não-lugar? Com base no livro *Não Lugares* de Marc Augé, significa “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico. Sendo assim, os locais de espera e de passagem, são considerados não lugares.

## **6. Considerações finais**

Este trabalho destaca a memória como representação deste poeta alicerçado na literatura de cordel destacando sua oralidade, uma de suas principais características enquanto cordelista. Sua história faz parte do lendário e folclórico nordestino, ora poeta matuto, ora intelectual de seu tempo. Por esta via, relata alguns aspectos deste pensador defensor das causas menores, das injustiças sociais, da seca do agreste nordestino, da corrupção, da fome e da migração do seu povo em direção ao sudeste brasileiro em busca de dignidade e qualidade de vida. Em virtude dos fa-

tos mencionados sobre este poeta popular brasileiro, somos levados a perceber a importância de suas obras como fontes literárias reconhecidas em todo território nacional. Suas obras são estudadas em algumas Universidades da Europa e também em todo território nacional por pesquisadores de áreas afins.

O estilo de suas obras é muito próprio, sua sensibilidade em relação as causas menores ficam bem claras em seus versos. As causas sociais, políticas, econômicas e as questões naturais reforçam suas preocupações a respeito daqueles que sofrem, daqueles que são desassistidos e que vivem as margens da pobreza.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN/Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ASSARÉ, Patativa do: *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino*. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 355.

\_\_\_\_\_. *Aqui tem coisa*. Fortaleza: Multigraf/Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994.

\_\_\_\_\_. *Balceiro*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1991.

\_\_\_\_\_. *Ispinho e fulô*. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto, Imprensa Oficial do Ceará, 1988.

BHABHA, H. K. *Como o novo entra no mundo*. O espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural. O Local da Cultura. Belo Horizonte: UFMG, p. 292-325, p. 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

GARCIA, Canclini N. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

GEERTZ, Clifford James. A interpretação da cultura. In: \_\_\_\_\_. *Uma descrição densa: Por uma teoria interpretativa da cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, 13-41.

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

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 24, p. 68-75, 1996.

LOPES, Antônio Herculano; CALABRE, Lia. (Orgs.). *Diversidade cultural brasileira*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.

POLLAK, M. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, 1992.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *O regionalismo nordestino: existência e consciência da desigualdade regional*. São Paulo: Moderna, 1984, p. 15-58.

**HOMEM DE PALAVRA:  
JOEL RUFINO E A HISTÓRIA  
COMO ESTRATÉGIA FICCIONAL**

*Idemburgo Frazão* (Unigranrio)  
[professorifrazao@uol.com.br](mailto:professorifrazao@uol.com.br)

### **1. Introdução**

Retomando o que se apresentou no resumo desse trabalho afirma-se que, de certa maneira, Joel Rufino dos Santos aproxima-se de ícones da cultura brasileira, como Zumbi, Clementina de Jesus, Carolina Maria de Jesus e Lima Barreto (até poucas décadas atrás), dentre outros, no que diz respeito ao tratamento de figuras importantes que, relegadas a segundo plano, durante longo tempo; em determinado momento, são transformados em uma espécie de mito, sem que, entretanto, se conheça, efetivamente, o motivo de terem atingido tal patamar. É interessante mencionar, também, que paira sobre essas pessoas importantes da cultura e/ou da história brasileira opiniões antagônicas a respeito de sua importância. Apenas recentemente Lima Barreto rompeu o bloqueio e vem entrando para o cânone literário brasileiro. Acresce-se a esse comentário que todos os citados são negros.

O texto aqui apresentado parte de duas hipóteses sobre a obra literária do escritor, historiador e professor de literatura, Joel Rufino dos Santos, para refletir acerca do motivo pelo qual pouco se tem estudado ou discutido academicamente sobre o “tecido” de sua obra ficcional. A primeira das hipóteses apontadas é a da “sombra do historiador, sobre o ficcionista” e se baseia no fato de que é marcante a presença de elementos históricos em suas obras. Isso, supostamente poderia pôr em segundo plano o caráter inventivo próprio da ficção. Essa ideia se embasaria no conhecimento da forte atuação de Rufino em movimentos ligados à consciência negra e à concepção da “Nova História” que, juntamente com seu mestre e compadre Nelson Werneck Sodré ajudou a disseminar. Mas tal hipótese sobre o possível “enfraquecimento” de sua potência ficcional pela aproximação de fatos comprováveis, históricos, de imediato é derrubada exatamente pela grande força que as chamadas escritas de si - biografias, cartas, diários (GOMES, 2004) – e as construções ficcionais realizadas a partir de pesquisas históricas vêm ganhando espaço na contemporaneidade. Temos um vasto campo trabalhado por ficcionistas consagrados, como, por exemplo, Ana Miranda, que criou a obra *Boca do*

*Inferno* uma narrativa que aproxima ficção e história, tratando da época do poeta barroco Gregório de Matos Guerra e Silviano Santiago com o seu respeitado romance *Em Liberdade*.

História e literatura jamais estiveram tão próximas e receberam tantos estudos acadêmicos sobre suas afinidades, quanto nas últimas décadas do século XX e a primeira do XXI. Fundir e confundir “verdades” é próprio da pós-modernidade, com seu ecletismo e a marcante fragmentação do cotidiano. E a tal (con) fusão proposital, como se sabe, não se dá apenas da literatura. Um bom exemplo do que aqui se diz pode ser dado na remissão aos reality-shows que infestaram as telas mundiais da virada do século XX. As instâncias da virtualidade que povoam a “vida líquida” estudada por autores como Zygmunt Bauman (2007), ratificam essa última afirmativa. Portanto, a relação íntima entre história e ficção é um fator positivo, atraente para o leitor contemporâneo. E realmente assim o é. Então, ratifica-se, a hipótese se dilui rapidamente.

Em termos gerais, pode-se afirmar, após a leitura do que se apresentou no parágrafo anterior, que a hipótese relativa à “sombra da história” como fator dificultador da percepção da capacidade ficcional de Rufino dos Santos pelos estudiosos da literatura se mostra extremamente vulnerável, a não ser que se imputasse maior peso à militância do autor no campo da consciência negra e suas opiniões sobre a relação entre os intelectuais e os pobres. É importante mencionar que a palavra “pobre”, aqui utilizada, justifica-se ainda mais, pelo fato de Joel Rufino usá-la, em lugar de expressões um tanto eufemísticas (outras vezes, nem tanto), como “camadas populares”, “menos favorecidos”, “classes baixas”. Podem-se encontrar inúmeras citações, na obra rufiniana, em que a palavra “pobre” é utilizada de forma clara e direta, como ocorre já no título de uma de suas obras, *Épuras do Social: Como Podem os Intelectuais Trabalhar para os Pobres*. (SANTOS, 2004)

Já a segunda hipótese comentada, funda-se no fato de que a maioria dos prêmios recebidos por Joel Rufino dos Santos se relaciona aos textos dirigidos ao público infantil. A base da hipótese, como se vê, estaria na forte relutância (consciente ou inconsciente) de muitos estudiosos de elevar a literatura para crianças à mesma categoria da literatura não dirigida a elas. Um reforço para essa afirmativa está no fato de Monteiro Lobato ainda não ter se tornado um escritor canônico por suas obras para o público infantil. Salvo exceções, os críticos literários dão mais ênfase ao Lobato intelectual, jornalista, excêntrico, polêmico, que ao lobato ficcionista. A problemática estaria centrada, no caso, não na obra de Rufino,

mas na ausência de “status” da própria literatura infantil. Entretanto, também essa hipótese pode ser relativizada pelo fato de que várias obras infantis deram ao autor prêmios importantes, como o Jabuti – e Joel recebeu mais de um desses prêmios. Como se pode perceber, aponta-se, nesse momento, para o fato de que a questão que gera as hipóteses aventadas não está na relação público-autor e sim, no binômio autor-estudos acadêmicos. Outras hipóteses poderiam ser construídas, mas o que importa, aqui, é inverter a problemática, mostrando como a história – incluindo a inserção que, muitas vezes o autor faz, em obras acadêmicas, de elementos biográficos -, ao invés de ofuscar sua ficção, a eleva.

A primeira parte do título dessa palestra, que pode soar um tanto bombástica – *Homem de Palavra* –, aponta para a base da biografia, da vida acadêmica, política e ficcional do autor, e é, propositadamente, polissêmica. Isso se justifica, pelo fato de que Joel mantém firmemente sua postura, relativa a algumas questões centrais que o acompanham durante toda a carreira, como a da demonstração da importância da cultura popular, da luta contra o preconceito racial, da reflexão sobre a relação entre os intelectuais e os pobres. É, portanto, um homem e um profissional “de” e “da” palavra. É a palavra que o sustenta, em vários sentidos desse verbo. Sua ficção está pejada de história. Sua história se reflete e reflete ficção. É um contador da história que faz de biografias, enredos e, do cotidiano, narrativa – que deve ser sempre (re)interpretada. Dissociar memória de ficção ou literatura de história, na leitura de obras de Rufino, muitas vezes, é cortar a seiva que se produz exatamente na raiz, das letras, na palavra, que não apenas mantém a obra e a carreira, como o próprio homem, Joel Rufino dos Santos vivos.

O trabalho que aqui se desenvolve parte dessas reflexões, intendendo, apontar para a capacidade criativa de Rufino de trabalhar a palavra, transformar cotidiano em ficção e, simultaneamente fazer com que se reflita sobre a história, mas não neutralizando a ficção. Ao contrário faz de seus toques “poiéticos” um farol que ilumina caminhos, mas não os define, fecha ou conclui. Faz com que se reflita e não que se aceite passivamente o que diz.

## **2. O presente de Rufino**

*O Presente de Ossanha*, de Joel Rufino, é uma das obras que permitem a percepção da maneira como o autor de *Zumbi* utiliza seus estudos sobre a história, principalmente acerca da herança cultural africana



e os transforma em um dos elementos mais importantes de suas estratégias ficcionais (Cf. FRAZÃO, 2013). Grande parte da obra de ficção de Joel Rufino, com destaque para os textos dedicados ao público infanto-juvenil, apresenta-se como importante núcleo de estudos sobre a memória e as identidades, além de permitir que se discuta a existência, na atualidade, de um campo importante dos estudos literários centrado na relação das obras literárias com o cotidiano e com a história. A memória, no caso da obra rufiniana, funciona como elemento de construção ficcional. No que tange à obra de Rufino dos Santos para crianças, esta prima pela utilização da história (da memória), como afirmado anteriormente, como mecanismo de construção ficcional. Historiador, escritor, professor de Literatura, Joel Rufino dos Santos, que nasceu em 1941, quando menino era um leitor inveterado e começou a escrever para o público infantil em 1970. Como um “grito”, mas utilizando-se da palavra escrita, o autor elabora histórias baseando-se no que ouvia da avó. Dessa relação com a memória, foram criadas obras sobre o folclore brasileiro. Em 2002 e 2004 foi indicado ao Hans Christian Anderson, o mais importante prêmio internacional de literatura infantojuvenil. (SANTOS, 2011)

O eixo da obra *O Presente de Ossanha* está centrado nas atitudes de um menino escravo que recebe de presente, de Ossanha, um Orixá africano, um visgo com o qual captura um pássaro mágico, o Cora. Trata-se de um passarinho possuidor de características incomuns, que passa a ser almejado por um senhor do engenho. Joel aproxima o mito (e/ou instâncias da tradição religiosa africana) de questões do cotidiano contemporâneo. Ossanha é egoísta, guardou para si todas as plantas do universo. Percebe-se que as atitudes desse orixá não são tratadas com condescendência. A justiça é aplicada, também no seu caso. Outras entidades surgem para corrigir o erro de Ossanha e castigá-lo por sua atitude. Xangô, outro orixá, representante da justiça, passa a Iansã, responsável pelos ventos, a incumbência de devolver as plantas à natureza, para que todos os viventes pudessem usufruir de suas benesses. Assim, Iansã fez, utilizando a força dos ventos, com que as plantas se espalhassem pelo universo.

Vê-se, através desse rápido comentário sobre *O Presente de Ossanha*, que o autor, através do narrador, trabalha com inúmeros problemas cotidianos importantes, como o problema do egoísmo, das diferenças entre as raças, o preconceito que ultrapassa a época escravagista e chega aos dias de hoje. O personagem Ricardo e seu pai, rico senhor de engenho, poderiam retribuir a gentileza do moleque, libertando-o, pois o

pequeno escravo deixa o pássaro para o amigo que estava doente. Mas isso não se dá. Tal ato não encontraria base na verossimilhança, instância básica da construção ficcional. O dono do engenho, pai de Ricardo ameaçou o menino negro, afirmando: “Se não me vender esse passarinho, te arranco a pele! O moleque sorria com o canto dos lábios” (SANTOS, 2006, p. 12)

Como o pássaro só cantava sob a orientação de seu pequeno dono, ele foi castigado. O rico proprietário cumpre a ameaça, vendendo o menino negro a um fazendeiro de terras distantes. Finalizando a história, o narrador apresenta uma passagem simultaneamente lírica e crítica. Como uma espécie de lição, ou ponto de partida para a mesma, há um final inesperado. Ao invés da vingança, o menino cativo deixa o pássaro para Ricardo. (SANTOS, 2006, p. 14) O negro, seguindo a lei literária da verossimilhança, tinha que receber punições por contrariar as ordens de seu dono. E é o que ocorre. Mas a decisão de não levar o pássaro com ele, que contrapõe a generosidade ao autoritarismo e à dominação, é um dado ficcional marcante.

A história de *O Presente de Ossanha* é criada por uma imaginação que atrai os leitores, no caso, leitores mirins, não pelo fator histórico, pelos ensinamentos, mas pela trama, pela maneira como transforma o pássaro que encanta as pessoas com seu canto em núcleo de uma história que tem na relação de amizade entre dois meninos, sua base. O que dá à narrativa maior impacto é o fato de que o esperável não ocorre. A atitude do pequeno escravo, ao deixar o pássaro para o amigo, provoca maior reflexão do que se, como esperaria qualquer leitor, levasse seu tesouro, o pássaro, consigo. Tal reflexão aponta para a presença de outro tesouro, ou seja, para algo que está além do ter, no possuir, no caso o pássaro valioso. A questão passa a outro patamar, o do ser. Não é o “ter” que está em questão, subliminarmente, mas o “ser”. Está na capacidade de se dominar, de ter poder sobre si mesmo a chave do enredo. O conhecimento histórico irá aumentar a potência dessa percepção, mas a “poiesis”, a criatividade do autor é que gera toda essa possibilidade. Em sentido amplo, poder-se-ia dizer que a proposta de leitura aqui explicitada baseia-se em uma filosofia de base sociológica. Ser, perceber o que se é, mesmo em condições precárias, pode tornar-se um fator revolucionário, pelo menos em termos pessoais. Mas a ampliação dessa revolução perceptiva, pode, também, vir a modificar a própria maneira de se lidar com o preconceito. Rufino cria uma narrativa repleta de elementos que extrai de seus conhecimentos sobre a história, mas as linhas de seu texto, se se enlaçam aos

da história, são tecidas a partir de estratégias ficcionais que, ao invés de olvidá-las, esquecê-las, as transformam em argamassa. Não é o conhecimento histórico que está em primeiro plano, mas este também não é um mero pano de fundo. Ao enredar-se na trama ficcional, o leitor prende-se no visgo da história da tradição africana, que, como Ossanha, Joel dá de presente aos seus leitores.

Em um outro texto ficcional para crianças, *Pirilampeia e os Dois Meninos de Tatipurum*, Joel Rufino faz com que se refletia sobre outros hábitos cotidianos. Dois meninos, que sempre julgam estar certos, permitem que perceba o quanto o simbólico ilumina pontos que geralmente não se percebe ou não se quer perceber nas relações humanas. Cada menino achava (ou tinha certeza) de que o outro estava errado. Os meninos de Tatipurum são antagonônicos, têm dificuldade para se colocar no lugar do outro. O autor cria dois personagens que são chamados a partir de formas generalizadas, comuns na conversa cotidiana, portanto, denominações de qualquer ser humano. Os dois meninos habitam Tatipurum, um planeta redondo, que, no início, era menos chato, mas fica pior, pois os personagens não tinham muito o que fazer. (SANTOS, 2009, p. 6) Fulaninho soprava formigas no espaço e Sicraninho cuspiam à distância. Sem ter algo útil a fazer, encontraram distração: brigar, implicar com alguém. Sicraninho afirmava que fulaninho estava de cabeça para baixo, enquanto fulaninho replicava. (SANTOS, 2009, p. 10) O outro sempre está errado, nessa lógica de Tatipurum. Enraivecidos, os meninos partem para a agressão oral, tentando comprovar que estavam, cada um a seu tempo, certos. Fulaninho plantou um pé de jamelão para mostrar que se o mesmo crescia era porque quem estava de cabeça para baixo era o outro. Sicraninho, por sua vez, mostrava que seus balões subiam, assim, era o outro quem estava sem razão. (SANTOS, 2009) Surge como árbitro, uma espécie de fada chamada iluminada, a Pirilampeia, habitante do planeta Pirilampeu, também denominado Melazul. (SANTOS, 2009, p. 21)

Para acabar com as discussões dos dois meninos exaltados, a fada vaga-lume iluminou o caminho, mostrando que o problema dos dois pequenos inimigos estava na ignorância. O problema dos meninos foi sanado quando Fulaninho e Sicraninho tomaram um o lugar do outro. Sentindo-se no lugar do outro, como aponta essa obra, os cidadãos de boa vontade podem perceber o tamanho de sua ignorância e como, muitas vezes se pode conseguir atingir melhor as próprias metas com a anuência e, mais ainda, o auxílio dos outros. O caminho começa na liberdade. E o mal – o pré-conceito – indica Rufino, é o resultado da ignorância. O pla-

neta Terra é azul, assim como o mel de pirilampeu. Os ignorantes, seguindo a linha reflexiva possibilitada pela linguagem alegórica, são todos meninos de Tatipurum, precisam de educação, de orientação para não seguirem os passos da mesmice, de um planeta chato. Os meninos de Tatipurum representam todos seres humanos, que precisam aprender a ficar no lugar do outro, para saber melhor o que é bom e o que é efetivamente ruim, para todos.

A base “poiética” está na contraposição de atitudes no posicionamento do sujeito. O ponto de vista era a questão. Mas para mudar o ponto de vista, é preciso que haja consciência das atitudes, vontade de aprender e/ou mudar e compreensão dos problemas dos outros. A argamassa desse texto produzido mais diretamente ao público infantil, é, entretanto uma temática básica das relações humanas. Novamente se pode afirmar, que uma das preocupações mais fortes de Joel Rufino, a do preconceito, está sendo problematizada, com sutileza. Ao tomar conhecimento da posição do outro, em sociedade, pode-se, mesmo que a muito longo prazo, entender que tal percepção pode vir a reduzir inúmeros atritos humanos. A humanidade sofre pela ignorância da posição do outro. Todos querem, sempre e invariavelmente, estar certos. O narrador, como Pirilampeia, faz com que o leitor pense nessa alegoria montada em um planeta imaginário bem aos moldes de um *Pequeno Príncipe* ou de um *Menino do Dedo Verde*, por que não? Só ao perceber que o outro (e/ou o lugar que habita) também possui seus encantos, os meninos passaram a “com-viver”, a viver em paz.

### 3. Conclusão

Como se pode perceber, a partir do que se afirmou no desenvolvimento desse artigo, tanto na alegoria dos meninos de Tatipurum quanto no conto crítico, sem fadas, mas com orixás chamado *O Presente de Ossanha*, a tessitura se realiza com os fios da ficção. Mas os fios da imaginação se entrelaçam com os da história, da filosofia, da sociologia. E aí está a riqueza do texto ficcional rufiniano. Há mais ficção, quanto mais os fios se tecem com elementos da vida cotidiana e da magia que nasce das relações sociais. O texto final, a obra ficcional de Joel Rufino, reforça o eixo do título desse artigo. Ratifica-se, a palavra é a razão da ficção e da vida, não apenas enquanto veículo básico da comunicação, mas como fundamento de sempre necessárias mudanças.

Como esse artigo não intenta concluir, encerrar discussões ou hipóteses, transforma-se, nesse momento em mais um fio para destecer supostas verdades e/ou preconceitos.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zigmunt. *Identidade*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Vida líquida*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FRAZÃO, Idemburgo. Literatura infantil e juvenil, memória e identidade: Um estudo da obra infanto-juvenil, de Joel Rufino. *Revista Eletrônica UNIABEU*, vol. 6, n. 13, 2013. Disponível em:

<<http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RU/article/view/1055>>.

Acesso em: 25-08-2013.

GOMES, Ângela de Castro. (Org.). *Escritas de si escritas da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad.: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Épuras do social*. Como podem os intelectuais trabalhar para os pobres. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. *O presente de Ossanha*. São Paulo: Global, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Pirlampeia e os dois meninos de Tatipurum*. São Paulo: Ática, 2009.

**IMAGENS DA PAISAGEM URBANA, NATURAL E ECOLÓGICA  
NA POESIA DE MYRIAM FRAGA**

*Veronica Almeida Trindade* (UEFS)

[velmestradouefs6@gmail.com](mailto:velmestradouefs6@gmail.com)

*Rosana Maria Ribeiro Patrício* (UEFS)

[rosanapatri@gmail.com](mailto:rosanapatri@gmail.com)

*Aleilton Fonseca* (UEFS)

[aleilton50@gmail.com](mailto:aleilton50@gmail.com)

**1. Considerações iniciais**

A necessidade de diálogo com outras áreas do saber trouxe acréscimos relevantes para o entendimento da complexibilidade do sujeito humano e da natureza principalmente no final do século XX e início do século XXI a partir das pesquisas que revelaram a importância dos estudos sobre paisagem em consonância com outras áreas do conhecimento, possibilitando uma maior abrangência nos resultados esperados. A interdisciplinaridade descortinou diversas nuances até então pouco exploradas nos paradigmas científicos. Dentre estas proposições, a literatura ganha espaço através de seu caráter subjetivo em diversas áreas do conhecimento, assim como, outras áreas de conhecimento são penetradas pelo artesanato literário e isso muda os paradigmas tradicionais e abre um leque de possibilidades para a continuação das reflexões sobre a coletividade política dos sujeitos humanos.

Na contemporaneidade, as investigações sobre as questões das paisagens naturais, urbanas e ecológicas vêm se consolidando com evidência também na literatura. Através dela, observamos os processos subjetivos que caracterizam as cidades urbanas, bem como, a constituição da paisagem natural e ecológica e dos sujeitos dessas cidades levando em consideração que a paisagem é representação e ganha sentido a partir do que é visto, sentido e da cultura.

Ao analisar os sujeitos contemporâneos, a explosão cosmopolita, a movimentação crescente das cidades e seu “inchaço”, os contrastes entre urbanização e ecologia, através da literatura, percebemos os sentimentos que são construídos nas cidades, a topofilia, o estar no mundo e também as crescentes transformações das paisagens. Nessa perspectiva, tenta-se conhecer o impacto dessas transformações na paisagem e o universo citadino relatado e abordado na literatura contemporânea, através de

imagens urbanas na poesia de autores representativos como Myriam Fraga, que vem colaborando de maneira significativa ao discutir as questões das paisagens naturais e urbanas na literatura e principalmente para o enriquecimento da poesia baiana com suas obras. A poeta baiana Myriam Fraga (1937), é membro da Academia de Letras da Bahia desde 1985 e dirige a Fundação Casa de Jorge Amado. Já publicou diversos livros no Brasil e no exterior versando sobre variadas temáticas, em especial: o mar; a mulher; memórias; os mitos; as cidades e as paisagens.

Na literatura fragueana, as cidades trazem consigo uma gama de episódios pelos quais destacamos a complexibilidade do ambiente urbano e ecológico, bem como dos sujeitos que o compõem.

Fraga abrange o movimento contínuo de construção, desconstrução e reconstrução das cidades e da paisagem em sua poesia, denunciando possíveis processos de “destruição” no que tange à “degradação” humana e da própria natureza das cidades, aclamando a “alma da cidade” em sua poética. Dessa maneira, o estar no mundo é discutido aqui pelo veio e viés da literatura que aborda questões subjetivas e circunscreve a trajetória humana no lugar associadas direta ou indiretamente a outras áreas do conhecimento.

Nesse contexto, as representações de imagens urbanas, a paisagem natural e ecológica das cidades podem ser vistas, lidas e sentidas através da ótica dual da literatura a partir de poemas representativos de Myriam Fraga, como: “A Cidade”; “A Cidade de Cachoeira I”; “A Cidade de Cachoeira II” do livro *Poesia Reunida* (2008). Nesses poemas, Fraga aborda questões como a relação do elemento humano com os seus espaços, com o lugar e sua cultura na contemporaneidade. Essas reflexões sobre as cidades e a paisagem natural e ecológica são de grande importância e notoriedade na atual conjuntura em que se pensa sobre o ser e a sustentabilidade uma vez que, a literatura, dialoga com diversas áreas de conhecimento como a história, a geografia, a semiologia, biologia, antropologia e abre um leque de possibilidades para redesenhar um novo quadro das cidades e da paisagem ambas em constante transformação, na vida “real” e cotidiana, na poesia ou na ficção.

## **2. “A fisionomia” das cidades contemporâneas em Myriam Fraga**

Ao analisar as cidades urbanas nesse contexto de percepção dos sentimentos construídos pelos sujeitos no lugar, do estar no mundo, de

olhar a si e o outro, Fraga estabelece projeções que representam através dos poemas mencionados paisagens que poderão ser vistas e sentidas através da semiótica e da perspectiva topofílica, no intuito de verificar como o humano se reconhece nesse cenário.

Partindo da perspectiva, em que pretende buscar imagens urbanas e ecológicas nos poemas da autora supracitada e na tentativa de estabelecer uma relação com os sujeitos que atuam/atuam nesses espaços e/ou lugares, Fraga através do poema “A Cidade” nos instiga a perceber através da memória “o nascimento” da cidade do Salvador no mar, seguindo em busca da “alma cidadina”. Para isso tenta se valer de elementos da ecologia para retratar a “essência da cidade” através da paisagem natural a qual descreve mergulhada nos estilhaços do tempo e no espaço em um emaranhado de mistérios que constituem a complexidade cidadina e humana.

O eu lírico através do poema “A Cidade”, busca a captação do passado para tentar entender o presente e para isso incursa em um “tempo remoto” buscando retratar a “concepção da cidade” propriamente dita “inseminada no mar” e, assim, seguir traduzindo “o nascimento” dessa cidade, que mais tarde, “fundaria com a sua prole”, todo um país. O eu lírico começa o poema que remete a cidade do Salvador com uma explanação interessante através do recurso metafórico que supõe a inseminação e concepção da cidade do Salvador no mar:

A cidade

I

Foi plantada no mar  
E entre corais se levanta.  
O salitre é seu ar,  
[...]  
Sua coroa, sua trança  
de salsugem,  
Seu vestido de ametista,  
Seu manto de sal  
E musgo.

(FRAGA, 2008, p. 49)

As imagens ecológicas e a paisagem trazida por Fraga nessa primeira estrofe são descritas também sob a perspectiva do mítico. Fraga utiliza características e imagens femininas e sugere que a cidade foi “parida” ali mesmo no mar, lugar onde também “foi gerada” e *entre corais se levanta*, imagem puramente ecológica e paisagística.



*O salitre*, elemento tipicamente ecomarinho, é também constituintor do soluto e combustível dessa cidade que brotara ali mesmo no mar. Mais uma vez evidencia-se a “essência da cidade” entranhada e atrelada no mar com toda a sua beleza e riqueza natural descrita através desse elemento, o sal, que é também o *ar* da cidade, a *coroa* e a *trança*, esplêndida imagem mitológica ressignificada e esculpida através de imagens femininas para descrever a paisagem da cidade do Salvador.

Fraga através do eu lírico descreve a transposição da cidade através do tempo. E tenta desenhar dois grandes retratos: o da cidade em seu estado de ambiente natural através do *horizonte* e demais elementos da paisagem natural, e o retrato das imagens urbanas previstas através de *janela* ou das *esquinas* da cidade.

Em sua linguagem metafórica, a poesia fragueana é recheada de singularidades que remete “a história não contada” e a memória enquanto elemento norteador na trajetória de *mistério* que sustenta a cidade em seus cantos líricos. Essa paisagem “não lida”, revelada pela literatura, em especial, pela poesia da autora estudada, se insere no campo dos estudos iniciados consolidados após 1970 com as renovações da geografia humanista e da observância da geografia Cultural atualmente estudada com um enfoque na integração de ambas as ciências e da abertura interdisciplinar que possibilitou a quebra nos paradigmas estabelecidos pelas correntes tradicionais. Myriam Fraga continua o poema o qual descreve a paisagem que pretende representar buscando no “não dito”, na “voz calada”, nas entrelinhas, descortinar acontecimentos e a própria concepção da cidade de Salvador com uma atenção a temporalidade e a intemporalidade, ao *mistério* e a dicotomia da paisagem natural a *priori* e a paisagem urbana prevista pelo eu lírico com a metáfora da *janela/horizonte*, proposta no poema para remeter a cidade em seu processo de “nascimento” e contínuo de desenvolvimento.

## II

Armada em firme silêncio  
Dependura-se dos montes  
E tão precário equilíbrio  
Se propõe  
Que, além da porta ou portada,  
De janela ou de horizonte,  
O que a sustenta é o mistério,  
Triste chão, sombra vazia,  
Tempo escorrendo das pedras,  
Lacerado nas esquinas,  
Tempo- sudário e guia.

## III

Mas que fera (ou animal)  
 Esta cidade antiga  
 Com sua densa pupila  
 Espreitando entre torres,  
 Seu hálito de concha  
 A babujar segredos,  
 Deitada entre os meus pés,  
 Minha cadela e amiga.

Nessa perspectiva Fraga descreve a paisagem citadina seja natural ou urbana no sentido de situar o elemento humano entre o espaço da memória, se valendo do imaginário e assim mesclar “lugar real” com “ir-real” e retratar o “lugar ideal”, utopicamente materializado e desejado conforme notou-se na primeira estrofe do poema “*A Cidade*”. Nesse passeio milenar, os achados do eu lírico mapeados, transitam entre os fenômenos culturais e urbanos no que tange as ações humanas no lugar, pela criação da autora que incursa entre a “cidade real”, “irreal” e a “cidade ideal” na tentativa de traduzir a “alma das cidades” e por fim aclamar a “saúde das cidades”.

A cidade materializada pelas incursões da memória “revela” ao eu lírico no *babujar segredos* que transitam entre memória e esquecimento, entre risos e choros, um passado de glórias e dor.

Mas uma vez o mar representa o “nascimento” e a “morte”, o ciclo, em que a cidade estava imersa e as *antigas paisagens* se situam no campo memorialístico entre lembrança e *esquecimento* e os recursos simbólicos presentes no poema para continua a descrição da paisagem que pretende representar.

## IV

Repete esta dureza  
 Este arfar entre dentes,  
 Seu pulmão de basalto  
 Onde a morte respira.  
 E nas sombras da tarde  
 Em sangue no poente,  
 Abre os olhos sem pálpebras  
 E dança. Em maresia  
 E estrelas afogada.

## V

E nesta coreografia,  
 Sopro de antigas paisagens,  
 Um calendário se arrasta,  
 Nas corroídas legendas,  
 Apodrecidas fachadas,

A mastigar as divisas  
E outros símbolos manchados,  
Nos brasões onde goteja  
O limo do esquecimento.

A marca temporal do poema se situa entre linear e não linear e assim se perde na memória entre “[...] a transitoriedade e a durabilidade, a mortalidade humana e a imortalidade das realizações humanas” conforme as ideias de (BAUMAN, 2001, p. 149). Nessa perspectiva o imaginário e as imagens urbanas são descritos na lírica fragueana, em seus cantos, encantos e recantos líricos nos quais são também reveladas “paisagens inéditas” que a literatura proporciona possibilidades de vê, propondo a contemplação da “cidade ideal” através do imaginário, das representações das imagens citadinas no que tange a percepção e ideia de lugar, no qual, a cidade passa a ser *locus* ideal também da poesia contemporânea se pensada com um relevo paisagístico e ecológico.

De acordo com o professor Matthew Gandy, da University College London, é imprescindível estudar a paisagem em uma perspectiva interdisciplinar para um maior alcance das pesquisas, uma vez que, a paisagem se insere também como lugar simbólico que interfere nas práticas culturais, políticas e sociais da sociedade. Nessa perspectiva “[...] toda mudança social constitui, na verdade, um desafio às concepções preexistentes da natureza e às suas representações simbólicas na paisagem.” (GANDY, 2004, p. 80). Assim, a representação da paisagem na obra literária, é de fundamental importância uma vez que também trata das dinâmicas sociais, das relações ecológicas e da história cultural da sociedade. Como lugar simbólico, a paisagem influencia no espaço através do imaginário e na literatura fragueana, podemos identificar diversos aspectos que partem desde o ficcional (que não seria necessariamente o irreal), à realidade coletiva na descrição da paisagem citadina. Essas manifestações são percebidas, criadas e recriadas por leitores e dão à obra uma materialidade que se mescla entre o imaginário, as imagens e o “real”.

Fraga busca no anteposto, a contemplação de marcas que dê pistas para se pensar a “essência citadina” e assim continuar traduzindo a imagem da paisagem atual. Mas essa *desassistida batalha* contada por seus fósseis acha-se e ao mesmo tempo perde-se no tempo e no *espaço, nas memórias*, na imaginação, no tempo milenar, no ciclo, no nascimento e na morte, na *fendida casca de um mundo* ou nas asas de um *pássaro alado* sem destino certo, sem rumo.

#### VI

Não fosse a imaginada

Profecia, face e apelo  
 Das inscrições lapidares,  
 Palimpsesto ou astrolábio  
 Na pedra, na cal, nos muros,  
 Fendida casca de um mundo  
 Coagulado em memórias,

## VII

Restavam ossos e nomes,  
 Desassistida batalha  
 Contra o tempo. E esta cidade,  
 Com seu signo, seu quadrante  
 De cristal,  
 Sua mensagem de calcário,  
 Desfeita em vaga o soluço,  
 Mergulharia no espaço  
 Pássaro alado, albergália.

(FRAGA, 2008, p. 49-50 (Poesia Reunida))

Nesse poema, a cidade ocupa posição de destaque associada a noções de paisagem natural na qual Myriam Fraga utiliza elementos ecomarinhos para inscrever sua lírica através da memória e do imaginário. A autora também utiliza elementos mitológicos ressignificados e imagens femininas para continuar circunscrevendo a “fisionomia das cidades”.

### 3. *A cidade de Cachoeira I*

Conforme foi mencionado, desde os anos de 1970 as abordagens sobre os estudos referentes as paisagens vem se desenvolvendo no âmbito de transformações trazendo concepções sobre paisagens e um conceito organizacional. As pesquisas sobre paisagem foram se desenvolvendo em uma abordagem interdisciplinar e as transformações dos estudos seguiram articuladas a outras áreas como a ecologia, a antropologia, a história econômica entre outras. Tais mudanças foram se consolidando a partir da evolução dos alicerces econômicos da organização social e da ação antrópica no processo de evolução das relações entre natureza e sociedade, dessa forma, as mudança na paisagem está ligada intimamente com as dinâmicas sociais.

De acordo com Gandy (2004),

Antes do século XIX, pintar a paisagem era considerado um gênero pictural menor. Mas, com a crescente importância atribuída ao estudo da natureza, a ênfase passou da simples representação figurativa à paisagem como pura experiência visual em si mesma. (VAUGHAN, 1994, p. 132, *apud* GANDY, 2004, p. 81).

No poema a cidade de Cachoeira I do livro *O risco na pele* de Myriam Fraga circunscrito em sua *Poesia Reunida* (2008), a autora nos revela uma forte sensibilidade ecológica marcada em sua lírica e leva em consideração as variações da significação cultural do espaço urbano. A presença de imagens ecológicas são descritas nesse poema não somente como preocupação com o meio ambiente mas muito além disto, em uma perspectiva de habitar. O tempo parece parar diante da beleza desse *habitat* e através da memória é possível reler o passado por meio de lembranças ativadas pelos sentimentos topofílicos construídos no lugar conforme as ideias de Jacques Le Goff:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passada. (LE GOFF, 1994, p. 423).

Essa articulação entre o passado e o presente redundam em imagens produzidas nas memórias individuais, coletivas e históricas as quais são representadas na lírica fragueana. O poema *A cidade de Cachoeira I*, rememora a cidade do recôncavo baiano da qual o eu lírico se serve para retratar a mudança da paisagem e os acontecimentos marcados pelas ruínas dos casarões, das marcas nas paredes, nas ruas e curso dos rios. O poema é criado como por etapas, “cada dia” o eu lírico viaja através das memórias e retrata o não dito através de uma dicção que lhe é inerente.

#### VISÃO INICIAL

(1º dia)

Este é um mundo interior  
E cálido  
Onde o presente se anula  
E o tempo para.

O sol é dividido nas arestas  
E escorre molemente  
Das fachadas

É intenso e espesso  
Como uma tinta espessa  
E desenha leopardos  
Sob as árvores.

E o que dizer do casario  
(Policronia)  
De olhos arregalados  
Para o rio?

(FRAGA, 2008, p. 169)

No poema, as imagens do mundo exterior povoam as mentes e associadas ao imaginário constituem novas imagens que se unem e vão expressar os sentimentos da alma humana. *Como uma tinta espessa/ E desenha leopardos/ Sob as árvores.* Assim a natureza seria o elo entre a existência e a “essência humana” e a poeta tenta traduzir os sentimentos construídos ao longo dessa existência uma vez que “*Este é um mundo interior*” e só pode ser visto e entendido incursando entre o “real”, o imaginário e a imaginação.

Nesse sentido, a literatura é um vasto campo de conhecimento no que diz respeito à paisagem natural e ecológica ou urbana, bem como a formação humana e cidadina por proporcionar uma multiplicidade de diretrizes e lentes para um aguçamento da visão das paisagens e do próprio sujeito por um veio e viés que lhe é inerente. Fraga segue descrevendo a paisagem natural e ecológica e estabelece uma relação com o tempo e com o rio, elemento que guarda a história de um tempo passado recheado pelas memórias. A representação cidade de Cachoeira no poema se insere como símbolo de vida e morte da cidade que se renova e sobrevive no curso do rio, da cidade que passa e da que fica nas lembranças.

#### O RIO

(3º dia)

A – Assim o rio esconde  
Suas navalhas,  
No pressentido gesto  
De corte  
Sob as águas.

Este rio rolando  
Em suas pedras,  
Na furiosa dor  
Multiplicadas.

Nascimento e mortalha  
São seus mangues,  
Sua lavoura de sujus  
Caranguejos

A engatinhar num tempo  
Que supomos.

A cidade das lembranças rememorada na distância traria a imagem ideal e exata do que foi, do que é e do que representa o lugar. O eu lírico utiliza metáforas na última estrofe do poema para representar o espaço da cidade. Esse espaço simbolizado na figura de uma caixa, ganha dimensão quando o eu lírico situa-se a margem e com uma visão privile-

giada consegue vê a cidade inteira por outras lentes. Mas que cidade seria essa? A das lembranças? A “real” ou a imaginada? Ou eu lírico mantém viva a cidade que se pretende destacar através dessas três nuances? conforme declara: “Agora é que a vejo extinta/ E viva,/ Em sua clara redomada/de tempo e amor/Protegida”.

Atualmente o conceito de paisagem está intimamente ligado a ação humana no ambiente e ao produto cultural. Sujeitos diferentes transformam e concebem a paisagem de maneiras diferentes e isso tem relação importante na formação e transformação da paisagem e na problemática ambiental.

Os estudos desenvolvidos por Bossé (2004) pautados na geografia cultural, tentam traçar algumas concepções em relação a identidades do ponto de vista da cultura, concebendo-a como construção social. E nessa perspectiva, o autor traz a ideia de lugar como suporte da identidade cultural. Para Bossé (2004), o lugar define e até mesmo constrói a identidade culturais e sociais.

O lugar é considerado como o suporte essencial da identidade cultural, não mais em um sentido estritamente naturalista, mas porque fica evidenciado o vínculo fenomenológico e ontológico fundamental que ancora a pessoa humana naquilo que Eric Dardel chamou de sua “geograficidade”. (BOSSÉ, 2004, p. 166).

Essas reflexões a respeito da paisagem abrangem também território e suas representações no lugar. Sendo assim, para esse autor o sentimento identitário já que está ligado a uma herança encontra o “lugar da memória” e tanto as paisagens reais como as suas representações na obra literária apontam as consciências coletivas, territoriais e diz a identidade cultural e política em relação ao lugar.

#### **4. A cidade de Cachoeira II**

A natureza também é o espaço onde o eu lírico acompanha a paisagem do tempo nesse outro poema. A memória é evocada na tentativa de reconstituir um tempo vivido, um reencontro no tempo que passou onde muitas coisas se perderam ou tornaram-se ruínas.

O sujeito poético também resgata a força representativa do rio como no poema anterior como testemunha das lutas ocorridas, das lembranças, do tempo corrido e da história. Nesse tempo corrido, é perceptível a busca do eu lírico por uma identidade que se reflete *nos espelhos*

simulacro do real. *Me encontro nos espelhos/ Face a face,/ E o tempo, se o invento,/ É porque passa.* (FRAGA, 2008, p. 175). No poema, o sujeito poético parece não mais se identificar com a nova paisagem da cidade e o tempo parece ter sepultado muitas lembranças: *“As cadelas do tempo/ Com seus dentes/ Roeram as esperanças/ E as paredes/ [...] Regresso no silêncio/ E não me encontro”*.

Mas o sujeito poético busca incessantemente essa identificação e através das ruínas tenta recuperar o tempo e se apropriar-se do lugar: *“Planto agora meus pés/ Num chão sem dono/ E arrasto a carcaça/ De meus sonhos”* ativando novamente questões identitárias.

Myriam Fraga tenta verbalizar em sua poesia o drama da existência humana e as cidades como lugar dos acontecimentos. Para isso recorre a elementos ecológicos para traduzir a imagem cidadina que se tenta resgatar e a imagem da paisagem atual *“Não existem redomas/ Nem aquários/ Há tentáculos,/ Ventosas nas paredes/ E monstros que fugiram/ Do dilúvio.”*

Os poemas *“A cidade de Cachoeira I”* e *“A cidade de Cachoeira II”*, são descritos em uma perspectiva paisagística e de memórias nas quais o eu lírico incursa pela ótica da literatura a fim de traduzir imagens atuais das cidades.

Nos poemas, percebe-se uma relação intensa com o vivido anteriormente na busca por estabelecer retratos na contemporaneidade redefinidos, ou seja, tenta-se redesenhar as cidades através da voz do eu lírico na perspectiva de torná-las mais “humana” e agradável, com uma relação mais harmônica com a natureza.

Nesse sentido, o sujeito poético resgata a paisagem natural e ecológica na tentativa de verbalizar a “alma das cidades” e por fim estabelecer o retrato da paisagem cidadina atual idealizado em sua lírica.

Para isso, fez-se necessário pensar as paisagens urbanas e naturais enfatizando a condição humana e o local da cultura, onde as ações do humano no seu espaço se transformam na medida em que interagem entre si e com ambiente em que se insere. Assim, a problematização da paisagem urbana e natural como processo cultural se dá também com suporte na subjetividade da literatura uma vez que, confronta imagens “reais” e “irreais” ou imaginadas, a fim de fomentar uma reflexão crítica a respeito da complexidade e/ou interação entre espaço urbano, natural, ecológico e



o “território” poético no que tange a configuração do lugar e da cultura urbana.

Sobre a relação da paisagem e do sujeito humano e a complexidade de entre natureza e cultura Alves (2010) diz que:

No tecido literário contemporâneo, tão marcado pela visualidade, a presença ou ausência da paisagem revela fortemente leituras críticas do mundo, da linguagem e do sujeito, e os estudos decorrentes buscam examinar a relação complexa entre natureza e cultura, expondo experiências de perda, de deslocamento ou, por outro, de reconhecimentos de singularidades culturais num tempo de massificação e indiferenciação identitária. (ALVES, 2010, p.8).

Nessa perspectiva, os versos fragueanos são peculiares por que trazem, através da palavra, uma grande variação de elementos que conduzem o leitor “a passear pela cidade” e “vê” as paisagens. Um discurso que traduz a dimensão das imagens urbanas e ecológicas e seus paradoxos:

Na poesia, a questão da paisagem como bem cultural também pode ser percebida e perseguida simultaneamente como tema e forma estrutural num viés de reflexão ou no eixo de relações que se desenvolve em múltiplos aspectos desde o romantismo, atravessando o modernismo, as vanguardas até chegar a modernidade. (ALVES, 2010, p. 12).

Completamos ainda que na contemporaneidade, tenta-se associar os estudos da geografia humanistas com a geografia cultural e problematizar a cidade e a paisagem observando o lugar da cultura. Nessa perspectiva, Alves (2010) faz uma reflexão sobre o lugar da poesia a respeito da relação entre as configurações paisagísticas e os processos de subjetivação no que tange a dialética entre natureza e cultura.

## 5. *Considerações finais*

A paisagem, como palco da atuação humana, é modificada continuamente e pode ser esquecida com o frenético ritmo em que essas transformações ocorrem, processo iniciado com o advento da modernidade. Nesse sentido, a percepção da paisagem deve ser concebida e repensada sob a observância de diversas áreas de conhecimento no sentido de instigar atitudes responsáveis nessa intervenção, uma vez que homem e lugar são intrinsecamente ligados e através das memórias acionam os sentimentos que dizem as paisagens, as cidades e o lugar, influenciados por uma cultura, dominadora ou não.

Na busca desenfreada pelo poder o sujeito humano procura interferir na paisagem que pretende representar e para isso, através da domi-

nação linguística, por exemplo, tem poder para modelar a paisagem que pretende descrever. Mas para um maior entendimento da temática cidadina na obra literária, foi preciso levar em consideração que ocorreram grandes transformações notadas na segunda metade do século XIX, evidenciadas em todos os setores da esfera organizacional: na economia, na política, na ciência e na sociedade em geral acirradas principalmente na Europa e no Norte dos Estados Unidos onde as grandes tecnologias e o processo de industrialização modificaram a paisagem e consequentemente a “fisionomia das cidades”.

Foi com o surgimento e relevo das grandes metrópoles e frente ao movimento e aceleração em que fora submetida às cidades no século XIX, que o poeta entrou em “crise existencial” por não se inserir em um mundo onde sua poesia passaria a ser um objeto comercial. Destituído de seu ofício lírico foi *expulso* da cidade moderna, sentiu-se *deslocado* conforme as ideias de Fonseca (2000).

Com essa grande estrutura de produção de bens materiais de consumo, o mundo mudou drasticamente e como não havia mais lugar para uma poesia dos valores eternizantes o poeta entrou em crise. Mas aos poucos começou a reagir ao “choque” inicial ou crise, e estabelecer a sua *pertença* através da possibilidade do olhar e da captação do momento. Foi de olhar as gentes sempre apressadas e ocupadas e de percorrer as novas ruas que surgiam nas cidades que os poetas “conseguiram” exprimir em uma voz dissonante a “fisionomia cidadina”.

O poeta da modernidade começou a traçar linhas para se tentar desenhar “o retrato da cidade” em constante movimentação, estabelecendo assim uma poesia itinerante e também de observação.

A paisagem da cidade se modificava a todo o momento, as imagens urbanas iam sendo descritas através das lentes dos poetas que também observavam a relação do ser e seus espaços, uma vez que, o sujeito humano era e é, o principal agente construtor e modificador do cenário cidadão. Foi dessa forma, que a poesia começou a ganhar um novo relevo e insiste em sobreviver na atual conjuntura especialmente através de poetas contemporâneos como Myriam Fraga, traduzindo os acontecimentos humanos, o cotidiano e principalmente “a maior das construções humanas: a cidade” conforme afirmou italiano Ítalo Calvino.

Nesse sentido, Myriam Fraga na contemporaneidade segue representando as imagens das cidades urbanas em sua poesia como fruto das ações humanas e nessa perspectiva aborda também a percepção e a topo-

filia, ou seja, a ligação de afetividade entre pessoa e lugar no campo do ambiente físico, e nesse sentido, segue em busca da “essência da cidade”, como estímulo para pensar a realidade humana e cidadina atual.

A lírica fragueana ganha destaque pela maneira peculiar em que apresenta seus poemas em uma voz que traduz o imaginário coletivo na dissonância da contemporaneidade plural e diversificada, bem como, traz a temática cidadina evidenciada através de imagens da paisagem urbana, natural e ecológica com enfoque para as ações humanas no que tange as configurações e desconfigurações dessas paisagens que se prolongam e se modificam até o presente século.

As relações do homem com o ambiente são elementares para a configuração de mundo no sentido de aldeia global a ser repensada e a concepção de mundo pautada a partir da própria percepção da paisagem como lugar indissociável dos elementos físicos, biológicos e humanos, se da na lírica fragueana em uma perspectiva topofílica em consonância com a linguagem subjetiva da poesia, que retrata cenários de acontecimentos em contínua evolução pela ação humana e do conjunto de elementos internos e externos que fazem parte da constituição do universo.

Nesse sentido, a percepção de lugar pode ser entendida se discutida culturalmente e através da subjetividade poética, da experiência, dos fenômenos decorrentes da atuação do homem com a natureza e sua cultura, como agenciador de transformações.

Myriam Fraga “navega” por lugares distantes e em sua lírica traz a experiência e a memória como representação das vivências coletivas, concebe a paisagem em uma percepção que traduz entre o “real” e o imaginário, elementos ecológicos, naturais para constituir uma poesia atual que dialoga e faz releituras do passado em função do presente, pondo-o sempre em causa, para assim conceber o futuro como seguimento da história do presente.

Fraga em seus encantos líricos descreve a paisagem urbana e sua complexidade através de seus arranjos líricos envolvendo questões ambientais. Na sua poesia, o ambiente é um nicho, um abrigo no qual o sujeito humano se reconhece na medida em que desenvolve um sentimento no lugar. Dessa forma, o espaço habitado ganha relevo se concebido como morada, como algo valoroso que abrange o individual e coletivo ao mesmo tempo. Assim a ecologia é repensada aos moldes do imaginário no sentido de estabelecer relações entre o sujeito humano e natureza uma vez que ambos abarcam uma grande complexidade que não pode ser en-

tendida somente por uma vertente. Para isso a literatura possibilita representações simbólicas que pressupõem imagens entre o real e o imaginário transcritas na lírica fragueana em uma relação direta entre o homem, cultura e o meio ambiente repensando a trajetória humana no lugar e as transformações nas paisagens através de poemas representativos.

Dessa forma, segue nas tessituras paisagísticas e da memória em um passeio no qual o passado e o presente reconstituem paisagens que instiga sentimentos de lugar, (topofilia) metamorfozando em um ambiente ecológico na descrição da cidade que se pretende atualizar e na afirmação da urbanidade que se pretende em uma voz dissonante pensar e repensar.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ida Ferreira. *Literatura e paisagens: perspectivas e diálogos*. Apresentação. In: ALVES, Ida Ferrara; FEITOSA, Marcia Maria Miguel. (Orgs.). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad.: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOSSÉ, Mathias Le. As questões de identidade em geografia cultural – algumas concepções contemporâneas. In: CORRÊA, Roberto Lobato et al. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004, p. 157-179.

COSTA, Everaldo Batista da. *As cidades entre o “real” e o imaginário estudos do Brasil*. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

FRAGA, Myriam. *Poesia reunida*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

FONSECA, Aleilton. O poeta na metrópole: expulsão e deslocamento. In: FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubens Alves (Org.). *Rotas e imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana: UEFS, 2000.

GANDY, Matthew. Paisagem, estéticas e ideologia. In: CORRÊA, Roberto Lobato et al. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004, p. 75-89.

LE GOFF, Jaques. *História e memória*. Trad.: Bernardo Leitão et al. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1996.

## IMAGENS DE MULHER NA POESIA DE GILKA MACHADO E MYRIAM FRAGA

Veronica Almeida Trindade (UEFS)

[velmestradouefs6@gmail.com](mailto:velmestradouefs6@gmail.com)

Rosana Maria Ribeiro Patrício (UEFS)

[rosanapatri@gmail.com](mailto:rosanapatri@gmail.com)

Aleilton Fonseca (UEFS)

[aleilton50@gmail.com](mailto:aleilton50@gmail.com)

### 1. *Considerações iniciais*

As representações de imagens de mulher na literatura brasileira produzida pelo discurso masculino sempre trouxeram desconfiança à crítica literária. Mas foi especificamente com o advento da modernidade, em especial na segunda metade do século XIX, onde as mudanças nos paradigmas que regiam o mundo modificaram o retrato econômico, político e social das cidades, que se iniciaram uma nova fase no entendimento da função da literatura e na postura da crítica literária, dividida em um período de transitoriedade que gerou controvérsias e resistências, mas também abertura de possibilidades. Essas mudanças influenciaram drasticamente o pensamento humano, agora voltado a atender as expectativas dessa nova conjuntura social e as imagens de mulher passariam a ser problematizadas por uma ótica dual permitida pela literatura e a nova conjuntura social, no entanto, não de maneira rápida e pacífica. Nessa perspectiva, estabelecia-se também uma nova maneira de fazer literatura e inscrever uma poesia de observação que atendessem ao crescimento e expansão mercadológica bem como o novo público leitor em formação.

Aos poucos, os poetas foram encontrando sua *pertença* e seu *locus* nessa nova sociedade das multidões apressadas de que já tratava e passaram a tratar dos fenômenos sociais. Nesse cenário de transição, as imagens de mulher na literatura começaram paulatinamente a ser repensadas e ressignificadas também através de uma dicção feminina pouco explorada até então. Nessa perspectiva, a temática da mulher na literatura agora passaria a ser discutida no que tange a observação da condição humana e a problematização da (des)construção das personagens femininas aos moldes de uma escrita masculina “machista” e uma sociedade extremamente patriarcal.

Gilka da Costa Melo Machado, poeta e contista carioca que começou a escrever poesias desde a infância, fase em que recebeu alguns “pequenos” prêmios, publicou seu primeiro livro *Cristais Partidos* (1915), mas já provocara muitas críticas por seu conteúdo erótico, principalmente por vir sob a égide de uma dicção feminina.

Publicou também os livros: *Estados de Alma* (1917), *Poesias* (1918), *Mulher Nua* (1922), *O Grande Amor e Meu Glorioso Pecado* (1928), *Carne e Alma* (1931), além de sua antologia fora do país, e posteriormente outros livros como: *Sublimação* em 1938, *Meu rosto* no ano de 1947, *Velha Poesia* em 1968. Em 1979, Gilka Machado recebeu o prêmio “Machado de Assis”, pela Academia Brasileira de Letras com o livro *Poesias Completas* (1979). Posteriormente foi indicada por Jorge Amado para se candidatar a ocupar uma vaga na Academia Brasileira de Letras o que não se concretizou. No ano de 1993, Gilka Machado foi considerada “A Maior Poetisa do Brasil” ganhou prêmio pela revista carioca *O Malho*.

Com uma poesia revolucionária marcada pela forte presença da sensualidade e crítica a “moral” vigente, a obra gilkiana problematizou questões sociais através das imagens de mulher e se insere na literatura tratando da efervescência do período de transição vivido na sociedade carioca na tentativa de discutir e repensar as questões polêmicas no que tange a condição feminina. Assim se instaurou sua lírica que transitava também entre a figura feminina aos moldes patriarcais (do fechado) e o novo modelo no qual foi pioneira, que mais tarde abriria possibilidades para o pronunciamento de uma voz sufocada ao longo dos séculos.

A literatura tenta dar contas de diversos fenômenos sociais, culturais, que envolvem também vivências e memórias com destaque para os sujeitos humanos. Nesse sentido, entende-se que a reflexão sobre os mundos sociais femininos possibilitam uma reflexão sobre os sujeitos sociais, seus imaginários e suas trocas estéticas.

Nessa perspectiva, na contemporaneidade, Myriam Fraga, poeta baiana que também versa sobre a condição feminina e representa as imagens de mulher em seus poemas, além de outras temáticas, problematiza as cidades como palco dos acontecimentos e nesse sentido utiliza imagens femininas na descrição cidadina, em especial a cidade de Salvador. Sua poesia é caracterizada por sua maneira peculiar em descrever a paisagem, os mitos e suas ressignificações, as cidades, o mar, a dicotomia entre o público e o privado em relação à história das mulheres e seu in-

conformismo frente a essa dialética que envolve a cultura e os espaços impostos nas sociedades que repercute até nossos dias.

A poesia de Gilka Machado por sua vez, também transita em uma geografia mítica, por vezes desdizendo-o através do seu artesanato próprio e é bastante significativa portada da economia de discurso, de musicalidade e “dissecação” da palavra, na tentativa de exprimir e refletir sobre a condição feminina, para buscar toda a sua força expressiva sempre recheada de significações principalmente no que tange a afloração do desejo, bem como, repensar a função da mulher na sociedade carioca e brasileira. Mas o imaginário literário vai muito mais além, se funde com a realidade cotidiana e assim surge uma pluralidade de produções que trata destas proposições sob essa óptica dual, que vai desde o ficcional ao “real”, cada uma com suas particularidades. Nessas tessituras, Myriam Fraga e Gilka Machado, através de seus contos e poemas, perfazem um caminho malgrado no que tange a complexibilidade humana para assim traduzir a tão cantada “fragilidade feminina” por outras vias. Dessa forma, trazem a tona através de suas personagens o perfil psicológico feminino e o “não se encontrar” nos espaços preestabelecidos por uma sociedade patriarcal, mas que em si mesmas traçam malhas que se estendem à novas possibilidades e assim instauram a “força” feminina tão pouco explorada se pensadas sob o ponto de vista do masculino.

Nas tessituras de seus versos, as autoras traduzem o “indizível” e “os dramas da existência feminina”, revelando “mares ainda não navegados” ou destecendo as teias que as impedem de adentrar no “mundo aberto”. No labirinto, Fraga sucumbe a palavra, disseca-a ao máximo sem ao menos dissociar um único fio que compõe “a trama do bordado”, mas possibilita em sua escrita, novos “pontos” e linhas a serem trabalhadas. Com uma poesia vigorosa, Gilka Machado, em seus vários livros publicados, recompõe seus textos com informações reais ou imaginadas, do cotidiano da mulher e suas representações multifacetadas repercutidas ao longo da história, que tem um lugar de evidência nos estudos culturais “consolidados” na contemporaneidade. Com o intuito de buscar imagens femininas presentes nas obras de Gilka Machado e de Myriam Fraga, com destaque também para a paisagem natural e urbana, para os mitos e suas ressignificações inseridos nos poemas através de personagens femininos, é que apontamos imagens femininas e suas “projeções” na sociedade contemporânea através dos poemas das autoras a serem analisados.

## 2. *Análises de poemas de Gilka Machado*

No poema abaixo de Gilka Machado inscrito em “O Grande Amor”, do livro *Meu Glorioso Pecado* (1928), é notória a presença da sensualidade expressa na lírica gilkaniana como nessa última estrofe de:

*Beijas-me tanto, de uma tal maneira*

Beijas-me tanto, de uma tal maneira,  
 boca do meu Amor, linda assassina,  
 que não sei definir, por mais que o queira,  
 teu beijo que entontece e que alucina!  
 Busco senti-lo, de alma e corpo, inteira,  
 e todo o senso aos lábios meus se inclina:  
 morre-me a boca, presa da tonteira  
 do teu carinho feito de morfina.  
 Beijas-me e de mim mesma vou fugindo,  
 e de ti mesma sofro a imensa falta,  
 no vasto voo de um delíquio infindo...  
 Beijas-me e todo o corpo meu gorjeia,  
 e toda me suponho uma árvore alta,  
 cantando aos céus, de passarinhos cheia...

(MACHADO, 1991, p. 175-176)

O eu lírico tenta revelar os prazeres do ato de beijar e incursa em um passeio que revela a possibilidade de abertura para o prazer feminino tão “calado” e “exilado” na literatura tipicamente masculina. Para a sua época, Gilka Machado, não tinha pudores ao tratar escancaradamente sobre as sensações de prazer “vivas” ou aspiradas por uma personagem feminina, não bem vistas, ainda mais em se tratando de uma lírica com dicção feminina. Assim, no poema, Gilka Machado tenta definir o sentimento do eu lírico ao abordar o ato de beijar e o próprio “beijo que entontece e que alucina!”. No poema também percebemos a transitoriedade do eu lírico na fuga do desejo e posteriormente, a falta pelas sensações do prazer: “Beijas-me e de mim mesma vou fugindo,/ e de ti mesma sofro a imensa falta,/”. Percebe-se também o desejo como libertação e as sensações vividas como o prazer de uma música que precisa gritar ao mundo: “Beijas-me e todo o corpo meu gorjeia,/ e toda me suponho uma árvore alta, / cantando aos céus, de passarinhos cheia.../”.

Segundo Otávio Paz em seu livro *A Dupla Chama* (1994), nas sociedades, existem certo controle no que tange a regulação dos instintos em relação ao sexo, quando diz que: “em todas as sociedades há um conjunto de proibições e tabus – também de estímulos e incentivos – destinados a regular e controlar o instinto sexual” (PAZ, 1994, p. 18).



A obra de Gilka Machado não se insere no cânone especialmente por tratar de questões avançadas para sua época, na realidade, Gilka Machado estava caminhando muito mais além do seu tempo e não poderia ser compreendida por uma crítica que bebeu durante séculos dos absintos que moveram as sociedades patriarcalistas e excluíram a voz feminina do compasso literário. Gilka Machado foi combatida por muitos modernistas e rechaçada por grupos “machistas” que não admitiam a audácia dos seus poemas principalmente por expor o desejo e o corpo da mulher e as sensações mais íntimas tão sufocadas em uma sociedade extremamente moralista.

No poema “Volúpia” do livro *Poesia Completas* (1979), parece que o eu lírico tem uma relação íntima entre o sente e o que escreve. A pulsão de sua poesia é movida pelo ardente desejo impregnado em suas entranhas por instaurar uma escrita que revela seu desejo em inscrever uma poesia erótica e visceral. A imagem feminina descrita no poema, desde o título (*Volúpia*), já revela a relação do eu lírico consigo mesmo. O poema trata da *sensação* distinta do meio que está inserida, ou seja, o eu lírico ao ter ou viver os sentimentos descritos no poema, torna-se distinto do *ambiente* em que vive, no qual não havia espaço para a afloração desses sentimentos através da figura feminina. Para isso, o eu lírico (e por que não a autora), mergulha para “dentro de si”, em uma incursão a espaços (des)conhecidos se lançando na busca por emoções a fim de “libertar-se”.

#### Volúpia

Tenho-te, do meu sangue alongada nos veios;  
À tua sensação me alheio a todo o ambiente;  
Os meus versos estão completamente cheios  
Do teu veneno forte, invencível e fluente.  
Por te trazer em mim, adquiri-os, tomei-os,  
O teu modo sutil, o teu gesto indolente.  
Por te trazer em mim moldei-me aos teus coleios;  
Minha íntima, nervosa e rúbida serpente.  
Teu veneno letal torna-me os olhos baços,  
E a alma pura que trago e que te repudia,  
Inutilmente anseia esquivar-me aos teus laços,  
Teu veneno letal torna-me o corpo langue,  
Numa circulação longa, lenta, macia,  
A subir e descer no curso do meu sangue.

(MACHADO, 1991 p. 128)

No poema percebemos que o eu lírico rende-se aos prazeres e ao erotismo. Mesmo sabendo que pode ser fatal, concebe-o como parte inte-

grante de sua natureza, motivo pelo qual não pode dissociar-se: “Por te trazer em mim, adquiri-os, tomei-os”. O desejo e o deleite pelo prazer, pelas sensações eróticas parece ofuscar as consequências de permitir-se senti-lo: “(...) Teu veneno letal torna-me os olhos baços/”. Mas parece também que há uma luta entre o sentimento presente através do desejo feminino e a imposição de castidade a qual a figura feminina sempre fora submetida nos versos: (...) “E a alma pura que trago e que te repudia”.

O poema segue nesse impasse e o eu lírico se apresenta totalmente dominado pela vontade de lançar-se ao ato erótico e as sensações de prazer as quais já “contaminaram” todo seu *sangue*. Aos poucos esse desejo que flui de dentro do eu lírico, que fora moldado aos moldes estabelecidos, não mais se contém dentro do corpo, e já faz parte de um estado de espírito no qual o eu lírico sai para fora de si: “À tua sensação me alheio a todo o ambiente/ (...)”. Esse desejo é concebido como um *veneno* que aos poucos mata mas trazendo a sensação de satisfação: “(...) Teu veneno letal torna-me o corpo langue, / Numa circulação longa, lenta, macia,”. Como um ciclo, não há como o eu lírico se livrar de algo que já faz parte de si, que está em suas veias, esse *veneno* que a consume, está: “(...) A subir e descer no curso do meu sangue”. Nessa perspectiva, o eu lírico gilkaniano evoca a mulher que percebe seu corpo erótico e precisa explorá-lo libertando-se de todas as cadeias que a enlaçam em um ambiente fechado criado para a mulher passiva, submissa e reprimida. O erotismo e a transgressão perpassam sua inusitada lírica que transgride também os ditames vigentes da época o que a afastou ainda mais o seu lugar no cânone.

### 3. *Análise dos poemas “A Cidade” e “Penélope” de Fraga*

Na contemporaneidade, Myriam Fraga nos convida a um navegar solitário sem direção predeterminada, por caminhos que vão sendo abertos com as experiências, e nos mostra que esses caminhos, por vezes se esvaem e se diluem. Navegando pelas incertezas que prescindem o evento da vida, a escritora nos convida a adentrarmos na “cidade” e a conhecer a imagem de mulher que pretende representar. Em suas poesias o que nos orienta perde o sentido diante das incertezas e assim surge o conflito inclusive com relação a questões identitárias.

Nessa perspectiva, é notório que a quantidade de personagens femininas em nossa literatura ainda é reduzida em comparação a masculina. E que a pesar das quebras de paradigmas, somos uma geração ainda

marcada por resquícios e dogmas de uma sociedade patriarcal. A literatura por sua vez, não fica apática aos fenômenos sociais e descreve através de personagens (seja em ficção ou poesia,) a atuação feminina e sua posição na sociedade, em especial, na representação da vida urbana. Myriam Fraga (1937), descreve em sua lírica diversos personagens femininos em suas múltiplas faces. Assim como também utiliza a figura de mulher em poemas como “A cidade” inscrito em sua *Sesmaria* (1979) e *Poesia Reunida* (2008), para descrever o a cidade enquanto *locus* de seu ofício lírico:

Foi plantada no mar  
E entre corais se levanta  
O salitre é seu ar,  
Sua coroa, sua trança  
De salsugem,  
Seu vestido de ametista,  
Seu manto de sal

E musgo

(FRAGA, 2008, p. 49)

Em Fraga, a poeta cria a cidade, em seu poema, como por etapas. Cada elemento vai ganhando sua forma e significação. A imagem de mulher e da cidade se fundem, e o eu lírico faz uma incursão para dentro de si.

Mulher, mar e cidade parecem atrelar-se na constituição de imagens, que fundidas transcrevem uma lírica na qual a cidade “nasce” da própria “essência” feminina implícita através da figura mitológica a rainha do mar (Iemanjá), através da qual percebemos a caracterização do elemento cultural que circunscreve a cultura soteropolitana. O eu lírico utiliza a figura feminina para “esculpir” a imagem da cidade ainda rústica que quer surgir. Esse poema também tem uma simbologia interessante: “Foi plantada no mar”, dando uma ideia de algo especial que não estava ali, ao acaso, de qualquer jeito, mas foi cuidadosamente semeada ali, “dentro do mar”. É a “concepção” da cidade. “E entre corais se levanta”: Nesse verso a “essência da cidade” se mistura a “essência da mulher do mar”. Uma esplêndida combinação de beleza natural e mineral com uma beleza lendária sugerida. E continua: “O salitre é seu ar”, ao mesmo tempo em que percebemos a sinestesia em “o cheiro da maré”, notamos que tudo contribui para que a cidade permaneça viva em si mesma, ou seja, é essencial para sua constituição e esta ligada intimamente a figura femini-

na que a “gera” e a sustenta. Essa estrofe do poema de Fraga denota a posição da mulher (mãe) no sentido de conceber a cidade (prole).

O *salitre*, elemento tipicamente ecomarinho é também constituinte do soluto e combustível dessa cidade que brotara ali mesmo no mar. Mais uma vez evidencia-se a “essência da cidade” entranhada e atrelada ao mar com toda a sua beleza e riqueza natural descrita através desse elemento, o sal, que é também o *ar* da cidade, a *coroa* e a *trança*, esplêndida imagem mitológica ressignificada e esculpida através de imagens femininas para descrever a paisagem da cidade do Salvador.

Fraga através do eu lírico descreve a transposição da cidade através do tempo. E tenta desenhar dois grandes retratos: o da cidade em seu estado de ambiente natural através do *horizonte* e demais elementos da paisagem natural, e o retrato das imagens urbanas previstas através de *janela* ou das *esquinas* da cidade. Em sua linguagem metafórica, a poesia fragueana é recheada de singularidades que remete “a história não contada” e a memória enquanto elemento norteador na trajetória de *mistério* que sustenta a cidade em seus cantos líricos. Essa paisagem “não lida”, revelada pela literatura, em especial, pela poesia da autora estudada é ressignificada pelo mito no fragmento do poema em análise. Fraga destaca a figura feminina com toda sua beleza, esplendor e glória lendária no sentido de afirmá-la como ser constituinte da “fisionomia cidadina”. A mulher ganha um “importante” papel na contemporaneidade “renegado” ao longo da história, repercutido pelos elementos culturais e pelas ideologias dominantes.

Myriam Fraga continua o poema o qual descreve a paisagem que pretende representar buscando no “não dito”, na “voz calada”, nas entrelinhas, descortinar acontecimentos e a própria concepção da cidade de Salvador com uma atenção a temporalidade e a intemporalidade, ao *mistério* e a dicotomia da paisagem natural *a priori* e a paisagem urbana prevista pelo eu lírico com a metáfora da *janela/horizonte*, proposta no poema para remeter a cidade em seu processo de “nascimento” e contínuo de desenvolvimento.

## II

Armada em firme silêncio  
 Dependura-se dos montes  
 E tão precário equilíbrio  
 Se propõe  
 Que, além da porta ou portada,  
 De janela ou de horizonte,

O que a sustenta é o mistério,  
Triste chão, sombra vazia,  
Tempo escorrendo das pedras,  
Lacerado nas esquinas,  
Tempo- sudário e guia.

## III

Mas que fera (ou animal)  
Esta cidade antiga  
Com sua densa pupila  
Espreitando entre torres,  
Seu hálito de concha  
A babujar segredos,  
Deitada entre os meus pés,  
Minha cadela e amiga.

Nessa perspectiva Fraga descreve a paisagem citadina seja natural ou urbana no sentido de situar o elemento humano entre o espaço da memória, se valendo do imaginário e assim mesclar “lugar real” com “ir-real” e retratar o “lugar ideal”, utopicamente materializado e desejado conforme notou-se na primeira estrofe do poema “A Cidade”. Nesse passeio milenar, os achados do eu lírico mapeados, transitam entre os fenômenos culturais e urbanos no que tange as ações humanas no lugar, pela criação da autora na tentativa de traduzir a “alma das cidades” e por fim aclamar a “saúde das cidades”. Destarte, em literatura há a necessidade de diferentes olhares além da paisagem que se mostra e de reflexões a respeito do que já foi posto. O eu lírico traz esse “olhar” que ultrapassa mensagens subjacentes e transcreve a cidade entre o “real” e o “imaginário”; as imagens de mulher pela resignificação dos mitos; e através das vivências, da memória, tece uma poesia de “construção” e “reconstrução” que problematiza a cultura.

#### **4. Análise do poema “Penélope” de Fraga**

Dentre tantos personagens femininos que transitam a obra fragueana como “Dejanira; Ariadne; Maria Bonita; destaque “Penélope”, personagem feminina do poema de mesmo nome, circunscrito em as *Purificações ou o Sinal do talião* (1981), *Poesia Reunida*, (2008), representada também no poema desse mesmo livro “*Os argonautas*”, seguido do livro *Deuses Lares* (1991).

Penélope é personagem da mitologia grega que surgiu na Odisseia, representa a fidelidade feminina e a inteligência em sua posição de

tecelã mas está atrelada ao código do homem. Em sua trama, é “senhora” de suas próprias tessituras e enquanto espera por Ulisses tece seu destino, mergulhada em seus “próprios e longínquos mares” traçando sutilmente as malhas que lhe enredam. A personagem feminina situa-se, em parte dos textos da literatura ao espaço da casa, à posição e função de mãe e aos cuidados domésticos, da família, as atividades culinárias e costura. Seu espaço foi ao longo do tempo restrito, ao fechado, ao particular, ao confinamento e aos limites impostos pela sociedade patriarcal na qual o marido tem autonomia e poder sobre a mulher, assumindo um papel de apropriação, de “dono”.

Nesse contexto foi negado a mulher poder de decisão e de voz, seu desejo seria para seu esposo, e lhe cabia a função de garantir a supremacia masculina. Myriam Fraga em sua poesia e ficção traz personagens femininos que se não rompem com esses paradigmas, diminuem seu impacto através de suas narrativas e lírica que ultrapassa o espaço limitado nos quais estavam “destinados” a mulher, que tipicamente assumiam a posição de “esposa”, mãe (geradora) e “dona” de casa. Em Fraga, essa personagem Penélope, aparece multifacetada, em as “Purificações ou o Sinal de talião”, pressupõe uma representação da mulher da contemporaneidade que ao tecer seu bordado, traça seu destino respaldada na “autonomia” de sua própria posição enquanto tecelã de seu enredo. Em Fraga, o gesto de “fiar” e “desfiar” na contemporaneidade denotam uma postura feminina ressignificada e atualizada. Apesar da espera que marca essa personagem tanto da *Odisseia* quanto à reinventada por Fraga, notamos um posicionamento da figura feminina demarcado por uma postura que transita entre a própria “espera” (e sua angústia) e a “desesperança” (e sua libertação), ou seja a “ameaça” de uma atitude que na *Odisseia* seria apenas uma possibilidade.

Percebemos uma “Penélope” que ainda espera, que é fiel, mas que já diz pra que “voltou no tempo”, através do intertexto fraguiano. Essa personagem de Fraga, não é necessariamente uma outra “Penélope”, talvez seja “a mesma mulher” só que mais experiente, prendada, que domina bem a atividade que faz e lhe qualifica a ponto de reinventar uma nova maneira de destecer, com outra significação: “Hoje desfiz o último ponto”. Parece que esse “hoje” está bem mais atual à representatividade feminina que circunscreve uma nova postura na contemporaneidade. Assim como a entonação em desfazer “esse ponto”, esse “último ponto”.

É notório a representatividade de uma “Penélope” bem mais “decidida” ao revés da que ainda era engendrada pela dúvida. Em Fraga, es-

sa personagem enquanto espera, cumpre suas obrigações impostas, o cozer, a culinária, mas é consciente de si, e em suas próprias tessituras se reconhece. Ao viajar por seu interior, descobre outros “mundos” possíveis, “Reconheço no silêncio/ a paz que me faltava”, eis o elo que precisava para viver. Essa personagem é completa pois percebe a sua realidade e a realidade que a cerca “No palácio deserto ladra/O cão”. Não é desterritorializada, pois em seus espaços, ainda que limitados, consegue olhar para si e vê o passado através da memória: “Um sibilo de flechas/Devolve-me o passado”. Dessa maneira, projeta e se projeta à uma nova “esfera”, onde o arco, talvez uma representação de destino, agora se encurva perante essa senhora, “Com os olhos da memória/Vejo o arco/ Que se encurva/ A força que o distende”. Parece que a “Penélope” de Fraga inevitavelmente assumirá uma postura de “libertação” seja de si ou de outrem. A “saída” do ciclo, representa um divisor que marca uma nova etapa onde não se quer mais “esperar”, como um sinal de chega! de basta! para traçar suas próprias malhas as quais não lhe custem tanto tempo na espera: “O ciclo está completo/A espera acabada”. E “Quando Ulisses chegar/A sopa estará fria”. Tudo foi preparado pela personagem feminina que aguardava por seu amado, o bordado, a sopa quentinha, a casa vazia mesmo que os pretendentes circulavam a entrada, funções típicas das atribuições impostas para a mulher.

Mas a “Penélope” de Fraga, em suas viagens para o interior de si, percebe o limite de um “esperar”. A pesar de tudo pronto para receber o amado em fidelidade e submissão, o motivo de sua trama se *desloca* para uma possibilidade marcada no último verso com o esfriar da sopa que denota a metáfora de uma voz feminina que contradiz o discurso vigente, que ganhará brevemente relevo nesse futuro próximo marcado pelo ad-*vérbio* de tempo “Quando”:

Penélope

Hoje desfiz o último ponto,  
A trama do bordado.

No palácio deserto ladra  
O cão.

Um sibilo de flechas  
Devolve-me o passado.

Com os olhos da memória  
Vejo o arco  
Que se encurva,

A força que o distende  
Reconheço no silêncio

A paz que me faltava,  
(No mármore da entrada

Agonizam os pretendentes).

O ciclo está completo

A espera acabada. Quando Ulisses chegar  
A sopa estará fria.

(FRAGA, 2008, p.264)

### 5. O “lugar” da lírica entre o deslocamento e o cânone

As pesquisas sobre a representação de mulheres na literatura construíram uma vasta fortuna crítica em torno desse tema. Assim, as imagens de mulher na literatura baiana são bem diversificadas. Na contemporaneidade nota-se principalmente através da dicção feminina a “desconstrução” do estereótipo preestabelecido exprimindo o drama da existência humana pelo vigor das produções de poetas como Myriam Fraga, difundidas no Brasil e no exterior. No poema “A cidade” mencionado anteriormente, notamos que a cidade, tem características rústicas, em seu estado bruto e precisa ser esculpida através da lírica. Nesse poema nota-se figura de um animal noturno, uma guardiã dos mares na representação de uma cadela, a fêmea, a fiel companheira que tudo vê. Temos a incorporação do feminino e do mar como símbolo da cidade. E no verso “*Seu hálito de concha*” – da terceira estrofe, é notável a sinestesia onde a palavra conserva potência revitalizadora da linguagem poética.

De maneira contextualizada ainda que em épocas diferentes Gilka Machado e Fraga, tratam das questões que envolvem a figura feminina “expulsa” dos espaços sociais regidos ao longo dos séculos por paradigmas estabelecidos aos moldes dos regimentos patriarcalistas. Disso resultou no imaginário feminino e também coletivo, dogmas e pressupostos no que tange a posição da mulher e “seu lugar” nessa sociedade, na delimitação espacial (seja no ambiente da casa, do quarto, do confinamento), que delineou os parâmetros que envolvem a cultura, memória individual e também coletiva.

Myriam Fraga e Gilka Machado, através de seus poemas e/ou personagens femininos procuram construir imagens que traduzem o perfil psicológico de figuras que vão desde reproduzir (para dizer), e princi-



palmente “romper”, as construções dessas imagens femininas ao longo dos séculos, até instaurar (para denunciar), uma nova postura de mulher que questione os paradigmas impostos e estabeleça a sua participação enquanto ser atuante nos espaços e nas instâncias sociais. A própria “transgressão” das personagens ecoa em uma voz dissonante através de uma dicção feminina que expressa melhor a sexualidade da mulher de maneira livre, bem como a sua percepção e participação na sociedade, seu papel enquanto ser e sua condição de estar no mundo. Para isso, as autoras supracitadas veem seja através dos mitos, da manifestação do desejo em seus personagens ou da expressão do perfil feminino, um eixo de possibilidades de “construção” e “reconstrução” das representações femininas.

A problematização do cotidiano da mulher trazida pelas autoras exprimem imagens femininas da cultura carioca (em Gilka Machado) e baiana (em Fraga), as quais destacamos a percepção lírica do olhar, materializada em uma produção escrita e na releitura dessas imagens femininas, sob as égides da cultura e da “evolução”. Crítica, louvor, exclusão, resgate histórico em relação a figura feminina e a cultura urbana carioca de final do século XIX e início do século XX, e as inflexões referentes aos embates que envolvem o perfil psicológico das personagens femininas na construção de identidades ao longo dos séculos, são repensados e confrontados na poética de Gilka Machado.

Myriam Fraga quando aborda a temática cidadina como no poema “A cidade” e para isso se utiliza de imagem de mulher para caracterizar a cidade (do Salvador), também reproduz a mulher “mãe” (para dizer), no sentido de expressar toda a sua força e sensualidade como ser participante da construção identitária e cidadina como elemento fundamental da cultura soteropolitana, trazendo um novo olhar para o mito e para uma imagem de mulher ressignificada na atualidade.

Ao problematizar a cultura e a atuação da mulher na sociedade nota-se que Fraga se insere no contexto literário pela maneira particular em que apresenta sua lírica contribuindo para os estudos sobre as imagens de mulher ao longo dos séculos no cenário cultural. Ao buscarmos um diálogo entre as autoras apresentadas pelo viés comparativo, bem como, a inserção e/ou não inserção no cânone nacional, fez-se relevante repensar o período em que essas poéticas se instauraram.

Nessa perspectiva, a importância das imagens de mulher na obra de Gilka Machado, se deu por explorar a sensualidade e a possibilidade

de saída (do fechado) de um ciclo que estava estabelecido para o perfil das personagens femininas na literatura e para as imagens de mulher. Esse (des) estabelecimento foi expresso nas obras Gilkaniana pelo eu lírico de uma maneira ousada dando margem para o pioneirismo de uma proposta que resultaria na representação da mulher pela dicção feminina que Fraga explora na contemporaneidade com toda a força representativa do perfil psicológico condizente com as imagens de mulher a que se pretende representar na atualidade.

## **6. Considerações finais**

Através das reflexões sobre a temática feminina em Gilka Machado e Fraga, levando em consideração o louvor, aceitação, rechaço ou exclusão de suas obras por parte da crítica e levando em consideração o resgate e contexto histórico em que encontram-se inseridas, foi possível perceber o “lugar” da cultura e a posição das autoras no cânone nacional. A partir das análises dos poemas de Gilka Machado e Myriam Fraga, percebemos a constituição das imagens de mulher ao longo da história sem descartar a problematização da cultura e do elemento humano como fator influenciador das questões identitárias “construídas” que refletem e/ou caracterizam o perfil psicológico feminino em relação a sua atuação e posição na sociedade representada pela literatura. Nesse sentido é que destacamos a maneira peculiar de ambas as autoras em realizar sua poética com um mínimo de palavras, com uma economia de linguagem que as distinguem e as caracterizam. Ou seja, cada uma diz a sua maneira. A condição existencial dos sujeitos seja na poesia ou em prosa, remetem a coletividade, ao ser/estar no mundo, as condições de sobrevivência, aos mecanismos de dominação, a transgressão de personagens femininas, a condição feminina aos moldes patriarcais e as formas e possibilidades de transgressão enquanto discurso “libertador”. Diante do exposto, percebe-se na lírica gilkaniana e fragueana um discurso erigido sobre personagens femininas que desestabilizaram, no plano do tecido literário, estruturas dominantes de poder, calcadas na ordem patriarcal e falocêntrica.

Em outro momento, problematiza-se a imagem de personagens femininos que “não se libertam” das amarras patriarcais e “machistas” como a Penélope da *Odisseia* e atuam na estrutura literária no sentido de sujeitamento a que se impõem, uma vez que agem, segundo já foi afirmado, como indivíduos vinculados a uma ordem que estabelece papéis de gênero fixos, quase imutáveis, o que não impede uma discussão em

torno da representação dessa mulher na literatura. Gilka Machado em sua poética, investe na imagística do corpo feminino, nas exploração sensorial e na aclamação do afloração do desejo inaugurando uma percepção no sentido de repensar a atuação feminina no contexto social e literário. Percebeu-se com a leitura dos livros (das autoras trabalhados), a respeito da condição humana em especial a representação da mulher na literatura no sentido traduzir a postura da coletividade bem como na análise dos espaços demarcados por uma cultura de dominância masculina ao longo dos séculos.

Gilka Machado e Fraga provocam releituras das representações femininas que proporcionaram questionamentos e reflexões a respeito de como os sujeitos do século XIX e XX se viam e como os sujeitos contemporâneos se veem e se transformam na esfera desses espaços, em especial como concebem as imagens de mulher “construídas” e “afirmadas” por um discurso “fadado” mas que ainda assim, ultrapassa séculos. Na obra das autoras percebeu-se a existência de muitas possibilidades para os sujeitos femininos que conseguem “sair” do ciclo ou que pelo menos se lançam, se arriscam a velejar por mares não navegados, através de incursões que as fazem refletir e se autorreconhecerem enquanto ser que “tem voz” e pode interagir e ocupar seus espaços problematizando seu “lugar” na cultura. Se por um lado, deixando-nos conduzir por questões da construção de identidade, podemos percebê-las como pontos de tensão no universo da produção literária de Gilka Machado, por outro lado, a escrita pode ser identificada como (ex)tensão de poeticidade que revela a necessidade feminina em libertar-se da repressão e do pudor das sociedades moralistas. Seus textos tensionam-se não apenas tematicamente, mas nos traços de constituição do literário, inscritos pela linguagem, sobretudo na criação dialogante de imagens com ênfase em metáforas e sinestésias.

À medida que Myriam Fraga “constrói” e “desconstrói” as imagens naturais e urbanas da cidade de Salvador através de sua poética, vai perfazendo um caminho de duas vias que leva o leitor a “passar” em um ambiente histórico e outro urbano, que quando confrontados, resultou na constituição das imagens da cidade de Salvador com toda sua miscigenação e múltiplas culturas, abrindo possibilidades para uma reflexão crítica e existencial dos sujeitos, das cidades e da interação do ser com seu espaço social.

No poema “Penélope” de Fraga conforme visto, percebe-se uma outra imagem de mulher que a pesar de tudo pronto para receber em fide-

lidade e submissão o seu amado, o motivo de sua trama se *deslocou* para uma possibilidade marcada no último verso do poema que denota a metáfora de uma voz feminina que contradiz resquícios do discurso repressor. “Quando Ulisses chegar/A sopa estará fria”. Por isso em literatura, há a necessidade de diferentes olhares além da paisagem que se mostra. As autoras tecem uma poesia de “construção” e “reconstrução” do perfil psicológico feminino e das representações das imagens de mulher na literatura. Dessa forma, a obra de Gilka Machado não se insere no cânone especialmente por tratar de questões avançadas para sua época, as quais a sociedade e a crítica não conceberiam uma lírica que “subvertesse” a imagem da mulher mãe, que deveria ocupar o espaço da casa, cosendo, lavando, passando e comportando-se como “esposa”. Na verdade como mulheres submissas aos seus maridos, ligadas a eles através do casamento (contrato) onde não poderia transgredir a ordem estabelecida pela condição de gênero demarcadora de papéis movidos pelas sociedades patriarcais.

A voz feminina teria que estar “excluída” do compasso literário e não haveria lugar para o pronunciamento inovador, pra a expressão dos sentimentos e desejos da mulher ou para quaisquer outras possibilidades que pudessem revelar e expor o desejo da mulher, ou alterar a ordem estabelecida por uma sociedade tradicional e moralista.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FRAGA, Myriam. *Sesmaria, poemas*. Prêmio Arthur Salles. Salvador, 1969. [Salvador]: Imprensa Oficial da Bahia, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Sesmaria*. 2. ed. Salvador: Macunaíma: Omar G., 2000.
- \_\_\_\_\_. *O risco na pele*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Femina*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.
- MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano; FUNARJ, 1991.
- PAZ, Otávio. *A dupla chama*. Trad.: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

**INVENÇÃO E MEMÓRIA EM LYGIA FAGUNDES TELLES***Fátima Rocha* (UERJ)[fanalu@terra.com.br](mailto:fanalu@terra.com.br)**1. Para começo de conversa**

Lygia Fagundes Telles é paulistana, formada em Direito e funcionária pública aposentada; mais que tudo, porém, é essencialmente escritora. Nessa atividade obteve os prêmios Jabuti e Camões, o troféu Juca Pato e a eleição para a Academia Brasileira de Letras (1985). Embora tenha começado a escrever e publicar no final da década de 1930, o romance *Ciranda de pedra*, de 1954, é considerado sua obra inaugural. Lygia escreve, predominantemente, romances e contos.

**2. Invenção e memória em Lygia Fagundes Telles**

Ficcionista consagrada, a escritora não deixou de refletir sobre a presença da memória em sua produção literária:

Eu digo sempre (...) que a invenção e a memória são absolutamente inseparáveis; estão misturadas de uma forma tão entranhada que, se você tentar pretensiosamente separar a invenção da memória, quando você perceber a invenção estará prevalecendo sobre a memória, é impossível separá-las porque ambas fazem parte de vasos comunicantes. Comigo, a memória sempre esteve a serviço da invenção e a invenção a serviço da memória. Quando eu vou contar um fato, de repente, estou inventando, acabo mentindo, mas não, não é bem mentira. Na verdade, eu floreio, estou dando ênfase àquilo que eu quero (*Apud* LUCENA, 2010, p. 35).

No conto “Bolas de sabão”, a escritora, ao explicitar o processo de produção de seus textos, também se refere à inevitável conjunção entre a memória e a invenção:

Um escritor português quis saber se o meu conto “Helga”, que ele achou demasiado cruel, foi memória ou invenção. Metade memória e metade invenção, respondi. A memória estava na notícia que li num jornal, a página trazia algumas excentricidades da Segunda Guerra Mundial e entre essas estava aquela que me físgou (...). A curta notícia que li no jornal era apenas essa e que me deixou estarecida, meu Deus! na noite de amor ele pegou a perna – direita ou esquerda? – e desapareceu para sempre. Querendo me livrar da lembrança resolvi escrever o conto e aí começa a invenção (...). Da minha parte é o que posso esclarecer porque é complicado lidar com a memória enleada na invenção, ficou um conto cruel!? (TELLES, 2007, p. 20-1).

Além de admitir o caráter indissociável do par invenção/memória em sua ficção, Lygia Fagundes Telles exercitou a chamada escrita de si, escolhendo, entretanto, uma modalidade menos usual dessa escrita: o texto híbrido, sob a forma do conto, da crônica, do fragmento.

Priorizando, na vasta galeria de contos da autora, esse tipo de texto, o presente trabalho aborda as diferentes estratégias de autofiguração e de reelaboração do passado acionadas por Lygia Fagundes Telles para esboçar uma espécie de “autorretrato” – fugidio e lacunoso, mas revelador de seu percurso existencial e literário.

É bem verdade que a memória e o passado sempre constituíram uma das fortes matrizes da produção literária de Lygia. Entretanto, essa matriz ganha densidade e força nos livros *A Disciplina do Amor* (1980), *Invenção e Memória* (2000), *Durante Aquele Estranho Chá* (2002) e *Conspiração de Nuvens* (2007), obras em que as lembranças pessoais se mesclam à ficção, conferindo à escrita de si um caráter fragmentário, dispersivo e lacunar.

Sobre o texto híbrido de Lygia Fagundes Telles, afirmou Silviano Santiago:

Na criação literária de Lygia, a escrita da memória e o texto da literatura confluem aflitivamente para o lugar *entre*, (...) para a brecha ficcional, abrigo e esconderijo do narrador. (...) Mais recentemente, [Lygia] declarou: ‘Talvez eu nem perceba quando a memória vira imaginação’. (...) Como no melhor da literatura brasileira modernista, a narrativa curta de Lygia se constrói e se impõe como objeto híbrido (SANTIAGO, 2002, p. 100).

E o estudioso acrescenta: “O híbrido é sempre fascinante. Lygia dirá: sedutor, estilete que espicaça e ímã que atrai a atenção do outro. O híbrido é mais fascinante porque não o conduz à verdade do mundo, não o conduz à mentira dos seres fictícios” (SANTIAGO, 2002, p. 101).

Mais uma vez, as palavras da escritora ajudam a compreender o hibridismo comentado por Silviano Santiago; ao mesmo tempo, Lygia sugere que esse hibridismo funciona como uma estratégia de preservação da própria intimidade:

Tenho a biografia oficial e basta, não se trata de censura, mas de respeito aos direitos da personalidade. Para avançar, só lendo os meus livros, porque mesmo fragmentada estou em todos eles. E não estou, nada é assim nítido, (...). Ao desembulhar as minhas personagens posso estar desembulhando a mim mesma, as ligações são profundas. O leitor, que considero meu cúmplice, talvez saiba descobrir melhor essas fronteiras entre autor e personagem assim como num jogo, eu não sei (TELLES, 2007, p. 97).

Vale ressaltar que, nos livros que abordamos neste trabalho, figura com frequência a personagem Lygia Fagundes Telles, que, muitas vezes em primeira pessoa, faz evocações da infância e da família, revela influências literárias, relembra encontros e amizades, registra impressões de viagem.

Essa personagem está presente em vários dos textos curtos que compõem *A Disciplina do Amor* (1980/2010), livro que pode ser definido como uma “coleção fragmentária de fatos e invenções, pequenos contos e impressões que, aos pedaços, formam uma poética” (JAFPE, 2010, p. 206). Formam também, ainda que de modo disperso e “indisciplinado”, o esboço de um perfil da personagem Lygia Fagundes Telles.

Salientando que é nossa a ordenação cronológica desse esboço de (auto)biografia, dele fazem parte algumas cenas da *infância*, seja a vivida na cidade de Sertãozinho, com seu “terno cheiro quente de urina e leite – o cheiro da infância”, tal a quantidade de cachorros que moravam no vasto quintal da casa da protagonista (TELLES, 2010, p. 94, “Cachorro se chama com assobio”); seja a *infância* em Apiaí, cidade que, ao ser reconstituída pela memória, traz de volta o pai, a mãe, as pajens e suas histórias, contadas depois do jantar e que atraíam a molecada do bairro que se amontoava na frente da casa. Ao referir-se à sua função de contadora de histórias (em lugar da pajem, que fora despedida) e aos seus primeiros escritos, a narradora não esconde ser a Lygia cujo nome está na capa do livro:

Tomei então seu lugar de contadora de histórias e assim que comecei a inventar, vi que sofria menos como narradora porque transferia meu medo para os outros, agora eles é que tremiam, não eu. Datam desse tempo meus primeiros escritos, isso depois do aprendizado com a sopa de letrinhas: aprendi a escrever meu nome com as letrinhas de macarrão que ia alinhando na borda do prato, me lembro que o y era difícil de achar, procurava no meu prato, ia ver no prato dos outros que acabavam me enxotando (TELLES, 2010, p. 135, “Apiaí”).

Também integra o esboço da personagem Lygia a *adolescência* na capital paulista, em flagrantes que destacam a gata Iracema – mote para que sejam lembrados os estudos para o vestibular da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, assim como para que a escritora “convide” o poeta Baudelaire a recompor, com ela, as suas “lembranças”:

Corria na nossa classe que o professor de literatura estrangeira tinha paixão pela poesia francesa, Oh! Victor Hugo, Oh! Baudelaire!... Foi fácil comprar no sebo *Les fleurs du mal* e assim, com o Pai dos Burros ao lado, fui fazendo a tradução, “*Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux*”. A bela

gata aceitava em parte o convite: andava um pouco pela sala, (...) e depois de verificar que tudo continuava sem novidades (...) infiltrava-se por entre minhas pernas ruminando coisas na língua dos gatos (TELLES, 2010, p. 17, “Iracema”).

A gata Iracema também possibilita a referência ao cotidiano da adolescente na cidade de São Paulo e à pobreza da família: “Penso hoje que Iracema era a presença do Paraíso Perdido na nossa sala. Como seria triste viver sem um pouco desse fragmento na cidade de cimento e ferro: a família separada, agora eu vivia só com a minha mãe no apartamento modesto, estávamos pobres” (TELLES, 2010, p. 18, “Iracema”).

Sem qualquer ordenação cronológica, Lygia ainda registra, em *A disciplina do amor*, o primeiro contato com o escritor Kafka e a *estrela como escritora*, marcada pela apreensão e frustração da tarde de autógrafos: “Me vejo solitária como na hora da criação, solitária mais tarde na livraria quase vazia: a hora fluindo em câmera lenta, o pesadelo é lento e a tempestade no auge, os transeuntes passando num pé de vento, ah! como correm” (TELLES, 2010, p. 107, “Tarde de autógrafos”).

Há também alguns *flagrantes da maturidade*, em que se destaca, por exemplo, a convivência com Paulo Emílio Sales Gomes:

Dia 5 de fevereiro. Três horas da tarde. Estirada numa cadeira de lona eu lia um livro de poesias e ouvia – era bom de ouvir – o barulho das ondas batendo espumosas (...). Calor e calma. Então ouvi Paulo Emílio, que estava sentado ao lado, dizer num tom de voz meio vago: “Olha lá... Tem uma coisa no céu”. Prossegui lendo e logo ele retornou: “Está brilhando tanto! Vai ver é um disco voador”. Respondi sem erguer o olhar: Dê-lhe minhas lembranças. (TELLES, 2010, p. 181-2, “Disco voador”)

Além da convivência com o filho e com os amigos, os fragmentos de *A disciplina do amor* contêm diversos e saborosos relatos de viagens. Nesse livro experimental, não faltam reflexões sobre o escrever e predileções literárias, como Santo Agostinho, do qual a autora destaca um trecho, à maneira dos *hypomnematata*, para compor um dos fragmentos do seu livro: “Tarde eu te amei, beleza tão antiga e tão nova. Eis que habitavas dentro de mim e eu lá fora a procurar-te!” (TELLES, 2010, p. 71, “Confissões de Santo Agostinho”).

Segundo Noemi Jaffe (2010), o volume *A disciplina do amor* pode ser compreendido como uma coleção de biografemas, ao modo barthesiano: ali, a vida de Lygia se resume a “alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, (...) cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar (...) algum corpo futuro,



prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, (...)” (BARTHES, 2005, p. XVII).

Com esses biografemas, Lygia esboça os fios biográficos que serão desdobrados e desenvolvidos, deslocados e recombinados, repetidos “em diferença” e transformados em novas versões, nos livros que continuarão explorando a “memória e ficção” indicadas no subtítulo da mais recente edição de *A disciplina do amor*.

No ano de 2000, Lygia volta a enlaçar os fios da memória e da ficção num livro em que a indissolubilidade desses fios já se mostra no título: *Invenção e Memória*. Em lugar dos fragmentos que compunham *A Disciplina do Amor*, o novo livro traz quinze contos, alguns dos quais retomam e ampliam os biografemas dispersos no volume anterior. A respeito de um dos textos dessa coletânea, os *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998) registram, na sessão “Inéditos”:

É verdade que o conto “Que se chama solidão” traz aquela hábil forma de narrar, presente em tantos outros textos da ficcionista, que intercala, sem sobressaltos, diferentes vozes. E, no entanto, *a violência com que a memória (no caso, da infância) invade a invenção*, até o fantástico desfecho da narrativa, é nova – embora estranhamente reconhecível (1998, p. 59. Grifos nossos).

Com efeito, *Invenção e memória* desenha com mais nitidez o “chão da infância”, feito de “lembranças movediças”. Ali está a mãe, o pai, as pajens, em imagens que continuarão transitando de um texto a outro, de um livro a outro:

Vejo essa mãe mexendo enérgica o tacho de goiabada ou tocando ao piano aquelas valsas tristes. Nos dias de festa pregava no ombro do vestido o galho de violetas de veludo roxo. Vejo a tia Laura, (...) que dizia que meu pai era muito instável. Eu não sabia o que era instável, mas sabia que ele gostava de fumar charuto e de jogar baralho com os amigos no clube. (TELLES, 2009, p. 11, “Que se chama solidão”)

Os flagrantes da *juventude*, desta vez, incluem a jovem estudante de direito na Faculdade do Largo de São Francisco, em São Paulo; a experiência como legionária durante a guerra; e a frustrada experiência no teatro, num conto – invenção – que faz o registro – memória – de um grupo, de uma cidade:

Livraria Jaraguá. A famosa livraria e sala de chá que Alfredo Mesquita abriu na Rua Marconi. (...)

A livraria. Inesquecível a mesa logo ali na entrada com os livros de arte, os pintores. Os escultores, ah! o meu encantamento diante das ilustrações que ia folheando mas sempre afetando uma certa indiferença. (...)

Os ensaios noturnos eram na livraria. Ou na própria casa de Alfredo Mesquita, no bairro de Higienópolis, um belo casarão com um jardim e uma lareira onde estavam gravados os versos de Mário de Andrade:

Essa impiedade da palmeira consigo mesma,  
qualquer vento, vento qualquer...  
Os canários cantam que mais cantam

(TELLES, 2009, p. 51, “Heffman”).

Episódios autobiográficos da *vida adulta* – alguns deles já contados em outras versões – ajudam a compor a “coluna da memória, não da invenção”, como assinala Ana Maria Machado a respeito do belo texto “Rua Sabará, 400”, “claramente uma reminiscência de um momento de trabalho ao lado do amado desaparecido, em doce clima doméstico, de terna afetividade e entusiasmo intelectual cúmplice” (MACHADO, 2009, p. 130):

Quando entrei na cozinha para preparar o lanche, apareceu Paulo Emílio e pediu um café. Ô! que vontade de um café. Sentou-se e deixou na mesa o livro que estava lendo, *O Assassinato de Trotsky*, a página marcada com um filete de papel. (...)

Escrevíamos então, Paulo e eu, um roteiro para cinema, *Capitu*, baseado no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. A encomenda era do diretor Paulo Cezar Saraceni, amigo e colaborador muito querido e que o Paulo Emílio apelidou de *Capitu* porque às vezes ele tinha aquele mesmo olhar fugidio da moça eram olhos verdes ou azuis? Olhos de ressaca de um mar voraz que vem e arrasta tudo para o fundo (TELLES, 2009, p. 79-80).

No conto “Dia de dizer não”, o Santo Agostinho de *Cidade de Deus* desencadeia uma série de comentários sobre o cotidiano da capital paulista, pela qual circula, de táxi, a *Lygia Fagundes Telles Adulta*, espectadora e cúmplice da miséria que lhe chega diretamente no menino de muletas que vende cantas perfumadas e no mendigo que ela vê na calçada. Eis a sua reação:

Fiquei muda ao sentir que meu semblante tinha descaído como os semblantes bíblicos nas horas das danações. Baixei a cabeça e pensei ainda em Santo Agostinho, “a abelha de Deus fabricando o mel que destila a misericórdia e a verdade”. Afinal, o dia de dizer Não estava mesmo cortado pelo meio porque na outra face da medalha estava o Sim. (TELLES, 2009, p. 66, “Dia de dizer não”)

Como o título do livro sugere, a invenção se intromete de modo inesperado na tela da lembrança, enriquecendo o hibridismo dos contos reunidos no livro. Entre as estratégias da invenção, destaca-se, por exemplo, a irrupção do insólito e até do fantástico, como ocorre no conto “Potyra”, em que, no cenário conhecido do Jardim da Luz, em São Paulo,

a narradora – a personagem Lygia que vem se desenhando desde *A disciplina do amor* – depara-se com um estrangeiro desconhecido, vencedor de distâncias históricas e geográficas:

Quando a lua esverdeada saiu detrás da nuvem, entrei no Jardim da Luz, o jardim da minha infância, quando meu pai me convidava para ver os macaquinhos, Vamos ver os macaquinhos? Então seguíamos de mãos dadas pelas alamedas de pedregulhos e areia branca, tantas árvores. (...)

Parei ao vislumbrar a silhueta de um homem sentado no banco de pedra. Vestia um amplo sobretudo preto que lhe chegava até os sapatos. (...) A farta cabeleira alourada me pareceu comprida, as pontas meio em desordem, chegando até a gola do sobretudo. (...) A lua (...) apareceu inteira e pude ver o fino perfil do homem de um branco transparente (TELLES, 2009, p. 99-100, “Potyra”)

Em outros contos, é o diálogo com um rico repertório cultural e artístico que promove a ficção no tecido da lembrança e faz aflorar significados inesperados nos textos subjacentes. É o caso do conto “Suicídio na granja”, sobre a amizade entre um galo branco e um ganso, encontrados numa férias de dezembro numa fazenda. A narradora os batiza, respectivamente, de Aristóteles e Platão, e encerra o conto com o suicídio de Aristóteles, inconsolável com a perda do amigo Platão, que fora parar nas mãos do cozinheiro:

Foi o banquete de Platão, pensei meio nauseada com o miserável trocadilho. Deixei de ir à granja, era insuportável ver aquele galo definhando na busca obstinada, a crista murcha, o olhar esvaziado. (...) Mais alguns dias e foi encontrado morto ao lado do tanque onde o companheiro costumava se banhar. No livro do poeta Maiakóvski (matou-se com um tiro) há um poema que serve de epitáfio para o galo branco:

*Comigo viu-se doida a anatomia:*

*sou todo um coração!* (TELLES, 2009, p. 23, Suicídio na granja)

Além de nutrirem-se com as sugestões e contribuições dos mais variados autores estrangeiros e nacionais – de Machado de Assis a Oscar Wilde, de Virgílio a Castro Alves – os contos de *Invenção e Memória* são compostos com técnicas cuidadosas, não faltando o final de efeito, como no conto mencionado acima, intitulado “Suicídio na granja”.

Outra relevante estratégia da invenção é o transparente cruzamento de ficção com memória, como no conto “Nada de novo na frente ocidental”, que narra, entre outros episódios, a morte do pai, intensificando a dor da perda com sucessivos cortes temporais e expressivos avanços e recuos no relato:

Nessa mesma tarde, enquanto a minha mãe viajava para o encontro com a santa e enquanto eu me preparava para o chá com o poeta, uma voz de homem me anunciava pelo telefone que meu pai tinha morrido subitamente num quarto de hotel onde estava hospedado na pequena cidade de Jacaref. O desconhecido telefonou, disse seu nome e entrou logo no assunto. O seu pai... ele não era o seu pai? Mas espera um pouco, estou me precipitando, por que avançar no tempo? Ainda não tinha acontecido nada, era manhã quando minha mãe se preparava para a viagem, ia ver minha madrinha e eu ia ver o meu poeta, espera! Deixa eu viver plenamente aquele instante enquanto comia o pão com queijo quente e já estendia a mão para o bule de chocolate, espera! Espera. A hora ainda era a hora do sonho.

(TELLES, 2009, p. 119, “Nada de novo no front ocidental”)

Nesse conto, Lygia recorda, como se fosse uma lembrança individual, um episódio que voltará a narrar num dos textos do livro *Depois Daquele Estranho Chá*. Em *Invenção e Memória*, trata-se de uma recordação da autora, mais especificamente da época em que fora legionária, durante a Segunda Guerra Mundial:

– O senhor aí! Queira apagar o seu cigarro! – Adverti a um homem de impermeável e colete vermelho, fumando tranquilamente na porta de um café. (...)

– Mas por que apagar o cigarro? (...)

– Estamos em guerra, senhor, e a noite é de blecaute

(...). (TELES, 2009, p. 116, “Nada de novo na frente ocidental”).

No outro livro, o mesmo episódio é narrado como uma história que lhe fora contada por Mário de Andrade e que teria ocorrido com ele e um amigo, quando passeavam uma noite pelo centro de São Paulo, durante a guerra:

[Mário de Andrade] queria contar uma história engraçada, passeava no centro com um amigo, era noite. Começou então o som desesperado das sirenes, blecaute? Blecaute. Repentinamente as luzes foram se apagando. Pararam ambos diante de uma vitrine apagada quando surgiu da escuridão uma mocinha fardada, legionária de quepe, luvas brancas e apito. Estava muito brava quando acendeu o farolete bem na cara desse amigo que fumava: Ou o senhor apaga já esse cigarro ou considere-se detido! (TELLES, 2010, p. 20, “Durante aquele estranho chá”)

Após a leitura dos dois contos, ficam as perguntas, para as quais não há uma resposta precisa: quanto de invenção? Quanto de memória? E de quem: dela ou de Mário de Andrade?

A resposta é ainda mais difícil quando consideramos que, nesse conjunto de crônicas – assim as chama a autora, na Nota que abre a mais

recente edição do livro, de 2010 –, organizado pelo jornalista Suetônio Campos de Lucena, a narradora é, quase sempre, a própria Lygia Fagundes Telles, que, mais uma vez, revisita a *infância*:

Comecei a escrever antes de aprender a escrever – tinha cinco, seis anos? A invenção era guardada na cabeça como guardava as borboletas dentro daquelas antigas caixas de sabonete. E se falo no medo desse tempo selvagem é porque me parece importante esse chão da infância em meio da cachorrada e das pajens. (TELLES, 2010, p. 69, “No princípio era o medo”).

E a *adolescência*:

Estou me vendo debaixo de uma árvore, lendo a pequena história da literatura brasileira. No flamante Romantismo da adolescência eu tinha me emocionado tanto com os moços da Escola de Morrer Cedo. Começava agora a entrar na Escola Parnasiana, uma escola de poetas mais bem comportados. Mais bem penteados e suspirando menos (TELLES, 2010, p. 73, “A língua portuguesa à moda brasileira”).

Aos episódios e lembranças da infância e da adolescência, reúnem-se ricas experiências vividas pela *Lygia adulta* – ainda no início da carreira ou já uma autora conhecida. E o que unifica e singulariza todos esses episódios é a constante reflexão sobre o escrever e sobre o processo de criação, seja a partir do próprio exercício da escrita, seja a partir dos depoimentos dos mais variados escritores. Pois muitos dos textos reunidos em *Durante aquele estranho chá* – que, na edição de 2010, também traz o subtítulo “Memória e ficção” – são lembranças de encontros e/ou celebrações de grandes amizades: com Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Gláuber Rocha, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, Jorge Luis Borges, entre outros. Nessas páginas de memória, as rememorações e os depoimentos são emocionados, efeito que Lygia obtém, mais uma vez, pelo constante cruzamento da memória e da invenção. No texto que abre o livro, “Onde estiveste de noite?”, o título já insinua a escritora que Lygia homenageia, ao lembrar e superpor, em diferentes planos temporais, os momentos partilhados com essa escritora, culminando com a notícia da sua morte: Clarice Lispector.

Véspera dessa viagem para Marília. E a voz tão comovida de Leo Gibson Ribeiro, a Clarice Lispector está mal, muito mal. Desliguei o telefone e fiquei lembrando da viagem que fizemos juntas para a Colômbia, um congresso de escritores, tudo meio confuso, em que ano foi isso? Ah, não interessa a data, estávamos tão contentes, isso é o que importa, contentes e livres na universidade da cálida Cali. (...)

Um momento, agora eu estava em Marília e tinha que me apressar, (...).

Quando entrei no saguão da Faculdade, uma jovem veio ao meu encontro. O olhar estava assustado e a voz me pareceu trêmula, A senhora ouviu? Saiu agora mesmo no noticiário do rádio, a Clarice Lispector morreu essa noite!

Fiquei um momento muda. Abracei a mocinha. Eu já sabia, disse antes de entrar na sala. Eu já sabia. (TELLES, 2010, p. 11-16, “Onde estiveste de noite?”)

Revelações pessoais? Textos memorialísticos? Impressões de viagem? Ensaios sobre o escrever e sobre escritores (Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, a “Escola de morrer cedo”?)

Hibridismo semelhante repete-se em *Conspiração de nuvens* (2007), cujos textos retomam a forma do conto, como no livro *Invenção e memória*. Fechando o “ciclo de memória e invenção que Lygia Fagundes Telles iniciou em livros anteriores” (2007, contracapa), a autora recombina e reagência reminiscência e invenção, testemunho e ficção: ao lado de textos inéditos em que redesenha a infância, a adolescência e a vida adulta, estão novas versões de textos já publicados anteriormente. Em sua maioria memorialísticos e ensaísticos, tais textos ganham novos tons e sabores nessa reescrita, tal o grau de invenção que neles se insinua e os reinaugura. É o caso do conto “Fim de primavera”, que constitui uma repetição em diferença do conto “Heffman”, já comentado no início deste trabalho. Na nova versão, o relato da frustrada experiência no teatro assim se inicia:

Na Rua Marconi ficava a Livraria Jaraguá, de Alfredo Mesquita, frequentada pela jovem intelectualidade da Faculdade de Filosofia de São Paulo, aquela *São Paulo, comoção de minha vida!* – no desabafo ardente de Mário de Andrade. No entardecer lá iam conversar alguns dos fundadores da revista *Clima*, Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado (...) todos da geração que Oswald de Andrade apelidou de *Chato-boys*: com oito anos eles já liam Proust e com dez já discutiam Spengler, ai! não aguento tanta precocidade! – ele disparava e Alfredo Mesquita dava a sua risadinha cascadeante (TELLES, 2007, p. 39, “Fim de primavera”).

### 3. *Para concluir*

Os quatro livros de Lygia Fagundes Telles aqui abordados – marcados pelo hibridismo entre a memória e a invenção, assim como pelo hibridismo expressional, tal a sua variedade de formatos – nos fazem pensar na modalidade de escrita de si estudada por Michel Beaujour: o autorretrato, que o estudioso identifica nos *Ensaio*s de Montaigne, no *Ecce Homo*, de Nietzsche, e no *Roland Barthes por Roland Barthes*.

O autorretrato aproxima-se do relato metafórico e poético, constituindo-se segundo um processo de recorrências, retomadas e superposições de elementos homólogos e substituíveis, sendo sua aparência a da descontinuidade, da justaposição anacrônica e da montagem. Inclinando-se tanto para a ficção quanto para o documento, é inerente ao autorretrato a prática do comentário, a revisão constante de seu próprio fazer.

Recusando-se à autobiografia, Lygia Fagundes Telles, não conta o “que fez”, mas tenta dizer “quem é”, embora sua busca não a conduza à certeza do *eu*, e sim ao “seu deslocamento através da experiência da linguagem” (MIRANDA, 1992, p. 36).

A respeito de seu projeto de escrita de si, Lygia talvez pudesse responder, como o faz a respeito dos textos curtos incluídos em *A disciplina do amor*:

Esses fragmentos têm alguma ligação entre si?”, perguntou-me um leitor. Respondi que são fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes mas há um sentimento comum costurando uns aos outros no tecido das raízes. Eu sou essa linha. (TELLES, 2010, p. 156, “Fragmentos”).

Assim, o fugidio *autorretrato* composto pelos textos híbridos de Lygia Fagundes Telles esboça um perfil “esburacado” (Roland Barthes) da autora, convidando o leitor a completá-lo – sem jamais conseguir concluí-lo – com as sucessivas e renovadas leituras da obra *ficcional* de uma das mais consagradas escritoras da atualidade.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LYGIA Fagundes Telles. *Cadernos de Literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 5, março de 1998.

JAFFE, Noemi. Alguma coisa não dita. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. São Paulo: Cia, das Letras, 2010, p. 205-11.

LUCENA, Suênio Campos de. Ficção e testemunho em Lygia Fagundes Telles. In: \_\_\_\_\_. *Caderno de leituras*. São Paulo: Cia. das Letras, p. 35-51.

MACHADO, Ana Maria. Flagrantes da criação. Posfácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 125-131.

MIRANDA, Wander Mello. *Corpos escritos*. Graciliano Ramos e Silvano Santiago. São Paulo: Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. *Cadernos de Literatura brasileira*. Lygia Fagundes Telles. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 5, março de 1998, p. 98-111.

TELLES, Lygia Fagundes. *Conspiração de nuvens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

\_\_\_\_\_. *Invenção e memória*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *A disciplina do amor*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Durante aquele estranho chá*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.



**MAXADO NORDESTINO:  
VIDA E OBRAS DE UM CORDELISTA DESLOCADO  
NAS DÉCADAS DE 60 E 70**

*Roberto dos Reis Cruz (UFBA)*

[roberttreis2012@yahoo.com.br](mailto:roberttreis2012@yahoo.com.br)

*Benedito José de Araújo Veiga (UFBA)*

[bveiga@uol.com.br](mailto:bveiga@uol.com.br)

**Podia dizer que também era de formação socialista e, naquele foco do Capitalismo, em pleno "Milagre Econômico", não podia discutir minhas ideias e pensamentos livremente.**

**Franklin Maxado**

*(Verbo21 Revista de Literatura e Cultura, 2008)*

**1. *Franklin Maxado: trajetória, produções artísticas e literárias***

Franklin de Cerqueira Machado completou no dia 15 de março, 70 anos de idade, nascido em Mundo Nova (BA), mas cresceu na cidade de Feira de Santana (BA). Bacharel em direito pela Universidade Católica do Salvador e em jornalismo pela Universidade Federal da Bahia.

O texto toma como base a entrevista e ilustra um pouco da história da época, de suas experiências e memórias de vida de Franklin Maxado, antes mesmo de tornar-se escritor e poeta. Na década de 60, quando estudante, o jovem já apresentava vocação no campo das artes e da literatura de cordel, embora sem formação acadêmica; os seus escritos, suas críticas e experiências com a imprensa, influenciariam na sua formação futura, e consequentemente em cordelista.

Ao mudar para São Paulo, Maxado já havia sacudido a cultura de Feira de Santana, com o espetáculo "Natal em Gotham City" (1969), dirigido por Diolindo Checucci, sob influência de outros atores feirenses. Ele escreveu a peça: *A Guerrinha des Boneques*, que trata dos problemas do chamado terceiro sexo.

Em 1971, despediu-se de sua terra natal para ir para São Paulo, mas antes ele apresentou um espetáculo músico-teatral: "Terra de Lucas", um show e espetáculo inspirado no marginal negro Lucas da Feira;

seus versos também não pouparam a imagem desse personagem cujo título era o *ABC de Lucas*, em cordel.

O *Álbum de Feira de Santana*, por exemplo, publicado em 1966, como sua primeira obra, é um marco disso. O referido livro traz imagens e memórias representadas através de desenhos e histórias, o qual aborda o cantador de viola, o poeta de cordel, o camelô e outras manifestações populares. Traz as primeiras impressões e inspirações literárias na consagração do poeta Maxado. Com traços marcantes, os desenhos representados possibilitam o leitor e ou os apreciadores a conhecerem melhor a cidade feirense. Com vocação literária, espírito e habilidade em traçar a cultura local, as imagens tinham um teor cultural, sociológico e antropológico.

O livro nos apresenta como era a cidade de Feira de Santana e a sua relação com os cantadores e cordelistas dessa época. Então, a “Princesinha do Sertão” dava acesso a outros artistas, cordelistas nordestinos, e com isso deixavam a grande feira livre, com cegos cantadores, sanfoneiros e cantores, um lugar híbrido com seus sotaques.

Pela sua curiosidade, Maxado aprendeu a técnica de desenhar em madeira, e talvez a arte do cordel já estivesse internalizada no autor e só dependia de suas habilidades a serem postas em prática. Em contato com serraria de seu tio Osvaldo Boaventura, o jovem aprendeu sobre ferramentas e os tipos de madeira. Além disso, o contato e convivência com seus familiares na roça, com carpinteiros e instrumentos rudes para cortar madeiras; o motivaram pelo artesanato. Ainda como estudante, fez um desenho em alto relevo em um pedaço de madeira.

Registra-nos o poeta que ele tornou-se um xilógrafo profissional em 1976, “quando o intelectual Zacarias José me encomendou, em São Paulo, uns tacos (matrizes) para ilustrar o folheto sobre acidentes do trabalho, pois ele viu meus desenhos no *Álbum de Feira*, [...]” (MAXADO, 2008). Além de Maxado demonstrar tamanha habilidade com a xilografia, o poeta teve influências de dois xilógrafos: Caribé e Sinésio Alves, este último, “um desenhista popular” e ilustrava as capas dos folhetos dos célebres cordelistas Cuíca de Santo Amaro e Rodolfo Cavalcante, e outros poetas cordelistas baianos.

Franklin Maxado é um dos cordelistas contemporâneos indicados nas universidades, pesquisadores e leitores da literatura de cordel. Ele é “considerado um divisor de águas na arte do cordel”. Além de versar e imprimir sobre diversas temáticas nos folhetos, o autor é um poeta enga-

jado no assunto pela publicação de livros teóricos do gênero. Maxado assume a profissão de poeta pela valorização da arte, cultura local e registra nos seus versos elementos da cultura e das manifestações artísticas e culturais de Feira de Santana e do Nordeste.

O poeta feirense, ainda no gozo de sua profissão, escreve e vende folhetos de cordel ilustrados por xilogravuras feitos por ele mesmo. Para Maxado, o mais importante “é interpretar e teorizar sobre o povo, já que as origens do cordel são as mesmas da poesia, da literatura, do jornalismo e do Direito”. (MAXADO, 2008)

Com mais de quatro décadas de profissão, o cordelista insere na sua poesia versatilidade temática, escrevendo desde infanto-juvenis a erótico, romances, casos, lendas, denúncias, tratando de um universo fabuloso, picaresco, histórico, regional, urbano, político, dentre outros. Tudo isso move a sua escrita por entender que a arte literária vai além da razão e do coração, porque alma é o que faz a sua escrita ser tão diferente de outros cordéis, de forma que tanto o coração quanto a razão não são desprezados na criação em suas criações. Maxado Nordestino, aos poucos vai se descobrindo no meio artístico e literário, ampliando as suas reflexões.

Com as profissões de poeta, cordelista, ator, professor, advogado, jornalista, compositor e xilógrafo, o poeta feirense faz xilogravura sem pretensões, mas a qualidade de seus desenhos tem grande repercussão quando passam a ilustrar seus próprios folhetos, de colegas e a investigar mais essa técnica através de outros xilógrafos pelo Brasil. Em 1984, a editora Codecri/Jornal Pasquim publica o livro *Cordel, Xilogravura e Ilustrações*. Antes desse, Maxado tem outra obra, *O Nordeste de F. Maxado em 22 Xilogravuras* (ensaios), editado pela Edicordel, São Paulo, em 1980. O livro ainda contou com a apresentação do americano Mark Curran.

O contato com os poetas nordestinos, tais como: Antonio Alves, João Ferreira da Silva, Erotildes Miranda (cearenses) e de outras regiões, e de vaqueiros feirantes permitiram a Maxado uma experiência inspiradora na composição de suas obras, como por exemplo, a música “Onde o Nordeste se encontra no Nordeste”, em cuja composição insere o cordel, o xaxado, chula, samba de roça, misturando a cultura popular em sua poética.

O livro *O Que É Literatura de Cordel?* (1980) com os prefácios do jornalista Juarez Bahia e do escritor Sergipano Paulo Dantas, tem a

primeira edição do jornal Pasquim, Rio de Janeiro. Ambos não se pouparam ao tecerem comentários de sua riqueza poética, madura, espontânea e despojada. Eles enfatizam também o percurso e o pioneirismo de Maxado com o cordel, a xilogravura e ilustrações.

Recentemente o livro mencionado foi reeditado em 2012, no Museu de Arte Contemporânea (MAC), em Feira de Santana, trazendo outro título: *O Que É Cordel na Literatura Popular*, uma vez que já consta outra obra com esse mesmo título. A segunda edição da obra foi publicada pela Editora Queima Bucha. No ensejo, o cordelista aproveitou para expor os seus desenhos/xilogravuras.

Como jornalista, ele trabalhou um ano na folha de São Paulo, no *Diário Popular*, na Sucursal de *A Tribuna*, de Santos, e no *Diário do Grande ABC*. Antes de ir para São Paulo, ele fundou a primeira Sucursal de um diário da capital no interior. Após ter feito isso, as *Emissoras e Diários Associados*, o convidaram para fundar a sucursal de Feira de Santana, codirigindo por três anos, a convite do Jornalista Juarez Bahia.

Franklin Maxado descobriu a profissão de Jornalismo em 1962, quando ainda militar, na caserna do exército, ele lia muitos jornais e revistas, além de ter sido incentivado pelos colegas a estudar este curso. Em 1964, assinou uma matéria de capa no caderno de variedades de *A Tarde*.

Parte da entrevista abaixo foi publicada em 29 de junho de 2008, para revista digital *VERBO21 de Literatura e Cultura*. Seguem alguns trechos que corroboram com a proposta de investigação. Em primeira instância, Maxado rememora o processo histórico e político da época, quando destaca os conflitos existentes na década de 60 quando ainda era um jovem estudante. Franklin Maxado integrou o grupo que organiza a primeira greve estudantil em Feira de Santana. Este processo se alargou e afetou o quadro político e intelectual, principalmente, a vida universitária, notadamente as consequências se expressam no campo das “investigações literárias”. Para Veiga, “a década de 60 [...] para seus estudiosos [...], é um momento de contradições marcantes: de fracassos, de incertezas, de oportunidades perdidas, sendo por vezes, objeto de memórias nostálgicas [...]” (VEIGA, 2003, s.p.)

LT – Já atuava enquanto jornalista antes de se formar? Por que resolveu fazer Direito? (TRINDADE, 2008)

FM – Com amigos no tradicional jornal Folha do Norte, frequentei sua oficina e comecei a escrever para ele. Em 1964, assinei uma matéria de capa

no caderno de variedades de A Tarde, a convite do Dr. Jorge Calmon, que me colocou como correspondente para a região de Feira de Santana, por não poder me empregar na época, pois fazia Direito e era muito ocupado. Direito foi uma opção pela área de Humanidades, já que Matemática e Ciências Exatas não me atraíam. Por causa delas, deixei de fazer Agronomia em Cruz das Almas, que, talvez, fosse a minha vocação, já que gosto muito de animais, da natureza e do campo, além da herança de descendente de portugueses colonizadores ligados à terra. Assim, sou um fazendeiro frustrado. Descobri o Jornalismo em 1962, na caserna do CPOR do Exército, porque levava muitos jornais para ler e aí o colega Joaci Lisboa me disse: Machado dá é para jornalista. E, como rapaz do interior, não sabia que tinha esse curso. Outros sim, também gostava de escrever e de ler. Nisso, puxei ao meu pai, que era dentista e lia muitos jornais e revistas. (MAXADO, 2008)

O contato com o jornal *Folha do Norte*, desperta Maxado para a formação em jornalismo. O acesso à leitura de jornais, revistas desencadearam ao artista um futuro nas artes literárias, principalmente da literatura popular, de cordel, considerada a composição mais difícil, que segundo Maxado, nem Drummond conseguiu. Maxado antes de deixar de ser jornalista e advogado, ouviu colegas e amigos, principalmente o antropólogo Ronaldo Senna, a folclorista pernambucana Maria da Penha Guimarães e o intelectual sergipano José Mozart Pinho de Menezes.

Franklin Maxado ao tornar-se profissional na arte do cordel, lança o seu nome artístico e literário para Maxado Nordestino, que desencadeou em Franklin Maxado Nordestino, isso nos folhetos de cordel, mas ao ilustrar as suas xilogravuras, em madeiras, então, seu nome é subtraído para duas letras ou sete apenas: F. M. ou F. Maxado. Na grande São Paulo, a sua marca registrada é o de ser “nordestino”. Isso reafirmava as suas origens e culturas do nordeste, especificamente a de Feira de Santana.

O cordel é uma poesia tradicional que obedece a um ritmo e uma lógica da narração, pois provem da oralidade. Se você tenta inovar radicalmente ou quebrar isso, você afasta o público tradicional e termina fazendo uma poesia qualquer ou erudita com palavras sofisticadas, deixando de ser cordel. (MAXADO, 2008- texto online)

Por isso, Maxado foi considerado por Raymond Cantel, professor da Universidade de Sorbonne, como um divisor entre o velho e o novo cordel. Preocupado com a divulgação da cultura popular, o poeta viaja pelo Brasil com os seus folhetos, pesquisando e escrevendo a realidade do povo. Assim, as suas narrativas, estão em constante renovação.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MACHADO, Franklin de C. *Protesto à desuman-Idade*. Correspondência: São Paulo, 1970/75.

VEIGA, Benedito. *Memória da vida literária baiana: década de 60* (indexação do suplemento dominical do *Diário de Notícias*: 1956-1971). Salvador: UNEB/Quarteto, 2003.

<<http://www.verbo21.com.br/v1/index.franklin-machado-literatura-de-cordel&ca>>. Acesso em: 16-01-2013.

**MEMÓRIA, HISTÓRIA E SOCIEDADE:  
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS NA NARRATIVA  
DE JOSÉ LINS DO REGO NO ROMANCE FOGO MORTO**

*Gleide Conceição de Jesus* (UEFS)

[meninadasletra.uefs@hotmail.com](mailto:meninadasletra.uefs@hotmail.com)

*Maria Fernanda Arcanjo de Almeida* (UEFS)

[nandaarcanjo8@gmail.com](mailto:nandaarcanjo8@gmail.com)

### **1. Introdução**

*Fogo Morto* (1943) foi o décimo romance e é considerada a obra-prima de José Lins do Rego (1901-1957). Romance de aspecto realista expõe o processo de transformações social passadas no Nordeste brasileiro, num período desde o Segundo Reinado até as primeiras décadas do século XX. Na verdade, apesar de sua composição literária sólida, *Fogo Morto* é um documento sociológico, que retrata o Nordeste e a oligarquia formada pelos senhores de engenho, ameaçada com a chegada do capital oriundo da industrialização. São engenhos de “fogo morto”, onde decaí o patriarcalismo com suas tragédias humanas. O romance é a expressão de uma cultura, pois retrata o mundo da casa grande e o mundo da senzala com as consequências sociais do relacionamento de um com o outro.

Nesta narrativa o autor busca mostrar todas as intempéries vividas pelos nordestinos, José Lins do Rego manifesta a tendência regionalista de nossa literatura e de nossa ficção entre 1930 e 1945, configurando a situação política, econômica e social do Brasil. As oligarquias açucareiras são reprimidas pelas oligarquias cafeeiras, revelando um sistema político apoiado em acordos de interesses, cultivados por Estados que se sustentam nos coronéis dos municípios, romance de caráter histórico e memorialista são registrados nas palavras de Lins do Rego um dos mais importantes processos políticos sociais engendrados pela sociedade brasileira. O autor discute a inadequação das pessoas com a realidade resultante do enfraquecimento do escravismo nos engenhos nordestinos, no início das primeiras décadas do século XX. O romance conta a história de um poderoso engenho, – o Santa Fé. Desde seu surgimento até o declinar, momento em que se transforma em "fogo morto", expressão nordestina para designar os engenhos inativos. Ativando o espírito de observação realista, o autor produz um esmiuçado levantamento da vida social e psicológica dos engenhos da Paraíba. Em nome da afeição ao cotidiano da

região, Fogo Morto apresenta não apenas valor estético, mas também interesse documental.

Originário de um clã de senhores de engenho (era neto do coronel José Paulino, ilustríssimo latifundiário na Paraíba), Rego soube conciliar as suas vivências de infante de engenho e de adolescente a sua admirável aptidão para narrar histórias, numa linguagem líquida, solta, livre e popular. José Lins do Rego nasceu no engenho Corredor, em Pilar (Paraíba), no dia 3 de junho de 1901. Foi criado no engenho de seu avô materno, uma vez que seu pai em sua infância contou com a ausência paterna, e era órfão de mãe. Podemos ainda observar nas diretrizes do romance *Fogo Morto* o compromisso regionalista de José Lins do Rego, sobretudo de âmbito popular, e é justamente a linguagem popular da Paraíba, isolada de influências exteriores, mantida em sua autenticidade regional, que o escritor prisma por utilizar. É a linguagem dos vates populares, disseminada, agora, com uma cadência narrativa mais clássica.

## **2. Uma breve reflexão sobre o romance**

O romance se divide em três partes marcadas pelas personagens: Mestre José Amaro, homem branco e sente de assim ser. Conformado com sua condição de vida é oprimido e explorado por seu patrão, resigna-se, pois não tem alternativa. Trabalhador livre é corajoso, por sua bravura é apoiado pelos cangaceiros; Luís César de Holanda Chacon, conhecido como “Seu Lula”: pessoa apreciadora da ociosidade, entretanto autoritário, por abominar o trabalho acaba perdendo toda a herança que recebeu e arruína o Engenho Santa Fé. Diante desse feito, refugia-se na religião.

Destarte, observam-se as diretrizes no romance *Fogo Morto*: o ritmo fraseológico recriado, antiga tradição dos contadores de histórias, que foram os únicos artistas populares do Nordeste. Os romances do período da cana-de-açúcar são alguns de cunho memorialistas, a saber, *Fogo Morto*. Essas memórias aprofundam-se com mais intensidades no linguajar dos cantadores nordestinos, é sobre essa literatura oral que José Lins do Rego retira os traços mais acentuados. A respeito da linguagem usada pelo escritor, Bosi (1976, p. 448-449) diz:

[...] o romancista soube fundir numa linguagem de forte e poética oralidade, as recordações da infância e a adolescência com o registro intenso da vida nordestina colhida por dentro, através dos processos mentais de homens e mulheres que representam a gama étnica e social da região.



Embasado nas canções populares Lins do Rego bebeu numa fonte inesgotável enriquecendo a sua narrativa, fonte esta que prima pela conservação da história de um povo, narração alicerçada em cantos memorialistas, a este posicionamento Bosi (1976, p. 450) ressalta que “À força de carregar para o romance o fluxo da memória (...) aprofundou a tensão eu/realidade [...]”. Vale salientar que ao usar da memória para a construção de sua narrativa Lins Rego dá ênfase a um dos elementos mais importantes que asseguram o caráter social que é a linguagem seja ela individual ou coletiva.

### **3. A história e a memória subsídios construtivos fundamentais na narrativa de José Lins do Rego**

Envolto no turbilhão evolutivo que estava passando a sociedade brasileira, é desvelando as suas mazelas, sendo exposto um Brasil doente, com fome, camuflado sob uma capa de “civilizado”. Brotam as dificuldades mais extremas: a baixa condição de vida, o banditismo, o preconceito, uma população sobrepajada por uma classe minoritária, segundo Le Goff (1990, p. 13) “[...] Falar de história não é fácil, mas estas dificuldades de linguagem introduzem-nos no próprio âmago das ambiguidades da história [...]”. Esse tipo de regionalismo crítico passar a existir também nas obras de autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz.

O tema principal de *Fogo Morto* é o desajuste das pessoas com a realidade resultante do declínio do escravismo nos engenhos nordestinos, nas primeiras décadas do século XX. A narrativa gira em torno de três personagens empolgantes, que são as três mais fortes personagens da sua concepção ficcional. São elas: o mestre José Amaro, o artesão, o major Luís César de Holanda Chacon, o senhor de engenho decadente, e o capitão Vitorino Carneiro da Cunha, que é, sem dúvida, a maior personagem do livro e de todos os romances de José Lins do Rego.

A respeito da memória é importante evidenciar que sempre povoou o fantasioso coletivo da humanidade e serviu de inspiração para a produção emblemática de povos de vários lugares, em várias épocas Le Goff (1990, p. 423) ressalta que “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Ainda hoje, é possível ver resquícios de características da memória, ou ela pró-

pria sendo tematizada em produtos culturais, tais como filmes e livros, o que pode desembocar em uma série de inferências sobre seu papel na vida habitual, esta é presente a todo momento na narrativa ficcional de Lins do Rego.

A memória foi e é de usufruto para alicerce na luta pelo poder, querela esta de cunho classista onde a minoria afortunada buscava subjugar uma maioria despojada de recursos financeiro e às vezes intelectual. A memória coletiva busca guardar a identidade de um povo que tem em seu ínterim uma memória individual, ou seja, a memória coletiva é edificada a partir da memória individual, a singularidade de cada ser constitui a coletividade de uma nação, e a narrativa de José Lins do Rego traz essas características em sua constituição, baseia-se numa situação coletiva de um povo para contar a saga de cada sertanejo que enfrentou as agruras do patriarcalismo.

A relação história e memória está diretamente ligada a seu lugar de pertença, pois, as histórias reconstituídas a partir da memorização tem em seu âmago os registros dos lugares onde ocorrem os fatos narrados, estes lugares são de suma importância para a construção de uma narrativa das memórias individuais e coletivas, porém, vale lembrar que o espaço físico-geográfico de origem desses registros não é determinante para a existência dessas narrativas, pois, se assim fosse os povos nômades seriam seres sem uma memória histórica construída.

O artifício de conservação da memória histórica é de grande relevância no que concerne na preservação do registro de surgimento, permanência e/ ou extinção de um povo, este processo de perpetuação memorialista abrangem vários âmbitos da construção da civilização humana, isto se torna evidente nas palavras de Le Goff (1990, p. 475)

A evolução das sociedades na segunda metade do século XX clarifica a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Exorbitando a história como ciência e como culto público, ao mesmo tempo a montante enquanto reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos, e a aval, eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção.

As memórias individuais e coletivas se completam e entrecruzam e ligam-se diretamente com a memória histórica, trazem dados acentuados para os sujeitos e têm por finalidade primária cobrir a harmonia do grupo e o sentimento de pertinência entre seus componentes, tem na lin-

guagem seu aporte mais seguro, entretanto não essencialmente específico de escambo, enquanto a memória histórica tem como subsídio a escrita, ou seja, documentação como artifício de conservação de sua existência. Segundo Dubois (1993, p. 278) “[...] é a ciência histórica que tem por objeto o conhecimento das civilizações passadas através dos documentos escritos que elas nos deixaram: estes nos permitem compreender e explicar as sociedades antigas [...]”. Assim, Queiroz (2007, p. 23) diz que a “[...] a cultura escrita permite ao indivíduo o desenvolvimento de suas potencialidades, tanto no campo pessoal quanto social”.

#### **4. Considerações finais**

Como pudemos demonstrar nos limites propostos para este trabalho, a composição da narrativa de José Lins do Rego é cunho histórico memorialista tratando dos conflitos do homem do sertão que buscava seu espaço na sociedade, já que o mesmo provinha de situação desfavorável, vítima das questões políticas, sociais e econômicas, pois, a indústria açucareira começa a declinar. O autor em questão relata em sua escrita minuciosa a submissão do sertanejo ao latifundiário, a ignorância e as mazelas políticas da região do nordeste do Brasil, tratando de forma peculiar os problemas engendrados por nossa sociedade dando ênfase a valorização da cultura nordestina, tendo a mesma como fonte de conservação da história deste povo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad.: Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de linguística*. Direção e coordenação geral da tradução por Prof. Dr. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1993.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Trad.: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revistas dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IZQUIERDO, I. *A arte de esquecer*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad.: Bernardo Leitão et al. Campinas: Unicamp, 1990.

PINHO, Adeílato Manoel; ARAUJO, Maria da Conceição Pinheiro; NOGUEIRA, Juliana Gomes (Orgs.). *Literatura, história e memória: leituras de Jacques Le Goff*. Feira de Santana: UEFS, 2011.

QUEIROZ, Rita de Cássia Ribeiro de. Introdução metodológica. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Documentos do acervo de Monsenhor Galvão*: edição semidiplomática. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2007, p. 23-34.

REGO, Jose Lins do. *Fogo morto*. Estudo de Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade e Antonio Carlos Villaça. 67. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

## MÚSICA, A PALAVRA DA CRIAÇÃO UM ESTUDO DE A FERMATA DE E. T. A. HOFFMANN

Simone Maria Ruthner (UERJ)  
[simoneruthner@yahoo.de](mailto:simoneruthner@yahoo.de)

... ela [a música] é uma arte tão grandiosa e magnífica, que atua tão poderosamente sobre o que há de mais interior no homem, onde é compreendida com tanta perfeição e tão profundamente, como se fosse uma língua totalmente comum, cuja clareza ultrapassa mesmo a do próprio mundo visual;<sup>56</sup>

(Schopenhauer)

### 1. Considerações iniciais

O autor da citação acima é Arthur Schopenhauer (1980, p. 72), em seu terceiro livro de *O Mundo como Vontade e Representação*, cuja primeira edição foi publicada em 1819. Nele Schopenhauer discorre sobre as artes e dedica um capítulo à parte para a música, colocando-a numa categoria separada e acima de todas as outras artes. A música para Schopenhauer é a arte suprema, na qual não reconhecemos a imitação “e nem a reprodução de qualquer ideia dos seres no mundo”.

O presente artigo é o terceiro da série de estudos dedicados às relações entre a música e a literatura na obra ficcional de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). Aqui interessa-nos observar algumas afinidades entre as ideias deste autor com as de Arthur Schopenhauer (1788-1860).

O conto *A Fermata (Die Fermate)*, publicado pela primeira vez em 1815 foi escolhido para ilustrar este raciocínio pela complexidade derivada do genial entrelaçamento da narrativa com a música, pela variedade dos elementos que a constituem, pelas figuras, personagens ou imagens que surgem e se movem em diferentes planos e, como notas num acorde em relação à tonalidade da composição, ora tensionam a narrativa para um modo, ora para outro. A escolha do quadro de Hummel como

---

<sup>56</sup> No original: “... ist sie [die Musik] eine so große und überaus herrliche Kunst, wirkt so mächtig auf das innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm verstanden, als seine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft”.

alavanca para a sua imaginação não foi por acaso. O enredo criado a partir do quadro apresenta um jogo refinado de variações temporais e espaciais, comprovando a habilidade e o talento de Hoffmann na criação de um todo coeso, composto de partes e elementos diversos, unidos através de uma ideia essencial, que emoldura toda a narrativa. *A Fermata* revela, sobretudo, algo de essencial na sua criação, algo que coloca as narrativas lítero-musicais de Hoffmann no âmbito de ficção metamusical.

Poeta, escritor, músico, crítico musical e compositor, desenhista, caricaturista e conselheiro jurídico, Hoffmann, o mestre do duplo e da intermedialidade, em suas ficções musicais parece ter algo a mais a dizer, algo para além daquilo que a narrativa do conto se propõe a contar. Qual o sentido e a razão da música para Hoffmann? Eis a proposta deste ensaio, de forma sucinta.

## 2. *Schopenhauer e a metafísica da música*

Tomando por base o efeito estético, Arthur Schopenhauer vê a necessidade de “atribuir [à música] um significado muito mais sério e profundo, relacionado com a essência mais íntima do mundo e de nós mesmos”, muito diferente de “um exercício de aritmética, sem que o espírito saiba que está lidando com números, como designava Leibniz” (SCHOPENHAUER, 1980, p. 72-73).

Diferente das outras artes, para Schopenhauer a música não é a reprodução das ideias [platônicas], porém

a reprodução da própria Vontade, cuja objetividade também são as ideias; por isto, o efeito da música é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes; pois essas somente se referem à sombra, aquela porém à essência.[...] Por não ser reprodução do fenômeno, ou mais corretamente, da objetividade adequada da vontade, mas cópia da vontade ela própria, apresentando portanto para tudo o que é físico no mundo o metafísico, para todo o fenômeno, a coisa em si. (SCHOPENHAUER, 1980, p. 74)

Ao falar sobre o metafísico no mundo, Schopenhauer (1980, p. 78) afirma repetidamente que a música nos apresenta a essência do mundo, oferecendo-nos “a semente interna anterior a todas as formações”, sendo assim considerada por ele como “o coração das coisas”.

Referindo-se ao compositor, Schopenhauer afirma que a música atua “poderosamente sobre o que há de mais interior no homem”, e “o compositor revela a essência mais íntima do mundo e a mais profunda sabedoria, em uma linguagem incompreensível à sua razão.”

Hoffmann, como crítico musical, escrevia para o periódico AMZ (*Allgemeine Musikalische Zeitung*) de Leipzig, analisando partituras que as editoras lhe confiavam. Entre elas, obteve em 1809 da editora Breitkopf & Härtel, responsável pela publicação em primeira edição de obras de Beethoven, um pedido para analisar e publicar uma recensão para a *Quinta Sinfonia* do mestre tão admirado. Com esta recensão, publicada em maio de 1810, contribuiu em muito para a divulgação e compreensão da obra e do gênio de Beethoven, mal compreendidos por diversas vezes em sua época. Detalhes importantes sobre este texto, bem como a sua tradução para o português podem ser encontrados em artigos publicados por Mário Videira<sup>57</sup>. No que tange a história da crítica musical, com esta recensão Hoffmann apresenta uma tese, na qual defende a valorização da música instrumental e também uma nova visão sobre a noção de “gênio”<sup>58</sup>.

Com um texto bem mais longo do que o usual na época<sup>59</sup>, a recensão para a *Quinta Sinfonia* de Beethoven é considerada pelos estudiosos um dos textos fundadores do Romantismo na música.

O ensaio de Schopenhauer sobre a metafísica da música consta na III parte, § 52 de *O Mundo como Vontade e Representação*. Ele foi escrito em Dresden entre 1814 e 1818 e publicado pela F. A. Brockhaus em 1819 em Leipzig. A recensão de Hoffmann para a *Quinta Sinfonia de Beethoven* foi escrita entre 1809 e 1810 e publicada também em Leipzig, nove anos antes, em duas partes e anonimamente, ao estilo do AMZ, *Allgemeine Musikalische Zeitung* nos dias 4 e 11 de julho de 1810 (VER-

---

<sup>57</sup> Referimo-nos ao artigo: *Crítica musical enquanto teoria estética em Hoffmann, que apresenta resultados parciais da tese de doutorado de Mário Videira: A linguagem do inefável: música e autonomia estética no Romantismo alemão*. Videira observa que vários críticos contemporâneos de Hoffmann viam a figura romântica do “gênio” de Beethoven como um “puro dom da natureza”, um compositor com uma “fantasia selvagem”, que beirava o patético e, embora agradasse aos críticos com algumas passagens musicais, era por eles criticado pela ausência de regras em suas composições, que por isto se perdiam, sem formar um “todo clássico”. (VIDEIRA, 2010, p. 98-99)

<sup>58</sup> Segundo Videira, nela Hoffmann argumenta que: “a Quinta Sinfonia não é produto da mera improvisação ou do entusiasmo do gênio, mas sim, desenvolvida de acordo com as leis orgânicas inerentes ao próprio material temático. É devido portanto a união entre o entusiasmo criador e uma profunda reflexão que essa sinfonia expressa em alto grau, na visão de Hoffmann, o Romantismo da música”. (VIDEIRA, 2010, p. 102)

<sup>59</sup> O próprio Hoffmann comenta na recensão, sempre em terceira pessoa: “ele [o Recensor] está impregnado pelo objeto sobre o qual deve falar e ninguém poderá levá-lo a mal se, ultrapassando os limites usuais das recensões, ele aspire a exprimir com palavras aquilo que sentiu no fundo da alma com esta composição”. (HOFFMANN, 1810, *apud* VIDEIRA, 2010, p. 203)

MES, 2007, p. 51). Em 1813 Hoffmann incorpora a recensão sob o título de *Beethovens Instrumental-Musik*, como um ensaio dentro da *Kreisleriana Nr.1-6*, em *Fantasiestücke in Callot's Manier (Peças fantásticas à maneira de Callot)*<sup>60</sup>, cujas publicações se deram em 1814 e 1819 em Bamberg, na Alemanha. (SCHNAPP, 1963, p. 401-402).

Com o intuito de chamar a atenção para as afinidades dos discursos destes dois mestres, relacionamos abaixo trechos retirados destes dois importantes ensaios sobre a música:

E.T.A. HOFFMANN Beethovens Instrumental-Musik Allgemeine Musikalische Zeitung 1810 (Trad. de Mário Videira)	ARTHUR SCHOPENHAUER III Parte §52 O Mundo como Vontade e Representação 1819 (Trad. de Leo Maar)
[...] a música reveste do esplendor purpúreo do Romantismo toda a paixão – amor-ódio- cólera – desespero, etc., tal como a ópera nos dá.	[...] A música realça em qualquer pintura, e mesmo em qualquer cena da vida real e do mundo, uma significação superior [...]. Eis a razão porque é possível sobrepor a música a uma poesia como o canto, ou a uma apresentação como pantomima, ou ambas, como a ópera.
[...] tão poderosa é a magia da música e, atuando de maneira cada vez mais potente, ela teria que romper todos os grilhões [que a prendem] às outras artes.	[...] o efeito da música é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes; pois essas somente se referem à sombra, aquela porém à essência.
[...] Quão pouco os compositores de música instrumental reconheceram essa essência característica da música [eigentümliche Wesen], ao tentar representar aqueles sentimentos definíveis [bestimmbare Empfindungen], ou até mesmo acontecimentos, tratando de maneira plástica a arte que é a mais oposta às artes plásticas! As sinfonias deste gênero compostas por Dittersdorf <sup>61</sup> , bem como todas essas recentes “Batailles de trois Empereurs”, etc.são equívocos ridículos, que devem ser punidos com o total esquecimento.	[...] [A música] não se deve constituir em reprodução, mediatizada numa intencionalidade consciente por conceitos, pois neste caso a música não expressaria a essência interna, a vontade ela mesma, mas somente copiaria de modo imperfeito o seu fenômeno; como aliás ocorre em toda a música imitativa, por ex. “As Estações” de Haydn <sup>62</sup> , e também a sua “Criação” em muitas passagens, em que fenômenos do mundo intuitivo são reproduzidos diretamente, da mesma forma, todas as peças de batalhas, o que deve ser rejeitado totalmente.

<sup>60</sup> *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul. [Erster Band.]* Bamberg, 1814. Neues Leseinstitut von C. F. Kunz. (Peças fantásticas à moda de Callot. Páginas do diário de um entusiasta viajante. Com um prefácio de Jean Paul. [Primeiro Volume]) foi o título dado por Hoffmann à primeira coleção de suas obras literárias, organizadas por ele e publicadas em Bamberg, em 1814 pelo Instituto de Leitura de C. F. Kunz.

<sup>61</sup> Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), compositor austríaco.

<sup>62</sup> Joseph Haydn (1732-1809), compositor austríaco.



A afinidade das ideias e do tom do discurso, o uso de termos semelhantes, por vezes até idênticos em algumas passagens demonstram que ambos, no mínimo, além de contemporâneos estavam imbuídos da mesma reflexão sobre a música. Não é o objeto deste ensaio apontar quais os autores do Romantismo que igualmente se dedicaram a esta questão, mas é importante lembrar que esta reflexão fez parte do espírito da época<sup>63</sup>, e vários autores contribuíram para o desenvolvimento das ideias de Hoffmann e Schopenhauer. Esta análise se propõe justamente a chamar a atenção para o sentido e o papel da música na obra ficcional de Hoffmann.

### 3. *A música puramente romântica*

Na introdução de *A música instrumental de Beethoven*, Hoffmann defende a autonomia da música em relação às outras artes e afirma:

Tratando-se da música como uma arte independente, não deveríamos nos referir sempre somente à música instrumental, a qual, desprezando qualquer ajuda ou mistura de uma outra arte (poesia), exprime puramente o que lhe é próprio, a essência desta arte que só se reconhece nela mesma? Ela é a mais romântica de todas as artes, poder-se-ia quase dizer, a única puramente romântica, pois só o infinito [das Unendliche] é o seu objeto [Vorwurf].<sup>64</sup> (Trad. nossa)

Ao referir-se à música instrumental como “a mais romântica” dentre todas as artes, ele também apresenta a sua tese sobre a música:

A música abre ao homem um reino desconhecido, um mundo que nada tem a ver com o mundo exterior dos sentidos que o cerca, e no qual ele deixa

---

<sup>63</sup> Em *Crítica e Criação – Um Estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann*, Mônica Vermes (p.26, 2007) comenta que o grupo de Jena, durante o Pré-Romantismo (*Frühromantik*), que existiu de 1797 a 1803, deu início a articulação de uma teoria romântica e de uma crítica de arte romântica. A figura central deste grupo foi Friedrich Schlegel (1772-1829) e a principal produção veiculada foi o periódico *Athenäum*. Outros nomes importantes do Pré-Romantismo são: August W. Schlegel (1767-1845), Ludwig Tieck (1773-1853), Novalis (1772-1801) e Jean Paul (1763-1825). Com alguns deles Hoffmann teve contato direto, com outros, através de sua literatura.

<sup>64</sup> No original: *Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen, allein rein romantisch.* (HOFFMANN, 1810)

para trás todos os sentimentos definíveis através de conceitos, para entregar-se a um anseio infável.<sup>65</sup> (Trad. nossa)

Tomando por base o elemento desconhecido, aquilo que não pode ser definido através de conceitos e nem expresso através de palavras, temos em Hoffmann a ideia do elemento enigmático associado àquilo que seria por ele definido como “puramente romântico”. Esta associação do elemento enigmático com a música já havia sido apontada pelos escritores e poetas alemães Wackenroder (1773-1798) e Tieck (1773-1853),<sup>66</sup> que atribuem valor à música instrumental justamente pelo misterioso e enigmático desta linguagem. F. Schlegel (1772-1829), ao falar da poesia romântica no fragmento 116 do *Athenäum* (SCHLEGEL, 1997, p. 64-65), afirma que ela é infinita e livre, e a relaciona com a própria arte poética: “A poesia romântica é o único gênero que é, mais do que um gênero, como que a própria arte poética: pois num certo sentido, toda a poesia é, ou deveria ser, romântica”. (Trad. Suzuki)

Desta forma, ao falar da música instrumental, podemos encontrar em Hoffmann a mesma ideia de Schlegel, sobre uma arte que se reconhece a si própria, que é mais do que um gênero e, sobretudo, conforme Videira (2010, p. 94), “a música instrumental está intimamente ligada à interioridade subjetiva, tal como o elemento romântico”.

A presença da força mágica da música na ficção musical de Hoffmann é marcante e surge muitas vezes através da magia do canto de suas musas cantoras<sup>67</sup>. Em várias passagens podemos perceber também a crítica ao gosto musical da época e comentários sobre a “verdadeira música”, aquela que, conforme Schopenhauer, “atua poderosamente sobre o que há de mais interior no homem”. Nos contos de Hoffmann ela atua no “mundo interior” de seus protagonistas-narradores, para quem um mundo fantástico é revelado. Tendo vivenciado esta revelação, eles se aborrecem com as manifestações musicais de puro exibicionismo e técnica.

<sup>65</sup> No original: *Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.* (HOFFMANN, 1810)

<sup>66</sup> Referimo-nos a *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* (*A curiosa vida musical do compositor Joseph Berglinger*), ensaio de Wackenroder e Tieck (1796, apud VIDEIRA, p. 94, 2010)

<sup>67</sup> A presença de figuras femininas que encantam o narrador com o seu canto pode ser encontrada em vários contos, como por exemplo em *O Inimigo da Música* (*Der Musikfeind*), *A Fermata* (*Die Fermate*), *O Conselheiro Krespel* (*Rat Krespel*), *O Sanctus* (*Der Sanctus*), *Don Juan*, etc. Todos os contos citados encontram-se disponíveis em alemão na biblioteca virtual <<http://www.zeno.org>>.

Sob o efeito da “verdadeira música”, seus protagonistas criam imagens e paisagens que exprimem experiências fantásticas, de um mundo interior mágico, falando sobre a música, como se eles nela reconhecessem algo de essencial sobre a sua própria existência. A seguir apresentamos um trecho ilustrativo, recortado de *O Inimigo da Música (Der Musikfeind)*, no qual o protagonista conta o que lhe acontece em alguns concertos:

Sim, várias vezes eu, já no primeiro movimento [do concerto] me senti tão emocionado, tão violentamente abalado, que anseio por sair de mim, tomado por todas estas estranhas aparições que me cercam, por vê-las mais claramente e fundir-me na sua maravilhosa dança, na qual eu, entre elas, sou igual a elas. E então é como se a música que eu ouvi fosse eu mesmo.<sup>68</sup> (Trad. nossa)

Para Schopenhauer (1980, p. 78) os conceitos são abstrações propriamente ditas, pois contém apenas “a casca exterior das coisas”, e a música, que reproduz a própria Vontade, contém “o coração das coisas”. Vejamos a seguir, de que forma esta ideia se faz presente no conto *A Fermata*.

#### **4. A Fermata e o Coração das coisas**

O conto *A Fermata* foi escrito e publicado pela primeira vez em 1815, para o *Frauentaschenbuch für das Jahr 1816 von de La Motte Fouqué (Livro de bolso para mulheres para o ano de 1816 de de La Motte Fouqué)*, e posteriormente republicado em 1819 no primeiro volume da coleção *Die Serapionsbrüder (Os Irmãos de Serapião)*, organizada pelo próprio Hoffmann.

Nele é possível verificarmos o quanto o seu autor está imbuído, até mesmo fascinado pela música. Várias são as ideias musicais, técnicas e expressivas, que entrelaçam e envolvem o conto. No artigo anterior, *A dimensão intermidial nos contos de Hoffmann*<sup>69</sup>, já foram apontadas algumas estratégias utilizadas pelo autor. Por esta razão, afim de evitar repetições, aqui serão apontados outros exemplos.

---

<sup>68</sup> No original: *Ja, oft hat mich eben der erste Satz so aufgeregt, so gewaltsam erschüttert, daß ich mich hinaussehne, um all die seltsamen Erscheinungen, von denen ich befangen, deutlicher zu schauen, ja mich in ihren wunderbaren Tanz zu verflechten, daß ich, unter ihnen, ihnen gleich bin. Es kommt mir dann vor, als sei die gehörte Musik ich selbst.*

<sup>69</sup> O artigo citado foi publicado na revista virtual *e-escrita* em 2012 e encontra-se disponível em hipertexto.

Se para Schopenhauer, a música é *O coração das coisas*, em *A Fermata*, esta afirmativa é primorosamente pertinente. Numa análise apurada, percebemos que a presença da música transparece não apenas no que concerne ao enredo e à escolha de personagens músicos. O conto inteiro se traduz em música, por todos os ângulos, de fora para dentro, ou de dentro para fora.

Desde a visão do quadro de Hummel<sup>70</sup>, citado na abertura do conto até “o que há de mais interior” do protagonista, em toda a parte a música envolve e ilumina a narrativa. A fermata musical<sup>71</sup>, que dá o nome ao conto, pode ser encontrada de três maneiras: primeiro no título, segundo, visualmente, no quadro de Hummel, na forma da parreira em arco sobre a figura central da cantora, e por fim, funcionalmente, ainda de duas maneiras distintas: naquilo que ela significa musicalmente – uma sustentação que prolonga o tempo da nota ou da pausa, normalmente ao final de um trecho melódico, uma frase ou uma cadência musical, abrindo um espaço no tempo, que Hoffmann soube utilizar para fazer surgir uma nova história de dentro do conto, e também na função que ela adquire dentro do contexto histórico-estético do canto lírico, de acordo com o gosto musical na época do declínio do Barroco<sup>72</sup>. Com o surgimento dos virtuosos no canto, no momento da fermata, alguns compositores justamente abriram este espaço para que o virtuose fizesse as suas demonstrações de técnica. Hoffmann aproveita esta ideia para a trama central, desenvolvendo em torno dela tensões entre a cantora, uma diva temperamental e os seus maestros, que no conto são, primeiro o maestro da cidade, *der Stadtpfeifer*, depois o narrador, e por fim um abade maestro, o mesmo que aparece retratado “com total semelhança” no quadro, conforme informado por Theodor, o protagonista-narrador. No conto, a cantora exagera no tempo

<sup>70</sup> Johann Erdmann Hummel (1769-1852) foi pintor e professor de arquitetura, óptica e perspectiva da Real Academia de Artes Berlimense.

<sup>71</sup> [ ^ ] Conforme o Harenberg Kulturführer für Musik, o símbolo da fermata surge na partitura sobre uma nota ou pausa, com um arco sobre um ponto. Com frequência é utilizada como meio de ligação, ou como ponto alto de uma parte da peça, indicando a sustentação de uma nota ou pausa por um tempo de duração maior do que o seu tempo real. Cabe ao maestro ou ao intérprete definir o seu término.

<sup>72</sup> Conforme Lauro Coelho (1999, p. 62), os exageros virtuosísticos eram a regra durante o declínio do Barroco na história da música, fazendo com que muitos compositores “ficassem à mercê dos caprichos dos cantores, que exigiam a inclusão de cadências caudalosas, nas quais pudessem exibir seus talentos canoros para auditórios complacentes”. No conto, a soprano Laretta vê neste instante o seu momento máximo de brilho e, deleitada com a própria voz, estende-se por um tempo excessivo com seus exibicionismos vocais.

da fermata, e por isto os maestros anseiam por concluir a cadência, caindo na tentação de reger o ataque do acorde final antes do final dos floreios líricos da diva [Lauretta]. Esta, por ter sido interrompida durante o seu momento máximo de interpretação, é acometida por um ataque de fúria e discórdia com os músicos presentes.

Importante é o jogo de espelhamento entre o mundo exterior e o mundo interior, explicado pelo autor em seu conto-tese, *Serapião e o princípio serapiôntico* (*Serapion und das serapiontische Prinzip*)<sup>73</sup>. Nas narrativas, quando o protagonista é exposto à “verdadeira música”, feita no mundo exterior, esta se projeta vigorosamente no seu mundo interior, iluminando-o e despertando nele a sua “música interior”. No lugar das descrições qualitativas, Hoffmann captura os efeitos virtuais da música e os traduz em paisagens musicais. O trecho a seguir ilustra este procedimento e refere-se ao momento em que o narrador ouve Lauretta pela primeira vez, a cantora italiana de voz soprano, que chegara de visita ao seu vilarejo:

Senti um aperto no peito, jamais havia visto algo assim. E à medida em que Lauretta emitia cada vez mais audaciosa e mais livre os vibratos do seu canto, mais flamejantes e brilhantes me envolviam raios de sons, e a minha música interior, há tanto tempo morta e enrijecida inflamou-se e projetou-se para o alto em magníficas e poderosas chamas.<sup>74</sup> (Trad. nossa)

A ideia de uma música que desperta a música interior do protagonista nos remete à ideia schopenhaueriana de uma “linguagem totalmente comum”, pois esta, ao projetar-se do exterior para o mundo interior, é imediatamente reconhecida.

O elemento obscuro, desconhecido ou enigmático que caracteriza o Romantismo (e segundo Hoffmann também a própria música instrumental, *puramente romântica*), surge de forma gradual na narrativa.

---

<sup>73</sup> Mais detalhes sobre o assunto podem ser encontrados nos dois artigos anteriores: *O Inimigo da Música – O sentir e o pensar em Hoffmann*, e *A dimensão intermidial em contos de Hoffmann*. Ambos se encontram disponíveis virtualmente.

<sup>74</sup> No original: – *Mir schnürte es die Brust zusammen, nie hatte ich das geahnet. Aber sowie Lauretta immer kühner und freier des Gesanges Schwingen regte, wie immer feuriger funkelnd der Töne Strahlen mich umfingen, da ward meine innere Musik, so lange tot und starr, entzündet und schlug empor in mächtigen herrlichen Flammen.*

O exemplo a seguir refere-se ao diálogo inicial dos protagonistas Theodor e Eduard, que se impressionam com a visão do quadro de Hummel<sup>75</sup>.

A cena do quadro retrata uma locanda ou taberna de estrada, sob uma verde parreira em forma de abóboda. No seu interior estão duas damas bem vestidas à mesa, uma a cantar e a outra a tocar uma guitarra espanhola. Por trás delas vê-se um abade com gestos de maestro, um taberneiro pedindo ao outro que nada se mova com um gesto de mão e, ao fundo, de uma porta aberta vê-se na parte externa e ensolarada da taberna, um cavaleiro recém-chegado, recebido por uma moça, que lhe alcança uma bebida ao cavalo.

Os amigos conversam impressionados, contudo, através da voz de Theodor e da voz do narrador, breves comentários, destoantes do entusiasmo de Eduard surgem na narrativa, anunciando algo estranho e enigmático. Tal qual notas dissonantes que se introduzem num acorde, os comentários criam uma tensão na harmonia, que aumenta progressivamente. Vejamos as passagens, na sequência em que aparecem no conto.

Primeira passagem:

Eduard comenta entusiasmado a sinestesia causada pela imagem ensolarada e quente do quadro, em combinação com o vinho e as cores, criando uma atmosfera prazerosa. Theodor comenta sobre “o ar frio e sóbrio” que os envolve.

Segunda passagem:

O narrador comenta que “Theodor permanece quieto, parado, profundamente voltado para si mesmo”.

Terceira passagem:

O narrador reafirma o estranho comportamento de Theodor: “como se acordasse de um sonho, mal conseguindo desprender-se do qua-

---

<sup>75</sup> Título original: *Gesellschaft in einer italienischen Lokanda* é o nome da pintura de Hummel, citado por Hoffmann na abertura do conto, que esteve de fato em 1814 numa exposição em Berlim. Dada a fama do conto, o quadro passou a ser conhecido como *Die Fermate*. A tela, com 90 cm de altura e 101 cm de largura, pertence atualmente ao acervo da Neue Pinakothek München (Inv. Nr.9263).

dro”, [...] segue o amigo mecanicamente, lançando “mais um olhar cheio de saudade [Sehnsucht]<sup>76</sup> às cantoras e ao abade” [...]

Quarta passagem:

Os amigos deixam o ambiente da exposição e entram num café na rua em frente para brindar a cena musical. O narrador insiste: “Theodor ainda se encontra quieto e recolhido em si mesmo”.

Quinta passagem:

Finalmente, Eduard, tomado de curiosidade, afirma claramente a presença do enigmático: “Parece-me, entretanto, que o quadro te causou impressão de maneira bem diferente, de modo algum prazerosa, como a mim.”

Sexta passagem:

Ao responder, Theodor não apenas confirma o elemento enigmático, como também abre passagem para o fantástico, que se anuncia:

Posso lhe garantir que eu também me delicio plenamente com toda a graça e elegância da imagem viva, mas o mais fantástico é que o quadro apresenta fielmente uma cena da minha vida, retratando com total semelhança os personagens da ação.<sup>77</sup>

A partir deste ponto, Eduard, afirma por três vezes o seu espanto, e por fim já implora pelo desvendar do enigma, musicalmente falando, pela resolução da cadência e início do novo movimento, que já ganha ares de segredo:

[...] *da tua vida?*, intercede Eduard, totalmente espantado, uma cena *da tua vida* é o que este quadro apresenta? [...] que eles [os personagens] tenham existido para ti, *na tua vida?* [...] Então conta logo como isto tudo está relacionado, nós ficaremos a sós, ninguém vem aqui a uma hora destas [...] (*Idem*).

Neste momento já se percebe a sustentação do tempo, a demora antes da resolução do acorde, configurando a fermata. Na narrativa esta demora se dá através da resistência de Theodor em contar logo a sua história. “É mesmo o que eu quero fazer, falou Theodor, mas infelizmente tenho que começar de tempos muito distantes, lá da minha juventude”. (*Idem*)

---

<sup>76</sup> A palavra *Sehnsucht* no alemão pode significar anseio por algo, ou alguém, o que neste caso pode ser traduzido como “saudade”, pois o narrador identifica a dama do quadro como alguém na sua memória.

<sup>77</sup> Trecho da parte inicial do conto *Die Fermate*, traduzido pela equipe de pesquisa.

E o pedido final, de alguém já cheio de curiosidade e expectativa pela história que virá: “Conta sem receio [...]”, que equivale mesmo ao instante final da fermata, ao final da cadência no trecho musical. É este o ponto, no qual Hoffmann insere o conto dentro do conto, o que na música poderia ser um novo trecho ou movimento, com modulação para uma nova tonalidade.

Neste novo conto, Theodor volta no tempo até a sua juventude e começa a contar a história sobre as cantoras italianas. Estas chegam de visita à sua pequena cidade, causando uma revolução na sua vida. Agora o enredo envolve as vivências e o aprendizado musical do jovem, que se descobre compositor através das cantoras, Lauretta e Teresina, uma soprano, e a outra contralto, por quem também se apaixona, inclinando-se ora por uma, e ora por outra. No papel de musas inspiradoras, através do canto delas o protagonista descobre a “verdadeira música”, aquela que desperta nele a sua música interior. O seu aprendizado musical, suas paixões e o descobrir-se poeta compositor, transformam a sua viagem pela Itália com as cantoras numa encantadora e rica experiência de vida e musical. Esta caravana só encontra o seu fim com a chegada de um tenor italiano. Ao perceber a inclinação das musas pelo tenor, que chega como uma nota estranha ao acorde, mas que também e de outra forma, se relaciona com as notas do próprio acorde, o protagonista sente-se traído, como uma nota que já não pertence à harmonia e, deixando apenas um bilhete, vai-se embora.

No início do conto, Theodor vê-se no quadro, na imagem do cavaleiro ao fundo, que chega a cavalo, dois anos após ter se separado da caravana musical com as cantoras pela Itália. Finalmente, este é o trecho que decifrará o enigma inicial do conto.

Theodor então explica a Eduard que, antes de deixar a Itália e voltar para casa fez um passeio a cavalo, parando numa locanda à beira da estrada para se refrescar. Lá reencontrara as cantoras, justamente numa cena musical no momento da fermata, como na imagem do quadro, na qual a soprano fazia seus trinados. De repente, param todos, e o protagonista ouve uma voz a ralar, um homem a protestar, um outro a rir, e por fim, ele reconhece um abade maestro de Roma a sair da taberna, que também o reconhece e, exclamando pede que o salve da “deusa satânica”, a quem ele interrompeu o trinado, em meio a fermata, pois ao olhar em seus olhos atacara o acorde no tempo errado! “Que o diabo as levem, as fermatas! Todas elas!” exclama ele furioso. O protagonista, que já conhecia os ataques da diva, por ter vivenciado cena semelhante com uma



fermata, identifica-se com o maestro, sentindo-se aliviado. Theodor volta com o abade à taberna, e as cantoras, ao vê-lo, reconhecem-no efusivamente. Agora os três, Theodor, Lauretta e Teresina, sem a presença de qualquer antiga rusga ou dissonância, conversam animados e conciliadamente, relembrando as façanhas musicais vivenciadas durante o conto. Aqui o autor poderia ter encerrado o conto, mas, como na música, em especial nas composições de *forma sonata*<sup>78</sup>, Hoffmann decide acrescentar ainda uma *coda*<sup>79</sup>.

A propósito, vejamos no quadro-síntese a seguir, de que maneira este conto se enquadra na *forma sonata*, que classicamente é dividida em: *Exposição – Desenvolvimento – Reexposição (com coda)*.

<b>Exposição</b>	Pintura de Hummel, quadro na exposição em Berlim, que dá o título à obra e apresenta o tema da fermata e da música.
Transição	Conversa entre os dois amigos, anunciando o novo conto (a nova tonalidade) que surgirá.
<b>Desenvolvimento</b>	O conto que surge da fermata inicial, cujo enredo se dá distante no tempo, e são as experiências musicais, incluindo suas paixões e as cenas de fúria da diva em relação à fermata. Musicalmente, em tonalidade mais afastada.
Transição	Conversa entre os dois amigos para retornar ao momento inicial.
<b>Reexposição</b>	Reencontro das cantoras na locanda à beira da estrada, como na cena do quadro de Hummel.
Coda	Reflexão sobre o aprendizado musical e a descoberta da música interior. Conclusão com a revelação da <i>Schöpfungswort</i> , a palavra da criação.

A *coda* acima mencionada fica muito clara na conclusão do conto, quando os amigos conversam sobre a poderosa impressão causada pela visão interior, o despertar da música interior e do espírito da criação, *aquele que vive nos sons*. Na voz do seu duplo, Hoffmann reflete sobre o poeta e a necessidade que este tem de uma musa, sobre a magia da *ver-*

<sup>78</sup> É o termo utilizado desde a segunda metade do século XVIII para o modelo de forma, sobretudo para o primeiro movimento de sonatas, sinfonias e obras camerísticas. Por regra, o movimento da sonata é formado por *exposição*, *desenvolvimento* e *reexposição*, que pode vir seguido de uma *coda*. Ao início, a *forma sonata* pode apresentar uma introdução lenta. A *exposição* é dividida em: movimento principal, com um primeiro tema na tonalidade principal, transição e movimento paralelo, com um segundo tema, numa outra tonalidade e, com frequência, é concluída com um epílogo. O *desenvolvimento* apresenta o tratamento temático do material da *exposição*, com modulações para tonalidades mais afastadas. A ela segue-se a *reexposição*, que retoma os elementos da *exposição*. (Trad. nossa, conf. o guia cultural *Harenberg Kulturführer Klaviermusik*)

<sup>79</sup> É um trecho de conclusão de uma peça musical (como danças, rondós e variações), que ganhou importante significado com os movimentos da *forma sonata* em Beethoven. Ela apresenta-se como uma parte-síntese, anexada ao final.

dadeira música e o processo de criação. Como numa *coda*, que repassa sinteticamente toda a obra, os amigos refletem sobre toda a história e concluem com o essencial: a reflexão sobre a música, *das Schöpfungswort*.

O texto que abaixo se reproduz é a tradução de todo o trecho final, por ser ele uma síntese autoexplicativa sobre o processo de criação:

Contudo, disse Eduard, tens que agradecer a elas pelo despertar do teu canto interior. Com certeza, responde Theodor, e por mais uma porção de boas melodias, mas justamente por isto, eu nunca mais a deveria ter visto. Todo o compositor lembra-se com certeza de uma impressão poderosa, que o tempo não apaga. O espírito que vive nos sons falou, e esta foi a palavra da criação [das Schöpfungswort], que subitamente acordou o seu espírito semelhante, que dormia em seu interior; ele brilhou poderosamente de dentro para fora e nunca mais pode desaparecer. Certamente é ela [das Schöpfungswort] que, tão agitada, nos dá a impressão de que, todas as melodias projetadas de dentro para fora pertençam àquela cantora, que em nós lançou o primeiro raio. Nós a ouvimos, e apenas escrevemos o que ela cantou. Contudo, é a parte terrena de nós, fracos, que colada ao solo, adoraria puxar o sobrenatural para baixo, para a miserável e terrena estreiteza. E assim a cantora se transforma em nossa amada – até mesmo em nossa esposa! – O encanto é desfeito, e a melodia interior, que antes fora anunciada divinamente, se transforma em reclamação pelo prato de sopa quebrado, ou pela mancha de tinta na roupa nova. – Feliz é o compositor que se vangloriar de nunca mais ter visto na vida terrena, aquela que, com o seu poder misterioso soube inflamar a sua música interior. Muito se agitará em torturas de amor e desespero o jovem, mas quando a fada encantada dele se despedir, a sua figura se transformará numa música esplêndida, e esta viverá no vigor da juventude e na beleza, e dela nascerão outras melodias, que são apenas ela, e novamente ela. O que é ela afinal, senão o mais alto ideal, que saindo do interior se reflete na estranha forma exterior.

## 5. Conclusão

Hoffmann, ao analisar e comentar as obras de Beethoven “destaca incessantemente o trabalho temático e estrutural do compositor”, que, com base num tema “simples, mas fecundo”, é capaz de estabelecer relações entre os movimentos, conquistando “a mais alta unidade”. (VIDEIRA, 2010, p. 103). Leyendecker, ao analisar a obra musical de Hoffmann, sugere em suas composições uma possível influência na economia ou concisão das figuras temáticas beethovenianas (*Knappheit der Beethovenschen Themenbildung*). (LEYENDECKER, 1992, p. 140)

Após o estudo de *A Fermata*, podemos igualmente afirmar que o autor, mestre da sua técnica, combina genialmente inspiração com reflexão, qualidades que, segundo ele, definem o gênio de Beethoven.

Hoffmann, através de um único tema, pequeno e simples como uma fermata, “mas um tema fecundo”, e por trás dele um tema maior, um *Leitmotiv*, complexo e profundo, como o da reflexão sobre a música, foi habilmente “capaz de estabelecer relações entre os movimentos”, criando belíssimas e divertidas paisagens musicais e conquistando “a mais alta unidade”.

Ao falar sobre o canto na recensão *A música instrumental de Beethoven*, o próprio Hoffmann nos dá a dica sobre um poderoso elixir:

No canto, quando a poesia, através das palavras, significa afetos definíveis através das palavras, a magia do poder da música atua como um maravilhoso elixir da sabedoria, do qual, apenas algumas gotas tornam qualquer bebida mais saborosa e magnífica. Todas as paixões- amor – ódio – ira – desespero etc., da forma como a ópera nos dá, a música envolve com a luminosidade de púrpura do Romantismo, e a própria percepção na vida nos conduz para fora da vida, ao reino do infinito<sup>80</sup>. (Trad. nossa)

A partir desta ideia, das próprias palavras de Hoffmann e, observando a presença da música no conto *A Fermata*, uma aproximação se faz possível: No conto, quando a narrativa, “através das palavras, significa afetos definíveis, a magia do poder da música atua como um maravilhoso elixir da sabedoria, do qual apenas algumas gotas [...]”. Neste e noutros contos metamusicais, falando sobre a música como a coisa em si, sobre os movimentos da alma, Hoffmann consegue o efeito de envolver as narrativas *com a luminosidade púrpura do Romantismo*, que segundo a sua teoria, é a própria música. Como se fosse possível colocar nas palavras escritas, através delas mesmas, um acompanhamento musical para as paixões, revelando ao protagonista, e aos leitores, um maravilhoso *reino do infinito*.

Apesar das várias composições de sua autoria: oito óperas e operetas, vinte e três peças para teatro e ballet, vários oratórios, uma sinfonia, trinta composições vocais, peças para piano música de câmara (LANGE, 2008), Hoffmann nos foi dado a conhecer através da literatura.

Contudo, na sua ficção musical encontramos não apenas a tradução de toda a sua paixão pela música, o reflexo de seus profundos conhecimentos teóricos e práticos sobre a forma, a história e a sua crítica da es-

---

<sup>80</sup> No original: *In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft – Liebe – Haß – Zorn – Verzweiflung etc., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.*

tética musical, mas também algo que vai para além do mundo concreto: a captura e tradução das propriedades virtuais, do incorpóreo e do inefável reino do infinito, transformando assim as suas narrativas lítero-musicais em ficção metamusical. Hoffmann encontrou genialmente na ficção o espaço de possibilidade dos fenômenos musicais.

A música é para Hoffmann o sopro da criação, *das Schöpfungswort*, a chave que lhe abre as portas da imaginação para o reino do infinito. Suas narrativas metamusicais são verdadeiras composições artísticas que, como as outras artes, segundo Schopenhauer, “também tem por objetivo tornar-se música”.<sup>81</sup>

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Maria Aparecida. E. T. A. Hoffmann: tradução da música para a forma literária. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 6, p. 141-172.

COELHO, Lauro Machado. A ópera na França. In: \_\_\_\_\_. *História da ópera*. Brasil 500 anos. Perspectiva: São Paulo, 1999, p. 62.

HARENBERG, Kulturführer Klaviermusik. 3. Auflage. Bibliografisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Meyers Lexikonverlag, Mannheim, 2008.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Dichter über Dichtungen*. Organizado por Friedrich Schnapp. Heimeran Verlag München, 1974.

\_\_\_\_\_. *Autobiografische Musikalische und vermischte Schriften*. Organizado por Martin. Hürlimann. Zürich: Atlantis Verlag, 1946.

\_\_\_\_\_. Die Fermate. In: \_\_\_\_\_. *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3, Berlin: 1963, p. 73-97. Disponível em: <<http://www.zeno.org/nid/20005074940>>.

\_\_\_\_\_. Serapion und das Serapiontische Prinzip. In: \_\_\_\_\_. *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3, Berlin 1963, p. 67-73. Disponível em: <<http://www.zeno.org/nid/20005074932>>.

JAPP, Uwe. *Das Serapiontische Prinzip*. In: ARNOLD, Heinz L. *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur: Sonderband E. T. A. Hoffmann*. München: Herausgeb, 1992, p. 63-75.

<sup>81</sup> No original da *Neue Paralipomena*: “Wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst.” (SCHOPENHAUER, 1931, p. 30, apud VIDEIRA, 2010, p. 5)

LANGER, Berthold. *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten: Psychologische 'Detektion' und die Rolle der Musik in E.T.A. Hoffmanns künstlerischer Suche nach dem verlorenen Paradies*. Palestra proferida pelo Presidente da Fundação E. T. A. Hoffmann em 29.10.08. Disponível em: <<http://www.eta-hoffmann-stiftung.de/context.html>>.

LEYENDECKER, Ulrich. *E. T. A. Hoffmann als Komponist*. In: ARNOLD, Heinz L. (Ed.). *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur*: Sonderband E. T. A. Hoffmann. München, 1992, p. 138-148.

LOPEZ, José Sánchez (Ed. e Trad.). *Cuentos de música e músicos*: E. T. A. Hoffmann. Madrid: Akal, 2003.

MEYERS LEXIKONVERLAG: *Harenberg Kulturführer Klaviermusik*. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim 2008.

NUÑEZ, CARLINDA F. P.; RUTHNER, SIMONE M. O inimigo da música: o sentir e o pensar em E. T. A. Hoffmann. *Revista Litteris*, n. 8, set.2011, p. 312-331.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *A dimensão intermedial em contos de Hoffmann. e-scrita Revista do Curso de Letras Uniabeu*. Nilópolis, v. 3, n. 3, set./dez.2012, p. 194-209.

SCHOPENHAUER, ARTHUR. O mundo como vontade e representação (III Parte §52). In: *Os Pensadores*. Trad.: MAAR, L.; MELLO, M.L.; CACCIOLA, O. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 72-82.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmento Athenäum 116. Trad. Márcio Suzuki. In: \_\_\_\_\_. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 64-65.

VERMES, MÓNICA. *Crítica e criação: um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann*. Cotia: Ateliê, 2007.

VIDEIRA, MÁRIO. Crítica musical enquanto teoria estética em E. T. A. Hoffmann. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 8, p. 91-105, abr.2010.

\_\_\_\_\_. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. 2009. Tese de Doutorado na USP, São Paulo.

\_\_\_\_\_. Entre a “Empfindsamkeit” e o Romantismo: A estética musical segundo Wackenroder e Tieck. *Música em Perspectiva*, v. 3, n. 2, out. 2010, p. 50-73. Disponível em:

<[http://www.academia.edu/797931/Entre\\_a\\_Empfindsamkeit\\_e\\_o\\_Romantismo\\_a\\_estetica\\_musical\\_de\\_Wackenroder\\_e\\_Tieck](http://www.academia.edu/797931/Entre_a_Empfindsamkeit_e_o_Romantismo_a_estetica_musical_de_Wackenroder_e_Tieck)>.

## SITES CONSULTADOS

Biblioteca virtual para os originais dos contos de E. T. A. Hoffmann:  
<<http://www.zeno.org>>.

Fundação E.T.A. Hoffmann – Stiftung: <<http://www.eta-hoffmann-stiftung.de/context.html>>.

Pintura de Hummel: *Gesellschaft in einer italienischen Lokanda*.  
<<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/die-fermate/hummel.html>>.

Schopenhauer-Gesellschaft. <<http://www.schopenhauer.de>>.

## **NO SAMBA, NA CULTURA E NA LÍNGUA PORTUGUESA: FAVELA**

*Fábio André Cardoso Coelho (UERJ/UFRRJ)*

[fabioandrecoelho@ig.com.br](mailto:fabioandrecoelho@ig.com.br)

A definição geográfica do samba, na cidade do Rio de Janeiro, apresenta elementos políticos e sociais relevantes para o entendimento da motivação populacional, com o crescimento dos morros e dos subúrbios. A extensão da linha ferroviária da Central do Brasil até Santa Cruz e a inauguração da Avenida Automóvel Clube são marcos da expansão do samba nas residências, bares e bairros do subúrbio carioca.

Como revelação do “berço” do samba carioca, a Praça Onze e as imediações representam o centro de valorização, expressão e transformação da cultura negra. As festividades eram realizadas à base de candomblé e de batuques, e músicos da época frequentavam as reuniões, como Donga e Pixinguinha. Confirma Nei Lopes:

É por esse momento que se estrutura, a partir da zona portuária e estendendo suas ramificações até a Cidade Nova, a comunidade afro-baiana, que Roberto Moura denominou “A Pequena África do Rio de Janeiro” (1983: 46). A expressão popularizada por Moura se baseia numa afirmação de Heitor Prazeres, segundo o qual a Praça Onze de seu tempo era uma “Pequena África”. Mas observe-se que o sambista se referia ao carnaval da Praça e não ao cotidiano da Cidade Nova, região de que o antigo logradouro era o Centro, e que abrigava também imigrantes italianos e uma coesa comunidade judaica. (...) A partir de Roberto Moura, então, foi que a expressão “Pequena África” começou a designar – exageradamente, para alguns – a comunidade baiana estabelecida, a partir dos anos de 1870, na região que se estendia da mencionada Praça Onze, passando pela estação ferroviária de Dom Pedro II e chegando até a Prainha, atual Praça Mauá. Compreendendo as antigas freguesias de Cidade Nova, Santana, Santo Cristo e Gamboa e constituindo-se em polo concentrador de múltiplas expressões da cultura afro-brasileira, da música à religião, a “Pequena África” foi o berço onde germinou o samba urbano (2008, p 45-46).

Em seguida, expõe a seguinte visão sobre a cidade do Rio de Janeiro:

A velha praça foi deixando oficialmente de existir ao longo dos anos 50 e 60, mas permanece como símbolo da afro-brasilidade em terra carioca. Onde outrora existiu, ergueu-se, nos anos 80, um monumento a Zumbi dos Palmares e, em suas cercanias, foi construída a pista de desfile das escolas de samba (2008, p. 46).

Os bairros do Estácio, Tijuca e o Morro da Mangueira se configuram como redutos dos bambas cariocas, aqueles que delineiam caminhos rítmicos do samba no Rio de Janeiro. A região do Estácio compreende o mangue de São Diogo e os Morros de Santos Rodrigues, de São Carlos, do Catumbi, e o Largo se sobressai como “ponto de reunião, de noites de samba de partido alto, violão, prato e faca, palma de mão e muita cantoria improvisada, brigas e criação de sambas”, conforme registra Nei Lopes (2008, p. 50), baseado no artigo de Francisco Duarte (*JB*, 12/02/79). Acrescenta:

Ali, entre 1923 e 1930 – arremata o jornalista – entre o Largo do Estácio e a subida do Morro de São Carlos, nas esquinas das Ruas Machado Coelho e Estácio de Sá, no Beco D. Paulina, subida da Rua Maia de Lacerda ou descida da Pereira Franco rumo à zona do meretrício, nasceu o samba carioca, o samba urbano que hoje conhecemos (2008, p. 50).

A ocupação da Mangueira alcança dimensão, a partir do incêndio no Morro de Santo Antônio e da derrubada das casas próximas à estação férrea. No fluxo habitacional, vários migrantes mineiros e fluminenses também estabelecem residências no local e participam da formatação do partido-alto em Mangueira, da propagação das rodas de batucada e pernada. Próximo à Quinta da Boa Vista, o Morro do Tuiuti, no Segundo Império, já era habitado. Nei Lopes, baseado na reportagem de Ana Maria Bahiana (*JB*, 01/03/81), relata que segundo Francisco Ramos, “o Salim, vice-presidente do G. R. E. S. Paraíso do Tuiuti em 1981, sua bisavó, ‘africana, da Bahia, e mãe de santo’, contava ter visto, várias vezes, a família imperial, em dias de festa, aparecer nos jardins do palácio para distribuir dinheiro e roupas para o povo” (2008, p. 52).

No século XIX, o bairro da Tijuca, conhecido como Andaraí Pequeno, com os morros do Salgueiro, do Borel, da Formiga e dos Macacos, representa o lugar seguro da preservação e da propagação da cultura do negro e do samba. Lopes registra a fundação das fábricas de tecidos, com o serviço de estamparias, a fábrica das chitas e a fábrica de rapé e tabaco, conhecida como Fábrica do Borel. Por essa época, transformações sociais caracterizam a vida na região, a expansão demográfica se evidencia, ruas são abertas, nomeadas pelos proprietários das terras:

E esse arruamento pioneiro é o primeiro traço de uma tendência que vai se difundir a partir do ano de 1870 quando, experimentando uma acentuada decadência econômica, principalmente por causa do café, e vendo crescer a demanda de habitações no bairro, mormente por parte da massa trabalhadora das fábricas recém-inauguradas, os grandes proprietários começam a lotear suas terras.



É assim que, com a morte do Conde de Bonfim e de seu filho, o Barão de Mesquita, o genro deste, Barão de Itacuruçá, loteia a Chácara do Trapicheiro. E é assim, também, que é loteada a Fazenda do Macaco, em 1874, dando origem ao bairro Vila Isabel, que na virada do século vai ter, como polo de atração, a fábrica de tecidos Confiança e a vizinha América Fabril, no Andaraí.

Nesse momento histórico, como já vimos, acentua-se vertiginosamente a decadência da lavoura cafeeira no Vale do Paraíba e zonas vizinhas. Assim, atraídos por melhores oportunidades de trabalho, seus habitantes, negros livres e ex-escravos em sua maioria, começam a migrar para o Rio e a se estabelecer também na zona da Tijuca, que já possui fábricas e residências aristocráticas e burguesas, necessitando de mão-de-obra subalterna. Então, por volta de 1885, começam a chegar, com suas crenças, com suas tradições, com sua cultura, enfim, de Miracema, Cantagalo, Vassouras, Itaperuna, Santo Antônio de Pádua etc., os primeiros habitantes do futuro Morro do Salgueiro, cujo nome se deve a Domingos Alves Salgueiro, que, já pouco além de 1900, é o mais próspero de seus moradores, dono de vastas extensões de terra, do único comércio local e mesmo de uma fábrica de conservas na Rua dos Araújos (2008, p. 52-3).

Há ocupação de morros, como o Borel e a Formiga, por pessoas de outros estados, em busca de emprego nas fábricas ou nas casas dos burgueses. Em cada lugar da região tijuicana, aparece a autenticação de personalidades responsáveis por coadunar a cultura africana (costumes e religião) ao mundo do samba. Dentre elas, destacamos, na Mangueira, Fé Benedita de Oliveira, a *Tia Fé*, da Bahia; no Salgueiro, Manuel Laurindo da Conceição, o *Neca da Baiana*, de Valença, Rio de Janeiro; Joaquim Casemiro, o *Calça-Larga*, de Miracema, Rio de Janeiro; Geraldo de Souza, o *Seu Geraldo do Caxambu*, de Minas Gerais; Paula da Silva Campos, a *Paula do Salgueiro*, de Cantagalo, Rio de Janeiro (Cf. LOPES, 2008).

Quanto à fixação do samba no subúrbio carioca, as relações sociais desenvolvidas definem e redesenham a paisagem urbana, a imagem da cidade, permanecendo impregnadas de significações construídas e modificadas pelas experiências vividas no plano social. A memória do Rio de Janeiro não está presente apenas nas lembranças das pessoas, mas nas ruas e nas avenidas, nos espaços públicos. O caráter histórico das expressões “subúrbio” e “suburbano” permite localizá-las além do espaço da cidade, incorporadas nos sentidos, imagens e sentimentos associados ao modo de vida, às moradias, às práticas culturais e às relações sociais e históricas. A potencialidade expressiva dessas palavras reside nos significados das experiências pessoais e no conjunto histórico dos espaços e modos suburbanos, não há dissociação entre o *locus* e o *modus vivendi*, dado o entrecruzamento dos sentidos e das experiências históricas dos sujeitos, segundo Maciel (2010).

As considerações acima permitem entender, de acordo com a evolução dos sentidos linguísticos, a correspondência semântica adquirida ao longo dos séculos XIX e XX associada à “carga histórica de preconceitos e discriminação social da pobreza na cidade, da ausência de direitos, e até um sentido muito particular de ausência de refinamento de hábitos, falta de bom gosto ou civilidade que seriam próprios, característicos ou quase inerentes aos moradores” (MACIEL, 2010, p. 193-194). Ressaltamos a utilização do termo “subúrbio” por jornais e cronistas, até o início do século XX, com referência a quaisquer áreas de expansão da cidade. Nelas, incluem-se Botafogo, Leme e Copacabana. O fator de determinação do espaço como suburbano não se relaciona ao tipo de ocupação ou uso do local. A qualificação se atribui ao distanciamento do centro da cidade e à ausência dos símbolos do poderio econômico: iluminação pública, água, transportes, arruamento, estilo arquitetônico. Sobre a questão, Maciel esclarece:

Progressivamente habitados por moradores bem-nascidos, os então subúrbios ao sul da área central foram incorporados à cidade, transformaram-se em bairros, enquanto as regiões ocupadas pelos pobres continuaram a ser chamadas de subúrbios, mesmo após a aquisição de infraestrutura urbana. Essas questões em torno do processo de criação e circulação de significados e valores para e sobre o subúrbio remetem a uma rica reflexão proposta por Raymond Williams sobre a necessidade de problematizar a história das categorias e das palavras com as quais trabalhamos para compreender como elas “foram e são historicamente construídas, vividas e destruídas” (2010, p. 196).

A incorporação de outros sentidos, opostos aos originais, dos conceitos relacionados à vida suburbana leva não somente à procura dos significados ou definições, mas à compreensão das transformações relacionadas ao percurso histórico-social dos bairros. A linguagem como prática social pressupõe a compreensão e a interpretação da realidade do subúrbio como espaço da pluralidade e das diferenças, de variadas relações de dominação e de cooperação. Consideramos a importância da história construída pelos moradores das freguesias distantes, rurais, na definição dos rumos sociais da cidade, e as opiniões, os valores e as necessidades calados sob a ótica daqueles que consideravam os sujeitos locais como “problemas” (pela precariedade das moradias, das doenças). No registro da paisagem carioca, destacamos dois autores, segundo Elias:

Tanto Lima Barreto quanto João do Rio não se detiveram apenas na moderna cidade que surgia, mas também na cidade que havia desaparecido, a dos sobrados coloniais, quiosques, mafuás, tipos populares como vendedores ambulantes e colhedores de carvão.

A obra de Lima Barreto procura retratar “outra” cidade, a do mundo suburbano, bares, cortiços, cabarés e trens por onde vai transitar na busca por um perfil para a “cidade ignorada”. O subúrbio irá assumir em sua obra uma outra dimensão, aparecendo como articulada à própria identidade nacional. “Vejamos como é que o autor constrói a sua argumentação. ‘Nós não nos reconhecemos’, diz. E essa ausência de autoconhecimento, ele a explica pela nossa crença cega nos modelos cosmopolitas. É como se tivéssemos medo de entrar em contato com a nossa própria identidade, porque ela simplesmente destoa do modelo externo. Nós não nos reconhecemos a não ser pelos olhos e ideias dos outros. Assim, antes de termos existência histórica própria, já éramos uma ideia europeia. O subúrbio, para Lima, é a verdadeira nação, em contraposição à outra parte da cidade “inventada” pela elite. O morador da Zona Sul é aquele que não quer ver o Brasil com a sua verdadeira face. O brasileiro, para ele, era o suburbano. Portanto, para Lima Barreto, esta divisão em duas cidades somente seria possível pela atuação das elites que reforçavam esta divisão, pois esta não era de modo algum natural, mas tão-somente o resultado de uma segmentação por forças de movimentos políticos destes grupos (2005, p. 99-100).

A peculiaridade das observações dos autores nos aproxima da imagem suburbana da época e constata a necessidade de reconhecimento identitário do morador do subúrbio. Para Lima Barreto, o típico sujeito dos bairros representava a nacionalidade, em sua total expressão, e a oposição apontada nas obras entre o violão e o piano consagra a confrontação metafórica dos embates das camadas populares contra o preconceito e a perseguição às atividades culturais do samba, ao candomblé e à capoeira. Rio, além de expor a sociedade carioca moderna, revela a importância do homem que circula pelas ruas da cidade e observa o universo popular em contraponto ao burguês. Para Elias (2005, p. 101), “A rua, para João do Rio, é o ponto máximo da simbolização do viver moderno; os seres que por ela transitam se constroem e discutem as suas existências, definem relações, criam hábitos e valores”. Na revelação do subúrbio como ataque à modernidade, aos traços franceses das elites dominantes, surgem os sambas de protestos. A zona suburbana é o lugar da espontaneidade e da liberdade de expressão política, social e cultural do Rio de Janeiro. Em respeito à presença temática nas letras dos sambas, Elias arremata:

Portanto, o subúrbio e o morro serão constantes na canção popular brasileira, onde as camadas sociais que os habitam irão encontrar na verve dos sambas, maxixes, lundus e outras expressões artísticas a exteriorização de suas vivências por meio dos tipos populares, as idiossincrasias e os signos de suas almas retratados. Os morros e subúrbios, como lugares de exclusão e união dos grupos segregados, irão compor a alma da canção popular brasileira (2005, p. 106).

Noel Rosa representa Vila Isabel, com mais de duzentas composições, 90% compostas por sambas (MOURA, 2004) e que traceja os tipos sociais suburbanos na tentativa de retorno às origens, rejeitando a modernidade, por considerá-la uma forma de aprisionamento. Traço importante na trajetória dos compositores, como em Noel, é a devoção amorosa pelo samba, assinalada em todas as fases, subgêneros, estilos, escolas e variações. Há uma dedicação coletiva à exaltação do gênero, caracterizando o envolvimento daqueles que instituem a roda de samba como local sagrado para estabelecimento das relações culturais do povo. A formação dos valores sociais, das normas de condutas e dos modelos comportamentais inscrevem-se no fato do samba como reunião social, movimentos de danças, práticas de criação e improviso dos versos, local do canto, da contemplação auditiva, dos quitutes, das bebidas, em suma, da interação de diferentes raízes.

Moura (2004) destaca a importância do bairro da Penha na propagação da música brasileira no tempo anterior à hegemonia do rádio e do disco. A “Festa da Penha” torna-se espaço propício para as manifestações litúrgicas, advindas das tradições portuguesas, mas adquirindo os adornos do cotidiano carioca. Uma comemoração sincrética e ecumênica, com participação de vários elementos da cultura carioca que, com o passar dos anos, mostra o enfraquecimento da cultura branca portuguesa, para dar espaço à produção dos sambistas negros e mestiços. Um misto de religião e cultura popular, a festividade do bairro retrata, nas primeiras décadas do século XX, importante cenário de concentração e potencialização dos precursores do mundo do samba carioca. Com a institucionalização das escolas, a consolidação do mercado fonográfico e a expansão do rádio, há o enfraquecimento da Penha como lugar de principal difusão do samba.

Traços da modernidade tornam-se aparentes, ao longo do século XX, impulsionados por movimentos sociais, fatores históricos e culturais. O processo de urbanização e saneamento na cidade movimenta a população em direção à Zona Norte, para as encostas dos morros e proximidades. As entidades carnavalescas surgem no cenário do advento do cinema falado e da comercialização da atividade musical pelas editoras. A música popular, por meio do samba, inicia o processo de veiculação de artistas. Segundo Nei Lopes (2008), entre 1917 e 1929, há o ciclo da canção carnavalesca, com o samba alcançando o *status* de principal gênero musical brasileiro.

Entre os anos 20 e 40, aparece um tipo de samba intitulado “moderno”, com a alcunha de “bamba”, oriunda do quimbundo *mbamba*, significando algo como “mestre consumado, muito exímio e sabedor”, distanciando-se das origens rurais e africanas. Registramos, na época, a fundação do Bloco Carnavalesco Deixa Falar, primeiro a se autodenominar “escola de samba”. Outras entidades do samba carioca são apontadas por Nei Lopes: “em 1923, em Oswaldo Cruz, quando do surgimento da atual Portela; em 1928, em Mangueira; em 1932, no Santo Cristo, berço da revidada Vizinha Faladeira; e no Morro do Borel, nascedouro da Unidos da Tijuca” (2008, p. 160).

Nesse tempo, chamam atenção três fatores sociopolíticos determinantes para a mudança do cenário do samba no Rio de Janeiro. O primeiro se relaciona à crise do capitalismo mundial, iniciada em 1929, provocando a migração das populações rurais brasileiras. Em seguida, a inauguração da rodovia Rio-Bahia, facilitando outro fluxo migratório. Por fim, a garantia de leis trabalhistas estimula a vinda de mais migrantes interioranos. Tudo colabora para que os conflitos entre a tradição e a modernidade se instaurem nos espaços do samba, evidenciados pelo choque entre o samba-de-roda baiano e as quadras. Moradores novos, gente diferente, culturas diversas, enfim, um novo Rio de Janeiro se configura a partir da impressão que os “novos” cidadãos cariocas também demarcam em seus espaços.

Para entendermos as mudanças de formato do samba e as características do samba de roda, atentemos à historiografia desde a casa da *Tia Ciata*, passando pela Penha, atravessando Oswaldo Cruz até chegarmos ao Cacique de Ramos, reduto dos novos sambistas. Moura assinala: “O que o Cacique de Ramos fez foi reinventar a tradição, entregando-a aos sambistas mais jovens numa versão renovada, mas com absoluto respeito pelos que moldaram a história do samba” (2004, p. 202). Entendemos o esforço da agremiação na tentativa de reconstrução, renovação e revitalização dos sambistas, a partir dos anos 70, com o começo efetivo das rodas de samba, às quartas-feiras. Vários sambistas surgem nesse lugar de exaltação da cultura popular e despontam para o mercado musical: Almir Guineto, Jorge Aragão e Sombrinha, dentre outros.

Diante da abordagem histórico-geográfica do samba no Rio de Janeiro, apontamos alguns aspectos sociais e políticos importantes para o entendimento das relações entre os espaços e os participantes da vida carioca. Nomes como: Silas de Oliveira, Zé Ketti, Luiz Carlos da Vila, Candeia, João Nogueira, Martinho da Vila, Wilson Moreira, Nei Lopes,

Arlindo Cruz, dentre tantos, cumprem o exercício de devoção à cultura do samba e preservam a essência do gênero.

No compasso da identificação cultural do samba com o Rio de Janeiro, refletimos sobre o carioca da Praça Onze ao subúrbio, observamos as nuances provocadas pelos elementos oriundos das culturas africana, baiana, interiorana e local formadoras do “mosaico” étnico-social das classes da cidade e esboçamos alguns fatores reiterados por Moura:

Persiste, como sempre, o velho embate entre a tradição e a raiz, de um lado, e modernidade e descaracterização, de outro. O samba, em sua história, vem trafegando dialeticamente na mão dupla dessa estrada. Na contramão, como uma carreta de frente, estão as habituais injunções da indústria do disco, a inserção midiática (primeiro, no rádio; depois, na tevê; hoje, também na Internet) e a crença dos que rezam cegamente pela cartilha do deus mercado (2004, p. 250-1).

Por fim, temos a representação do samba como elemento de resistência cultural, de leitura da história da música negra, de discurso tático de ideologia oposta ao modo de produção dominante, de movimento de continuidade e afirmação dos valores culturais negros. A identificação do samba com sua origem racial não decorre, com exclusividade, da proximidade filosófica, hereditária e social. Na vida do sambista carioca, na alma da cidade, encontramos elementos característicos da ancestralidade da música dos ritos africanos na prática sociomusical do samba.

Sobre a representatividade linguístico-cultural de Arlindo Cruz, temos o carioca, Arlindo Domingos da Cruz Filho, nascido em 1958, cantor, compositor e instrumentista, também conhecido como Arlindinho, iniciou sua carreira em 1975, ao participar da gravação do disco de Candeia, com arranjos de cavaquinho. É filho do cavaquinhista Arlindo Domingos da Cruz, integrante do grupo Mensageiros do Samba, sob a liderança de Candeia, e com componentes do G. R. E. S. Portela. No Cacique de Ramos, descobre os caminhos do trabalho com as composições e introduz o banjo como instrumento do samba. Em 1982, integra o grupo Fundo de Quintal, de estilo próprio, caracterizado por apresentar um ritmo diferente e uma nova maneira de falar do cotidiano, além de utilizar instrumentos incomuns nas rodas de samba, como o banjo com braço de cavaquinho, criado por Almir Guineto; o tantã, criado por Sereno e o repique de mão. Em 1987, ingressa na ala dos compositores do G. R. E. S. Império Serrano, com coautoria de oito dos doze sambas-enredo até 2007 e premiações nos anos de 1989, 1995 e 1996. Em 1991, inicia sua carreira independente e, logo em seguida, em 1992, em dupla com o compositor Sombrinha, lança dois cds *Da Música* e *O Samba é a Nossa Cara*.

A parceria rendeu vários trabalhos fonográficos, tanto nas vozes quanto nas composições. Outros parceiros, como Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Dona Ivone Lara e Beto Sem Braço, ratificaram o valor da união entre sambistas. Grandes intérpretes, como Alcione, Beth Carvalho e Leci Brandão, entoaram as canções de Arlindo Cruz com as peculiaridades melódicas de cada uma delas, comprovando, assim, que o samba não tem apenas uma melodia, tampouco um só modo no cantar.

A história do artista se caracteriza pela presença marcante de nomes importantes do universo do samba na sua trajetória profissional e revela o seu trânsito permanente entre várias comunidades e suas escolas, o que reafirma o valor das amizades, dos laços fraternais que se constroem em nome da arte e da cultura. Apesar de se manter, originariamente, às raízes do G. R. E. S. Império Serrano, Arlindo Cruz sempre cultivou os diálogos com representantes culturais e musicais de outras comunidades: Mangueira e Portela corroboram a amizade e o valor nas relações do artista com as agremiações.

As temáticas recorrentes nas composições do sambista, como a família, o contexto, a festa, a comida, a bebida, a malandragem, a religiosidade, o amor, a paixão, os lugares, dentre outros, se fundam no acervo do senso comum. Inúmeros ditados e frases feitas configuram a representação e a reafirmação desses temas nas canções. Os provérbios e os ditos fraseológicos oferecem as noções associadas ao universo construído pelas pessoas, o lugar de construção do discurso popular apresentado por Arlindo Cruz, no samba. Os recursos linguísticos se espalham nas canções brasileiras, mas ressaltamos a percepção do compositor em trabalhá-los como elementos caracterizadores do samba e de um discurso que se pode considerar “popular”.

Nas criações do compositor, a popularidade, por conter a proposta de proximidade com a realidade, viabiliza o pensamento crítico, a autoconsciência, a reflexão cultural, social e política dos apreciadores do samba. É a partir da relação do sujeito com o outro e da relação com o contexto que o processo popular do sambista inicia sua construção e permeia a vida dos cidadãos.

A sutileza e a eficiência dos sambas do referido compositor agregam os diferentes lugares da cidade do Rio de Janeiro, por vezes tão repartida, fragmentada em pequenos universos socioculturais, e o vocabulário revela a língua franca dos cariocas, dos suburbanos, dos amantes do pulsar do surdo, do cavaco e do tamborim. Se, em Nei Lopes, percebe-

mos uma inclinação da ideia do subúrbio carioca associada aos tempos antigos, com traços das épocas clássicas do samba, em Arlindo, identificamos elementos da visão urbana contemporânea, do sujeito moderno e com o jeito da cidade multifacetada. Nas raias dessa ideia, Cruz trabalha com a representação da periferia. Segundo Torres:

Espaços socialmente homogêneos, esquecidos pelas políticas estatais, e localizados tipicamente nas extremidades da área metropolitana. Tais espaços são constituídos predominantemente em um loteamento irregular ou ilegal de grandes propriedades, sem o cumprimento das exigências para a aprovação do assentamento no município. A maioria das casas desses locais é “autoconstruída” (2003, s/p).

Para Pallone (2005), o subúrbio é o espaço que cerca uma cidade e se configura como uma região entre a cidade e o campo, sem qualquer relação com a situação socioeconômica. Outro traço característico é o menor índice de densidade ocupacional e o fato de as localidades abrigarem tanto propriedades agrícolas quanto parques, empreendimentos e condomínios de luxo que careçam de amplas delimitações de espaço. Com isso, ressaltamos a rápida expansão da industrialização e a consequente formação dos subúrbios operários e industriais. A autora ainda registra a confusão conceitual na designação dos espaços urbanos que se distanciam do centro (lugar onde se concentra o poder econômico de uma cidade, principalmente nas grandes metrópoles), pelo fato do subúrbio e da periferia comumente considerados sinônimos.

Destaca-se a nomeação do termo periferia, reforçada após a Primeira e a Segunda Guerra Mundial e popularizada durante a Guerra Fria, classificando os países com baixo poderio militar, econômico e com graves problemas de infraestrutura. Em outro sentido, o *status* de centro apresentava os Estados com uma economia mais estável e com expressivo potencial armamentista. Ainda de acordo com Pallone (2005), esses motivos levaram o termo periferia a uma conotação mais social, política e econômica, que a diferencia de subúrbio.

Assim, as letras de Arlindo dialogam com a ideia da periferia harmônica, comumente assistida e figurada nas telenovelas, em oposição discursiva à periferia criminalizada e marginalizada apresentada nos telejornais. Outro termo usado pelo sambista, bastante significativo na história do carioca e dicionarizado por Nei Lopes, é a favela. Segundo ele:

Uma favela é, em síntese, um aglomerado de casebres erguidos de modo improvisado e desordenado, em terreno invadido. O termo surgiu na última década do século XIX, quando, finda a Guerra de Canudos, ex-combatentes e vivandeiras, de várias procedências, vieram, em grande número, à antiga Capi-



tal Federal reivindicar a assistência do governo. Alojados precariamente no Morro da Providência, próximo ao Quartel General do Exército, esses migrantes foram os responsáveis pelo apelido “Morro da Favela”, pelo qual esse morro foi conhecido durante longo tempo. O apelido veio de um outro Morro da Favela, existente no entorno do arraial de Canudos e mencionado por Euclides da Cunha no clássico *Os Sertões*, ou pro semelhança, segundo alguns, ou por ser o local de origem das vivandeiras, segundo outros. Daí, do aspecto tosco das moradias improvisadas, o termo “favela” se estendeu, para qualquer aglomeração do mesmo tipo. Inicialmente construídas com restos da sociedade industrial, como tábuas de caixotes e folhas de flandres ou na forma conhecida como “sopapo”, as moradias das favelas cariocas foram, com o tempo, ganhando características mais permanentes como a utilização de tijolos e de lajes de concreto, embora quase sempre sem emboço ou revestimento. Outro aspecto a ser destacado é que, no Rio, muitos núcleos populacionais historicamente considerados como favelas, por vivenciarem alguns dos problemas mais comuns desse tipo de moradia, são, na atualidade, complexos parciais ou totalmente urbanizados, obtendo o estatuto oficial de bairro, como é o caso da Maré e do Alemão, por exemplo. Observe-se, ainda, que a ideia de favela como o “morro” oposto ao “asfalto”, lá em baixo, vem principalmente das favelas da Zona Sul da cidade, incômodas principalmente pelo fato de se situarem em regiões altamente valorizadas pela especulação imobiliária, como acentuou Marcelo Monteiro (2011), em seu pequeno dicionário das favelas, disponibilizado na internet. Olhadas como um câncer a ser extirpado, foram elas o objeto exclusivo das políticas de remoção postas em prática durante o governo de Carlos Lacerda, na década de 1960. Essas políticas pareciam explicitar o perverso sentimento segundo o qual “lugar de pobreza é o subúrbio”. Ironicamente, antes e agora, as favelas da zona sul parecem representar verdadeiros bolsões de cultura suburbana dentro da sofisticação internacionalizada dos abastados bairros litorâneos (2012, p. 143-144).

De acordo com Garcia, se “o estilo é tudo aquilo que individualiza obra criada pelo homem, como resultado de um esforço mental, de uma elaboração do espírito, traduzido em ideias, imagens ou formas concretas” (2002, p. 123) e “é a forma pessoal de expressão em que os elementos afetivos manipulam e catalisam os elementos lógicos presentes em toda atividade do espírito” (*Idem, ibidem*), temos, nas composições de Arlindo Cruz, a expressividade peculiar para refletir sobre a realidade da língua falada no território brasileiro. A estruturação linguística do compositor demonstra as inter-relações entre as ideias do cotidiano e dos sentimentos pessoais de cada brasileiro. As “marcas”, termo usado em favor da qualidade e da distinção, lexicais e sintáticas dos versos, resultam na eficácia semântica almejada pelos artesãos da língua e produtores discursivos, no caso, os sambistas.

A coloquialidade marcante nas canções atende às necessidades da comunicação imediata entre o intérprete e o ouvinte, no jogo de ideias concretas, no raciocínio lógico, na expectativa do efetivo alcance das

mensagens e na integração ao cancionário do subúrbio carioca. A criatividade temática do compositor passa pelas regiões da cidade do Rio de Janeiro, sob a forma idílica, genuína, ou modificada pelos cidadãos, revelando nos ambientes das escolas de samba e dos pagodes suburbanos os “partideiros”, praticantes e defensores do partido-alto, ora verbetizado, como a “modalidade de samba cantada em desafio por dois ou mais sambistas e que se compõe de uma parte coral (refrão ou ‘primeira’) e de uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais em geral se referem ao assunto do refrão” (LOPES, 2012, p. 270).

Quanto ao processo de autorreferência, percebemos o compromisso que os compositores, em geral, apresentam em seus trabalhos, aplicando a temática do próprio samba e o relacionando tanto ao gênero musical como à festa. O diálogo com as raízes culturais e sociais do samba se integra às letras de Arlindo Cruz e revitaliza os laços com as gerações pioneiras, mantenedoras da tradição e da caracterização do ritmo.

Embora sem a pretensão de exposição conclusiva dos temas abordados nas canções dos artistas selecionados, esperamos vislumbrar a validade dos recursos linguístico-expressivos presentes em suas obras.

Na canção que ora apresentamos, Arlindo Cruz estabelece a defesa pela favela e por seus moradores, com a crítica social e expressando o amor às suas origens.

#### **Favela**

*Ronaldinho/Acyr Marques/Arlindo Cruz*

Entendo esse mundo complexo  
 Favela é a minha raiz  
 Sem rumo, sem tino, sem nexo  
 E ainda tô feliz.  
 Nem sempre a maldade humana  
 Está em quem porta um fuzil  
 Tem gente de terno e gravata  
 Matando o Brasil acima de tudo  
 Favela, ô  
 Favela que me viu nascer  
 Eu abro o meu peito e canto o amor por você.  
 Favela, ô  
 Favela que me viu nascer  
 Só quem te conhece por dentro  
 Pode te entender.  
 O povo que sobe a ladeira  
 Ajuda a fazer mutirão

Divide a sobra da feira  
E reparte o pão.  
Como é que essa gente tão boa  
É vista como marginal  
Eu acho que a sociedade  
Tá enxergando mal

A palavra “*complexo*”, na primeira estrofe, chama atenção por sua ampliação léxico-semântica. Tomada pelo significado, dentre vários, de “conjunto, reunião de várias coisas, elementos, circunstâncias etc., com algum tipo de relação entre si” (AULETE, *on-line*) e “conjunto organizado de representações e lembranças de forte valor afetivo, parcial ou totalmente inconscientes ou reprimidas, que podem influir no comportamento” (AULETE, *on-line*), percebemos a possibilidade de, diante da realidade urbana do Rio de Janeiro, também entendê-la como referência aos conglomerados de favelas da cidade e suas características de formação. Assim, são chamados o *Complexo do Alemão* e o *Complexo da Maré*.

Em “Sem rumo, sem tino, sem nexos”, há a repetição da preposição “sem”, a fim de sugerir e reforçar a ausência de algo. Selecionamos, nas considerações de Azeredo, a seguinte justificativa, “a preposição não é escolhida pelo que significa, mas imposta ao usuário da língua pelo contexto sintático” (2008, p. 196). No verso, a escolha da forma preposicional também contribui, seguindo as ideias do autor, para a aliteração, ou seja, “repetição sistemática de uma consoante – ou encadeamento de unidades consonânticas muito parecidas – na sequência do enunciado” (2008: 508).

Nos versos “Matando o Brasil acima de tudo” e “Favela que me viu nascer”, os vocábulos “Brasil” e “Favela”, de acordo com o processo de formação e significação das palavras, são apresentados pelo recurso estilístico da metonímia. Como Azeredo, ela “opera a associação entre elementos do mesmo domínio” (2008, p. 419). No caso de “Brasil” e “Favela”, há a representação das pessoas do país e dos moradores daquele lugar, respectivamente. Os usos dos termos se justificam pela relação de proximidade ou contiguidade estabelecida entre as expressões usadas nos versos e as identificações possíveis. Ainda na perspectiva estilística das figuras de linguagem, os exemplos também permitem analisar dois casos de prosopopeia. Para Martins (2000), tal recurso é uma figura retórica que se relaciona com os papéis da enunciação e faz o sujeito perceber rapidamente os fatos em sua essência, daí sua força expressiva e o seu teor emocional. Apresenta seres ausentes, inanimados ou sobrenatu-

rais, dando-lhes o atributo dos sentidos humanos. Em “Brasil”, a intencionalidade discursiva do compositor é afirmar que o povo brasileiro é quem morre; na ocorrência de “Favela”, são as pessoas do lugar que o viram nascer. Em consonância com a mesma figura de linguagem, os versos “Eu abro o meu peito e canto o amor por você” e “Só quem te conhece por dentro” reiteram a percepção da favela como algo vivo, latente, pulsante, e possibilitam a linguagem metafórica. Nos primeiros versos, a ação de abrir o peito potencializa expressivamente o discurso do compositor, por meio da associação semântica. Para Azeredo, “a metáfora resulta de uma operação substitutiva” (2008, p. 485), com vistas ao maior aproveitamento estilístico.

Quanto à semântica, é possível concebermos as expressões “fuzil”, “gente de terno e gravata” e “matando” pertencentes ao mesmo campo semântico, uma vez que a dinâmica de uso dos termos nos remete ao universo da criminalidade. Neles existem traços significativos expressivos e comuns valorizados pela escolha lexical do compositor, objetivando a clareza na canção.

Outro ponto interessante respeita à criação dos versos “Ajuda a fazer mutirão/ Divide a sobra da feira/ E reparte o pão”, ao abordar palavras que nos direcionam para a ideia de *comunidade* como, por exemplo, “mutirão”, “divide”, “reparte”. Dentre as acepções atribuídas ao termo, temos os registros, “Conjunto das pessoas que partilham, em determinado contexto geográfico ou num grupo maior, o mesmo *habitat*, religião, cultura, tradições, interesses etc.: a comunidade judaica: a comunidade da zona oeste” (AULETE, *on line*).

Há anos, favelas recebem essa denominação, a fim de se retirar o estigma da criminalidade, do tráfico de drogas e da miséria, na mentalidade popular.

Na última estrofe, constatamos o uso da expressão “*como*” nos dois primeiros versos e cumpre ressaltar a diferença conceitual entre as situações. Em “Como é que essa gente tão boa”, a palavra assume a classificação morfológica de advérbio interrogativo de modo, por se tratar de uma frase interrogativa indireta (CUNHA, 2001); no verso “É vista como marginal” identificamos o vocábulo gramatical como uma conjunção subordinativa adverbial comparativa. Bechara diz que a comparação pode ser assimilativa ou quantitativa. No verso, temos uma comparação quantitativa, pois sua ocorrência “consiste em comparar, na sua quantidade ou intensidade, coisas, pessoas, qualidades ou fatos” (2002, p. 326).

Cumprido, assim, alertar sobre a variedade de aspectos linguísticos, culturais, sociais, políticos e antropológicos espalhados por essas e outras canções de Arlindo Cruz. A proposta se firma na tentativa de apontar recursos linguístico-expressivos presentes nas canções, demonstrando uma perspectiva produtiva do ensino da língua portuguesa, um trabalho de exploração dos conteúdos linguísticos, utilizando como *corpus* as canções do artista, símbolo da relevante manifestação cultural, o samba.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: PubliFolha, 2008.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ELIAS, Cosme. *O samba de Irajá e de outros subúrbios: um estudo da obra de Nei Lopes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dicionário da hinterlândia carioca: antigo “subúrbio” e “zona rural”*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MACIEL, Laura Antunes. Outras memórias nos subúrbios cariocas: o direito ao passado. In: OLIVEIRA, Márcio Piñon de Oliveira et al. (Orgs.) *150 anos de subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: Lamparina/Faperj/Eduff, 2010.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MOURA, Roberto. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PALLONE, S. Diferenciando subúrbio de periferia. *Revista Notícias do Brasil, Ciência, Cultura*, São Paulo, vol. 57, nº 2, abr./jun. 2005. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v57n2/a05v57n2.pdf>> Acesso em: 25-09-2012.

TORRES, H. et al. Pobreza e espaço: padrões de segregação em São Paulo. *Revista Estudos Avançados*. v. 17, nº 47, jan./abr. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 25-09-2012.

**O CONFRONTO TEXTO LITERÁRIO  
E ILUSTRAÇÃO DO CANTO III  
DO LIVRO *INFERNO* DA *DIVINA COMÉDIA***

Linda Salette Miceli Ferreira (UFRJ)  
[lindasmf@yahoo.com.br](mailto:lindasmf@yahoo.com.br)

**1. Introdução**

Este ensaio traz o confronto entre o texto literário e a ilustração do canto III do livro *Inferno* da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265 - 1321). Essa ilustração, feita por Sandro Botticelli (1445-1510), no período do Renascimento na Itália, século XV, é uma revisitação à obra dantesca.

Assim, primeiramente, é preciso recordar que Dante Alighieri foi um escritor e um poeta de grande admiração, visto que continua influenciando as culturas italiana e ocidental. Sua vida pessoal foi conturbada devido às posições políticas que tinha, participando ativamente na política de Florença, onde residia com sua família. Deste modo, seu vínculo com a política era intenso, pertencendo a um dos partidos políticos de esquerda da sua época, os *Guelfi Bianchi* [Guelfos Brancos]. Graças às lutas políticas existentes entre os *Guelfi Bianchi* e os *Guelfi Neri* [Guelfos Negros], os *Bianchi* tiveram que ser exilados de Florença e, ainda que fizesse parte da elite florentina daqueles anos, Dante também teve que ser exilado de sua cidade natal em 1302, devido aos seus posicionamentos políticos tomados na vida pública. Já no exílio, o poeta florentino deu início a sua obra de mais relevo, a *Divina Comédia*, a qual dividiu em três cânticos: o *Inferno*, o *Purgatório* e o *Paraíso*. Em 1309, finalizou o primeiro livro, o *Inferno*, anos mais tarde, em 1313, terminou o *Purgatório* e, em 1321, ano de sua morte, acabou o último, o *Paraíso*.

As obras de Dante ficaram conhecidas já nos Duzentos, tendo presente que em torno de 750 manuscritos da obra dantesca foram efetivamente realizados e catalogados durante os séculos XIV e XV, fato que indica a circulação das obras dantescas para além de seu tempo, de acordo com Ferroni (1992, p. 110). Sendo importante ressaltar que um dos primeiros copistas da *Divina Comédia* foi Giovanni Boccaccio (1313-1375), que realizou três cópias da *Comédia*. Vale destacar a importância de Boccaccio para a divulgação da obra dantesca, visto que foi ele que acrescentou o adjetivo *Divina* à *Comédia*. O novo título foi integrado ao

título original apenas no período do *Cinquecento* italiano, ou seja, no século XVI.

## 2. O confronto: texto literário e ilustração do canto III

Dentre os três cânticos da *Divina Comédia*, é possível notar que a do livro *Inferno* é a que mais foi ilustrada e pintada por artistas do todo o mundo e, sendo assim, a explicação mais plausível para esse fato provavelmente seja a plasticidade das descrições dessa parte do poema, mesmo sendo o texto dantesco complexo em sua forma e na apresentação de personagens e passagens da história ocidental.

Ferroni, tendo em vista a importância da obra literária de Dante para a literatura italiana, declara: “*Dante Alighieri sintetizza le tendenze essenziali della letteratura del secolo XIII e crea allo stesso tempo modelli determinanti per tutta la letteratura italiana*”.<sup>82</sup> (FERRONI: 1992, p. 93)

De acordo com Ferroni, Dante, em sua obra mais conhecida e famosa, a *Divina Comédia*, compara a língua italiana com níveis estilísticos variados, o que gera um espaço literário rico, como ainda não havia sido visto em nenhuma outra obra literária europeia, daquela época. Partindo disto, o poeta aproveita-se de sua obra para revelar os sinais da crise pela qual a Europa estava passando, no século XIV, fato que apontava para uma consciência até dolorosa daquela época em que vivia.

Pode-se afirmar que a complexidade da obra de Dante, em particular para leitores que não conhecem o contexto medieval, é proveniente do desconhecimento dos personagens do texto e, para que haja uma melhor compreensão sobre eles, é preciso que se faça um estudo paralelo, referente a esses personagens. Muitos dos personagens da obra poética pertenceram ao ambiente sociopolítico frequentado por Dante em vida e o que se pode perceber desses elementos históricos é o juízo dantesco centrado em um conhecimento de mundo de sua época, ou seja, dos Duzentos.

Ainda tratando da questão da importância dessa obra literária, Cantaldi e Luperini afirmam:

---

<sup>82</sup> “Dante Alighieri sintetiza as tendências essenciais da literatura do século XIII e cria ao mesmo tempo modelos determinantes para toda a literatura italiana”. (Tradução própria)



*La Commedia è opera fortemente unitaria soprattutto per due ragioni: ha una organicità narrativa (è la storia di un viaggio avventuroso, con un ben individuato protagonista); ha una coerenza tematica (è la descrizione dell'oltretomba cristiano). Ed è opera totale, anche, in quanto affronta una materia (quella dell'aldilà e della salvezza eterna) che implica necessariamente, nella prospettiva cristiana, il coinvolgimento di tutte le questioni delle quali la mente umana è capace.*<sup>83</sup> (CATALDI & LUPERINI, 1994, p. XXV)

Cataldi e Luperini afirmam a singularidade desse poema dantesco e também apontam para suas características estilísticas que se referem ao fato de os poemas serem escritos em *terza rima* ou *terzina*<sup>84</sup>, uma invenção própria de Dante, que ainda optou pela utilização do hendecassílabo<sup>85</sup> para toda a obra. Tais características demonstram a preocupação de Dante com as questões linguísticas de suas obras.

A mais notável obra de Dante foi tema de trabalho para muitos artistas, que se inspiraram na *Divina Comédia* – como, por exemplo, Sandro Botticelli, no século XV, Gustave Doré, no século XIX, Alberto Martini, no século XX, entre outros, para realizarem suas obras artísticas referentes a esta obra literária, na maioria das vezes, foram pagos por algum mecenas que possuía um interesse particular em obter tais imagens, interesse, notoriamente, político.

No século XV, momento em que a obra dantesca foi retomada por Botticelli, ou seja, no Renascimento, a Itália, que ainda não era nem um reinado nem um país, encontrava-se, fragmentada em regiões, não possuindo sequer uma única língua. As diferenças linguísticas eram muitas, o que dificultava a interação entre indivíduos que moravam até próximos, tornando problemática a comunicação oral, dada a grande variedade linguística da Península Itálica. Além disso, cabe mencionar que este panorama linguístico estendeu-se, não obstante os esforços das políticas linguísticas ocorridas na Península Itálica, até o século XX.

Outros fatores como os problemas políticos, o próprio fato de a Itália não ser um país unificado, contribuíram, sobretudo, para a diminuição do estímulo para a realização de obras literárias em língua italia-

---

<sup>83</sup> A *Comédia* é uma obra fortemente *unitária*, sobretudo por duas razões: existe uma organicidade narrativa (é a história de uma viagem avventurosa, com um único protagonista); existe uma coerência temática (é a descrição do além-túmulo cristão). É uma obra *total*, mesmo enquanto afronta uma matéria (aquela do além e da salvação eterna) que implica, necessariamente, na perspectiva cristã, o envolvimento de todas as questões das quais a mente humana é capaz. (Tradução própria)

<sup>84</sup> Rima tripla.

<sup>85</sup> Versos de 11 sílabas.

na; contudo, ao mesmo tempo, houve a ascensão das artes, no Renascimento, e foi, neste momento, que os artistas e intelectuais sentiram a necessidade de inovar artisticamente. Essa foi uma tendência que caracterizou o Renascimento, o redimensionamento das artes.

A primeira manifestação cultural renascentista ocorreu na Península Itálica, na região da Toscana, e teve como principais centros duas cidades, Florença e Siena. A partir dessas duas cidades, este movimento propagou-se pela Europa Ocidental, porém a Península Itálica continuou sendo o local em que este movimento das artes teve sua maior expressão, graças à quantidade de artistas que continuaram nestes centros e também ao ambiente de mecenato, que promoveu o alto valor artístico das obras produzidas.

O Renascimento, como um movimento que teve seu início quando o Humanismo já havia sido constituído, trouxe à luz muito dos ideais humanistas como: a evidência empírica, o uso da razão, o antropocentrismo, como mencionado anteriormente e, principalmente, o retorno aos clássicos<sup>86</sup>, para o seu contexto, adaptando-o sempre ao seu momento, buscando a perfeição e a harmonia nas artes. Ainda sobre o Humanismo, Asor Rosa declara:

*Umanesimo significa appunto, da una parte, studia humanitas, cioè culto, amore ed interpretazione di quei testi classici in cui si può identificare una più propria e diretta nozione dell'umano; dall'altra centralità, essenzialità e preminenza dell'uomo nella costruzione e valutazione dell'universo.*<sup>87</sup> (ASOR ROSA, p. 1987, p. 114)

Observa-se, a partir da declaração de Asor Rosa, que o Renascimento está vinculado ao Humanismo, sendo este a sua primeira expressão, cujo fundamento estava na redescoberta e na reproposta da literatura clássica<sup>88</sup>. O Renascimento foi marcado por fenômenos que tiveram início no século XV, fenômenos estes de desenvolvimento de novas formas culturais, uma grande produção artística, retomada de atividades econômicas e uma nova atenção à vida terrena.

---

<sup>86</sup> Gregos e romanos.

<sup>87</sup> "Humanismo significa de fato, por um lado, *studia humanitas*, isto é culto, amor e interpretação daqueles textos clássicos, no qual se pode identificar uma própria e direta noção do humano; por outro lado, a centralização, essencialidade e primazia do homem na construção e avaliação do universo". (Tradução nossa)

<sup>88</sup> Dos gregos e romanos.

A concepção sobre o conceito de Renascimento relaciona-se diretamente à sociedade italiana dos séculos XV e XVI, e entende-se por um “renascer” do homem, do seu desempenho social e cultural, segundo Asor Rosa. É possível atestar que, dentre as inovações revolucionárias daquela época, estavam o novo interesse pela natureza e um vital otimismo que enaltecia o homem como senhor da natureza. Pode-se acrescentar ainda a *revival* da literatura em língua vulgar, que no período do Humanismo foi proliferada somente em pequenos grupos de intelectuais, mas que, no Renascimento, foi colocada à disposição da população, visto que já existia um enorme desenvolvimento da impressão de textos, cujo trabalho favorecia a multiplicação do público de leitores.

Deste modo, dentre os grandes artistas renascentistas, um em especial foi mecenado para ilustrar a *Divina Comédia*, o artista Sandro Botticelli. Essa revisitação à obra dantesca teve ilustração para cada uma de seus três cânticos. O mecenas de Botticelli foi Pier Lorenzo de’Medici, que fez a escolha da obra de Dante devido as suas posições políticas e sociais, fato que contribuiu sobremodo para a ideia da construção simbólica da identidade italiana, que foi incitada pelos intelectuais daquela época. É válido notar, desta maneira, que o papel do mecenas na época do Renascimento teve grande importância, conforme afirma Asor Rosa:

*Grande e crescente importanza assume perciò in questo quadro il fenomeno del mecenatismo, cioè la disponibilità del principe a finanziare l'esecuzione o la stampa di opere d'arte o letterarie e a sostenere intorno a sé con donativi e stipendi letterati, pittori, scultori, architetti, scienziati.*<sup>89</sup>  
(ASOR ROSA, 1987, p. 108)

Asor Rosa declara que o mecenas apresentava-se com pontos negativos como, por exemplo, a tendência à subordinação do artista para com o príncipe, mas também tinha alguns pontos positivos, como um estímulo a uma maior integração entre cultura e sociedade civil.

Em sequência a esta investigação, faz-se necessária a análise do canto III, com um curto resumo a respeito das cenas descritas por Dante e a análise das ilustrações de Botticelli para este canto e o cotejamento entre ambos.

---

<sup>89</sup> “Grande e crescente importância assume, portanto, neste quadro o fenômeno do mecenasato, isto é a disponibilidade do príncipe a financiar a execução ou a estampa de obras de arte ou literárias e a sustentar ao redor de si com donativos e salários letrados, pintores, escultores, arquitetos, cientistas”. (Tradução nossa)

Desta maneira, o canto III inicia com a chegada dos dois poetas, Dante e Virgílio, à entrada do Inferno e, depois da visão deles do portal do Inferno, Dante descreve suas primeiras impressões a respeito do que viu e é reconfortado pelo seu guia. É preciso esclarecer que é neste canto que Dante, personagem, e não mais autor, começa a ver a alma dos danados, entretanto ele vê os danados que não praticaram o Mal, mas que também não optaram completamente pelo Bem. Esses danados são condenados e castigados, sendo picados por nuvens de vespas e impelidos a correr sem parar.

Neste canto, Dante e Virgílio encontram-se com Caronte<sup>90</sup>, o barqueiro do mundo dos mortos, o qual tem por tarefa transportar as almas dos danados de uma margem a outra do rio Aqueronte, enveredando-os as suas punições. Caronte aparece deformado, no sentido de que se tornou um demônio, o primeiro demônio do Inferno, que se realiza ameaçando as almas que chegam para pagarem por suas condenações. A finalização desse canto se dá quando acontece um terremoto e Dante desmaia, como se estivesse em um sono profundo.

Assim, segue abaixo, a análise das duas ilustrações de Botticelli referentes a esse canto e o cotejamento com o trecho do poema.



Observa-se que na primeira ilustração do canto III, um barqueiro em um rio, dentro de um barco e várias pessoas, que na verdade são almas, à margem desse rio. Essas almas acabaram de chegar ao inferno e,

---

<sup>90</sup> Figura mítica do mundo clássico.

dentre elas, estão Dante e seu guia, Virgílio. Verifica-se, nesta primeira ilustração, a utilização dos tons claro e escuro, que produzem uma ideia tenebrosa para aqueles que a visualizam.

Em detalhes, nota-se que Dante e Virgílio se encontram na parte esquerda da imagem e, à frente deles, está o portal do inferno, local onde se observa a escritura descrita por Dante, no poema. Dante está localizado atrás de Virgílio, com a mão direita levemente elevada, olhando para a escritura do portal, apreensivo de entrar em um lugar desconhecido e Virgílio, com a mão esquerda levantada, como se estivesse gesticulando. Nesta descrição, o guia parece explicar a Dante o que ele irá encontrar no momento em que o poeta florentino atravessar o portal.

A ilustração prossegue em linha reta e eles aparecem já do outro lado do portal, sendo assim, entende-se que ambos entraram, concretamente, no inferno. Os dois estão localizados no centro da imagem e as almas aflitas, contorcidas estão, praticamente, ao redor deles, os quais estão à margem do rio Aqueronte. Dante, esguio, com sua mão esquerda encostada no rosto e, do seu lado esquerdo, aparece o rosto de Virgílio e seu braço esquerdo estendido em direção às almas, dispostas próximo a eles. Eles, na posição que estão, parecem conversar, esperando algo. As almas que os rodeiam estão aparentemente aflitas e aglomeradas, dada a contorção de seus corpos nus, a expressão de terror de seus rostos, com as testas franzidas, os olhos apertados, seus cabelos desgrenhados, bocas abertas, como se estivessem gritando.

Verifica-se ainda uma terceira aparição de Dante e Virgílio, que estão no canto direito da ilustração. Nota-se a presença de Dante, de perfil esquerdo, mais próxima da margem do rio e Virgílio do seu lado direito. Há ainda a presença de uma alma que está aos pés de Dante, ajoelhada, com a cabeça encostada em seu antebraço esquerdo, em uma posição de súplica ou de pedido de perdão. Dante está com a mão direita estendida sobre o peito e a esquerda abaixo do queixo, como se estivesse surpreso com a atitude da alma jogada a seus pés.

Perto desta última aparição de Dante e Virgílio, está o barqueiro, Caronte, sentado em seu barco, navegando no sentido da esquerda para a direita da ilustração. Ele leva nas mãos seus dois remos, segurando-os firmemente, visto que suas mãos estão fechadas. Caronte é completamente peludo, tem uma cabeça monstruosa e uma grande barba. Sabe-se que a figura alegórica do barqueiro simboliza uma travessia e, neste caso, é ele quem transporta as almas condenadas para a outra margem do rio.

É possível verificar que essa primeira ilustração caracteriza-se por um equilíbrio harmônico entre as figuras que a compõe, apesar dela ser assimétrica. Sua complexidade se dá devido à episodicidade presente, já que há uma profusão dos personagens. Devido ao movimento dos personagens, há também uma atividade na imagem, não exagerada. Outro fato relevante é que existe a profundidade da imagem, o que destaca a figura do barqueiro. A utilização dos tons claro-escuro beneficia o entendimento da ilustração, pois os tons claros iluminam a parte escura, que dá a sensação tenebrosa do inferno, para o observador que a percebe.



Botticelli, na segunda ilustração realizada para esse canto, que é, basicamente, a visão ao contrário do que foi relatado na primeira ilustração deste canto, é um olhar sob outra perspectiva. Deste modo, nota-se que a cena acontece da direita para a esquerda, sendo assim, Dante e Virgílio estão no canto direito da ilustração, diante do portal do inferno, mas ainda do lado de fora. Percebe-se que Virgílio, com a mão direita estendida para cima, mostra a escritura do portal para Dante, que a olha, já que seus olhos estão em direção ao portal.

Na segunda aparição deles, depois do portal do inferno, Virgílio aparece com o braço direito estendido para frente e o rosto voltado para Dante que se encontra do seu lado esquerdo, com a mão esquerda levantada, na altura do queixo. Virgílio parece mostrar algo que está à frente deles a Dante, provavelmente, as almas, que na imagem estão à frente deles. As almas estão dispostas no fundo da imagem, com seus corpos contorcidos e nus, entretanto é mais difícil de observar tantos detalhes dos

rostos dessas almas. Percebe-se claramente que elas estão aglomeradas, porém seus semblantes não estão tão próximos para que se possa fazer uma descrição específica sobre elas.

Na última aparição de Dante e Virgílio, ambos aparecem de costas. Dante está com a cabeça virada para o rio, que passa ao seu lado esquerdo, olhando para as almas mergulhadas na água. Virgílio está localizado ao lado esquerdo de Dante, com o dorso da mão esquerda apoiado no ombro direito de Dante. Aos pés de Dante é possível observar uma alma caída no chão, com o rosto apoiado sobre o braço esquerdo, como se chorasse. Ao seu lado, no rio, verifica-se que há muitas almas mergulhadas na água e o barco do barqueiro, contudo, é extremamente difícil identificar as características desta parte da imagem.

Pode-se verificar que a segunda ilustração caracteriza-se pela instabilidade da imagem, assimetria, irregularidade e complexidade, que ocorrem devido à profusão dos personagens. Há uma profundidade nela, sendo possível observar a justaposição de vários personagens ao fundo, que são as almas amontoadas. Ao contrário do que se notou na outra imagem, esta é um pouco distorcida e difusa, sendo que a utilização dos tons claro-escuro faz com que não fique tão distorcida.

Para a realização do cotejamento do canto III com as ilustrações, seguem, abaixo, os trechos selecionados para a análise.

3	“Per me si va ne la città dolente, per me si va ne l’eterno dolore, per me si va tra la perduta gente.
6	Giustizia mosse il mio alto fattore; fecemi la divina potestate, la somma sapienza e ’l primo amore.
9	Dinanzi a me non fuor cose create se non etterne, e io eterna duro. Lasciate ogne speranza voi ch’intrate.”
12	Queste parole di colore oscuro vid’io scritte al sommo d’una porta; per ch’io: “Maestro, il senso lor m’è duro. [...]
72	E poi ch’a riguardar oltre mi diedi, vidi genti a la riva d’un gran fiume; per ch’io dissi: “Maestro, or mi concedi ch’i’ sappia quali sono, e qual costume

75	le fa di trapassar parer sí pronte, com' i' discerno per lo fioco lume.”
78	Ed elli a me: “Le cose ti fier conte quando noi fermerem li nostri passi su la trista riviera d’Acheronte.”
81	Allor con li occhi vergognosi e bassi, tremendo no ’l mio dir li fosse grave, infino al fiume del parlar mi trassi.
84	Ed ecco verso noi venir per nave un vecchio, bianco per antico pelo, gridando: “Guai a voi, anime parve!
87	Non isperate veder lo cielo: i’ vegno per menarvi a l’altra riva ne le tenebre etterne, in caldo e ’n gelo.
90	E tu che se’ costí, anima viva, pàrtiti da cotesti che son morti.” Ma poi che vide ch’io non mi partiva,
93	disse: “Per altra via, per altri porti verrai a piaggia, non qui, per passare: piú lieve legno convien che ti porti.”
96	E ’l duca lui: “Caron, non ti crusciare: vuolsi cosí colà dove si puote ciò che si vuole, e piú non dimandare.”

Para realizar a comparação entre o canto III, do poema dantesco, e a ilustração de Botticelli sobre esse canto, nota-se, nos versos de 1 a 9, que Dante começa esse canto com a descrição da inscrição do portal do inferno. A escritura é bastante intensa em suas palavras, fato que se percebe, nos versos de 10 a 12, quando Dante, já personagem, fala com Virgílio que o sentido daquelas palavras é duro para ele. Observa-se na ilustração de Botticelli para essa passagem, a presença do portal do inferno, com as escrituras, porém, não é possível ler tudo que está descrito no poema, porque o ilustrador optou por não escrever tudo. Verifica-se que Dante e Virgílio estão localizados, em um primeiro momento, de frente para o portal, como se estivessem lendo a placa com as escrituras. Pode-se notar também que Botticelli se utilizou do recurso de claro e escuro, com o intuito de diferenciar, principalmente, a parte do fundo da imagem, o que leva a percepção deste inferno escuro e tenebroso.



Dos versos 70 até 96, Dante descreve aquilo que vê quando passa pelo portal: muitas almas à beira de um rio, e segue conversando com Virgílio. Em sequência, Dante vê uma barca se aproximar, guiada por um velho, branco, que gritava, chamando as almas que ele atravessaria para o outro lado do rio Aqueronte. Botticelli, na ilustração, mostra as almas contorcidas, sofrendo, e também o barqueiro, Caronte, dentro de seu barco. Esta cena é bastante detalhada e descreve os passos de Dante e Virgílio, contudo, a primeira ilustração é mais nítida do que a segunda, pois possui muitos contrastes de claro e escuro. O recurso utilizado por Botticelli, na segunda ilustração desse canto, é muito inteligente, visto que ele apresenta outra perspectiva de uma mesma cena, o que faz com que se veja tudo de outro ponto de vista.

### 3. Conclusões

Após realizar este estudo e estas análises, é possível notar que Botticelli, em suas ilustrações, tentou abarcar o maior número de cenas descritivas do texto literário e transpassá-las para as ilustrações, porém, é notório que um artista possui liberdade para criar sua obra, levando em consideração as partes mais importantes do poema. Assim, pode-se verificar que ele transpassou para a ilustração as principais alegorias descritas por Dante que são as partes mais carga significativa dentro do poema.

A partir desse estudo sobre a discussão a respeito da arte no período do Renascimento na Itália, foi possível observar que a obra dantesca teve um grande incentivo por meio das artes, fato que se verifica dada a quantidade de revisitações que a obra possui, não somente na Itália, mas em outros países. Vale acrescentar que neste período, a arte buscava se inovar, mas nunca se esquecendo dos clássicos e, dentre esses clássicos da literatura, está o poema de Dante, que continua a ser revisitado, já que é uma obra que ultrapassou a época medieval, indo além de seu tempo. Então, o que é possível observar é que, por meio das ilustrações de Botticelli, a pedido de seu mecenas, a *Divina Comédia* foi revisitada, o que contribuiu sobremodo para a divulgação do poema no século XV.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura. Edição bilíngue. São Paulo: Landmark, 2005.

\_\_\_\_\_. *Divina comédia*. Tradução e notas: João Trentino Ziller; notas de leitura: João Adolfo Hansen; notas à *Comédia* de Botticelli: Henrique P. Xavier; desenhos: Sandro Botticelli. Cotia: Ateliê; Campinas: Unicamp, 2010.

\_\_\_\_\_. *Tutte le opere*: Divina Commedia, Vita Nuova, Rime, Convivio, De vulgari eloquentia, Monarchia, Egloghe, Epistole, Quaestio de aqua et de terra. Introduzione di Italo Borzi, Commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro. Roma: Newton Compton, 2007.

ASOR ROSA, Alberto. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1985.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad.: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: cultura e sociedade na Itália*. Trad.: José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

CATALDI, Pietro; LUPERINI, Romano. *Antologia della Divina Commedia*. Milano: Le Monnier, 1994.

CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DONDIS, Donis. *A sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FERREIRA, Linda Salette Miceli. *A divina comédia nas ilustrações do século XV: imbricações texto e imagem*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, 2013.

FERRONI, Giulio. *Storia della letteratura italiana*. Dal Cinquecento al Settecento. Milano: Einaudi Scuola, 1991.

\_\_\_\_\_. *Profilo storico della letteratura italiana*. Vol. I e II. Milano: Einaudi Scuola, 1992.

<http://www.accademiadellacrusca.it>

REYNOLDS, Barbara. *Dante: o poeta, o pensador e o homem*. Trad.: Maria de Fátima Siqueira de Madureira Marques. Rio de Janeiro: Record, 2011.

**O EU (OU NÓS) QUE VIAJA:  
O NARRADOR EM:  
“OS TRABALHOS DA COMISSÃO BRASILEIRA  
DE RECONHECIMENTO DO ALTO PURUS”  
DE EUCLIDES DA CUNHA**

*Camila Bylaardt Volker (UFSC)*  
[camilabyla@gmail.com](mailto:camilabyla@gmail.com)  
*Carlos Eduardo Capela (UFSC)*

Entre o emotivo cônsul-geral que escreveu eficazmente, pondo-se ao lado do colonizado, como um realista, e o grande artista [Joseph Conrad] que não o fez, permanecem problemas cruciais que dizem respeito à dominação da cultura e às culturas da dominação.

(TAUSSIG, 2009, p. 38)

**1. Considerações iniciais**

O trecho acima é a conclusão da reflexão feita por Michael Taussig a respeito da relação de amizade entre Roger Casement (1864-1916) e Joseph Conrad (1857-1924). Casement teve uma vida conturbada: viveu e relatou experiências limítrofes no Congo e no Putumayo e terminou condenado ao enforcamento pelo governo inglês por conta de sua colaboração com a resistência irlandesa. Joseph Conrad, por outro lado, trabalhou por quase dois anos no Congo, a fonte de inspiração para um de seus maiores romances, o *Coração das Trevas*.

Os dois representam, para Taussig, dois extremos, que se encontraram em um lugar extremo: o Congo. Para além da semelhança entre os dois e a despeito de suas diferenças, falo sobre eles nessa introdução como forma de ilustrar as perspectivas narrativas que se pode assumir em relação a uma experiência. Os dois se conheceram no Congo, travaram uma amizade duradoura (como nos atestam as cartas endereçadas um ao outro) e produziram textos com perspectivas muito diferentes motivados pela estadia naquele país.

Trazer Casement e Conrad à tona em um texto sobre Euclides da Cunha não é uma associação fortuita. São três escritores que digladiaram com a escrita na perspectiva de transmitir uma experiência extrema. No caso de Euclides e Casement, os dois se assemelham mais do que a princípio pareceria. Para escrever os relatórios do Congo e do Putumayo, Ca-

sement enfrentou horrores e provações – esses enfrentamentos não passam despercebidos em sua escrita (apesar do governo inglês não os ter levado em consideração ao condená-lo à morte). Euclides também escreveu<sup>91</sup> sobre crimes e conflitos, buscando ver de perto o que acontecia para tecer reflexões políticas e morais a respeito da política e da sociedade brasileira. Não sofre qualquer condenação do governo brasileiro, mas teve uma vida pessoal um tanto quanto conturbada. Já no caso de Conrad, a sua experiência o impulsiona a uma escrita literária.

Em certa medida, o trabalho consular e literário estão dentro da escrita euclidiana – ele se põe ao lado do colonizado, como um artista, e se distancia do que observa, como um realista. Em sua obra vemos muitas expressões dos problemas relativos à dominação da cultura e à cultura da dominação; o autor, de forma intrigante, parece, muitas vezes, jogar com essas duas perspectivas altamente conflitantes.

Diante da complexidade do trabalho a que se propôs fazer, de seus conflitos entre o que estudara e o que observara, e a sua clara veia poética, Euclides da Cunha assume diferentes “máscaras narrativas”<sup>92</sup> em seus textos. Podemos perceber a transformação do narrador n*Os Sertões* e a viagem à Amazônia também promove essa encenação mascarada. Segundo Flora Sussekind,

É a partir desse confronto entre olhar previamente direcionado, paisagem real e olhar agora desarmado – mas consciente da figuração utópica que o habita – que Euclides constrói o seu relato sobre a Amazônia. Não deixa de observar a paisagem em prol da manutenção da “velha imagem subjetiva”. Tampouco abandona as descrições anteriores para se deixar “impregnar” ou impressionar diretamente pelo que vê (SUSSEKIND, 1990, p. 32-33).

Neste texto sobre “Os trabalhos da Comissão Brasileira de Reconhecimento do Alto Purus”<sup>93</sup>, investigaremos a figura do narrador (que se confunde com o próprio Euclides, o sujeito da enunciação) para delinear algumas das máscaras utilizadas na encenação dos conflitos amazônicos.

---

<sup>91</sup> Poderíamos dizer que Euclides se debruça sobre dois espaços extremos em sua obra: o sertão e a Amazônia.

<sup>92</sup> Ronaldo de Melo e Silva propõe, no livro *A Geopoética de Euclides da Cunha* (Eduerj, 2009), algumas das máscaras usadas por Euclides: “observador itinerante, pintor da natureza, encenador teatral, investigador dialético, refletor dramático e historiador irônico” (MELO E SOUZA, 2009, *apud* NICOLAZZI, 2012, p. 293).

<sup>93</sup> Entrevista dada ao *Jornal do Commercio* de Manaus, em 29 de outubro de 1905.

## 2. *Nós: o engenheiro e chefe da Comissão de fronteiras e os seus subordinados*

A viagem para Amazônia, em 1904, pressupunha um trabalho de observação itinerante: como chefe da Comissão Brasileira de Reconhecimento do Alto Purus, a tarefa de Euclides era subir até as mais distantes cabeceiras do rio Purus, observar a população residente nas margens do rio, para verificar até onde residiam os brasileiros, de modo a fundamentar o direito de *uti possidetis*. Além disso, ele deveria medir e mapear o curso do rio, para que se fizesse a delimitação da fronteira com o Peru naqueles confins do Brasil.

Na entrevista que Euclides deu sobre essa viagem, o leitor é conduzido pelo deslocamento da Comissão, orientado por data e local precisos – a observação do entorno e a redação dos percalços e avanços dos viajantes é o cerne da narrativa. O deslocamento promove a descrição, como forma de interação com o objeto observado – naquelas lonjuras, a distância entre observador e observado é fluida; o observador, muitas vezes, interfere e sofre interferência do espaço, narrando com frequência as agruras que acometem os viajantes na aclimação forçada com aquelas latitudes. Por isso, a estratégia discursiva euclidiana intercala *personas* e pessoas gramaticais, numa fluidez (bem calculada) que coloca em destaque ora o narrador, ora o engenheiro e chefe da Comissão, ora o poeta e ainda o viajante-observador. Conforme nos atesta Capela, essa mudança se dá na “personagem do escritor, ‘em duelo formidável com o deserto’, ao transitar da 3ª para a 1ª pessoa do plural” (CAPELA, 2011, p. 23).

Na maior parte da entrevista, Euclides utiliza a 1ª pessoa do plural, como uma referência aos integrantes da Comissão: “Éramos nove apenas: eu, um auxiliar dedicadíssimo, o Dr. Arnaldo da Cunha, um sargento, um soldado e cinco representantes de todas as cores reunidos, ao acaso em Manaus<sup>94</sup>”. Dos nove, apenas um é nomeado, o irmão de Euclides, qualificado ainda como “um auxiliar dedicadíssimo”. Dos outros sete integrantes da Comissão, dois são referenciados através de suas patentes no Exército e os outros cinco indivíduos são marcados apenas pela alusão à miscigenação racial.

O narrador procura estabelecer uma integração discursiva entre os membros da equipe, utilizando comumente o “nós” – as penúrias que se lhes impuseram, os sucessos que alcançaram, os lugares que atingiram, o

---

<sup>94</sup> Em “Valor de um símbolo”, In: CUNHA, 1966, p. 529.

esforço que fizeram:

Íamos para o misterioso. Não pode negar-se que até aquela data existia entre nós e as nascentes do Purus, descido um desmesurado telão, escondendo-nos-las. Ademais, no caserio de Curanja, onde fomos bem acolhidos, avultavam, mais desanimadores, os informes relativos aos lugares que íamos atravessar. (CUNHA, 2000, p. 329)

Se a 1ª pessoa do plural é a mais utilizada, os momentos em que se desvia desse uso poderiam nos ajudar a visualizar os métodos de Euclides na construção de sua narrativa.

### 3. *Eu: o narrador*

No início da entrevista, Euclides afirma:

– *Responderei* apenas à sua primeira pergunta, fazendo-o de modo a dar uma apagada resenha da nossa viagem – e assim procedo porque, avaliando as reservas que devem existir em trabalhos desta natureza – reservas que ao meu ver devem estender-se aos últimos pormenores técnicos – não desejo romper com uma utilíssima praxe.

*Farei*, portanto, uma breve narrativa, restringindo-a a assuntos que entendam o menos possível com os deveres profissionais (CUNHA, 2000, p. 327, grifo meu).

O narrador se coloca como o sujeito da enunciação, escolhendo e selecionando o que se falará sobre a viagem, de acordo com “as reservas” que se impunham em um trabalho diplomático, em uma contenda internacional ainda não resolvida. Euclides é o porta voz daqueles nove integrantes e costura sua narrativa sob o imperativo de não falar sobre o que toca os seus “deveres profissionais”.

A utilização de dois verbos no futuro simples, na 1ª pessoa do singular (“responderei” e “farei”), marca bem o seu lugar de enunciação: a despeito da utilização massiva do “nós” no restante da entrevista, quem fala é (eu) portador de autoridade enunciativa e política; o único da Comissão consultado a respeito dos eventos que se passaram em tal viagem.

Em mais dois momentos o autor utiliza a 1ª pessoa:

E fomos à meia estação. Demandávamos paragens despovoadas e os víveres que levávamos, no máximo para 25 dias, reduziam-se a carne-seca, farinha que se acabou ao fim de 12 dias, um pouco de açúcar que, tenazmente poupado, durou 3, meio garrafão de arroz, uns restos de bolacha esfarinhada, que uma chuva repentina diluiu, e algumas latas de leite condensado.

Propositadamente, *apresento* esta lista. É eloquente (CUNHA, 2000, p.

330, grifo meu).

E em: “Assim varávamos os meios para vencê-las. Não os *apresentarei* para não dilatar esta resenha – assim como nada *direi* sobre sofrimentos, que se preveem, para fugir à triste contingência de fazer reclame de sacrifícios” (CUNHA, 2000, p. 331, grifo meu). Nesses dois momentos, a utilização da primeira pessoa indica uma pausa metalinguística, em que o entrevistado anuncia a razão da condução que dá à sua narrativa, os motivos que o levam a falar sobre tais detalhes. O uso da 1ª pessoa no singular marca a figura do enunciador, que por seu próprio atributo narrativo, se destaca e difere do grupo dos nove da Comissão: é o chefe, o narrador e tem controle do discurso que faz.

Estão separados narrador e viajante, narrador e observador, narrador e Comissão (nós). O viajante observa, experimenta e se estarrece com o que encontra, enquanto o narrador permanece sóbrio e controlado diante do que foi experimentado em viagem, de modo a poder selecionar o que narrar sem que as emoções e o fluxo dos eventos arrebatem a sua narrativa.

#### **4. *Se: o índice de indeterminação do sujeito***

Devemos considerar ainda os momentos em que Euclides não utiliza a 1ª pessoa. São as situações em que uma construção indeterminadora do sujeito se sobressai. Observemos:

...no caserío de Curanja, onde fomos bem acolhidos, avultavam, mais desanimadores, os informes relativos aos lugares que íamos atravessar. Concluía-se que eram impenetráveis, somente acessíveis às ubás ligeiras dos caucheiros tripuladas pelos amauacas mansos.

(...)

Citava-se o homicídio de um empregado da casa Arana, desta cidade, e apenas a este caso verídico, sem-número de outros vinham engravescer os desalentos (CUNHA, 2000, p. 329, grifo meu).

No momento em que o avanço da Comitiva parecia ameaçado pelos desastres naturais da geografia dos rios e pelo conflito surdo que permeava as relações de trabalho que se estabeleciam na floresta, a escolha por tal construção verbal é, no mínimo, curiosa.

“Concluía-se” é um verbo poderoso nessa situação, pois denota uma decisão de comando (no caso, que deveria ser tomada por Euclides), mas que não possui um sujeito a que se lhe possa atribuir. Quem tirou es-

sa conclusão? O próprio Euclides, assessorado por sua equipe? Os que acolheram a Comissão em Curanja? E, principalmente, porque não se usou aí uma construção como “concluímos” ou “concluí”? Quando a decisão é limítrofe e implica numa situação que deverá ser levada a cabo por todos (pois continuar significaria um sem número de provações e privações pelos quais toda a Comissão passaria e voltar significaria a incompletude do trabalho pelo qual a Comissão era responsável) o verbo assume uma construção destoante do restante do relato, que liberta o enunciador e a própria equipe da responsabilidade pela conclusão que se tirou. No caso, a Comissão resolveu continuar o seu caminho, a despeito da referida conclusão.

O verbo “citava-se” também possui sujeito indeterminado, mas aqui podemos destilar razões mais óbvias: a crise diplomática na qual estavam envolvidos Brasil, Peru e Bolívia era uma questão de fronteira, porém tinha implicações humanitárias mais profundas. Os eventos em torno da casa de Arana<sup>95</sup> ficaram muito conhecidos, o que não significa que os seus métodos fossem exclusivos: em diferentes intensidades outros senhores da borracha e do caucho escravizavam e sujeitavam violentamente os seus empregados. Essas situações de violência ecoavam na contenda diplomática entre os países envolvidos na exploração gomífera; muitas vezes um país atribuía ao outro os métodos que os cidadãos de ambos utilizavam (bolivianos, brasileiros e peruanos faziam acusações mútuas sobre a utilização das *correrias* como método de arremessar e eliminar os índios<sup>96</sup>).

---

<sup>95</sup> Julio César Arana (1864–1952), “a alma e a força motriz” da *Peruvian Rubber Company*, estabeleceu seu império de exploração no vale do Putumayo, região de conflito entre Peru e Colômbia. Em 1910, o aventureiro Walter Hardenburg publicou uma série de artigos na revista londrina *Truth* “que descreviam a brutalidade praticada pela companhia de borracha dos irmãos Arana naquela região, a qual, desde 1907, era um consórcio de interesses peruanos e britânicos” (TAUSSIG, 1993, p. 41). A partir da publicação desses artigos, muitos protestos públicos aconteceram, o que obrigou o governo britânico a enviar, em 1910, Roger Casement como representante consular no Putumayo para investigar o que ficou conhecido como os *crimes do Putumayo*. Além disso, o governo britânico, através da Câmara dos Comuns, criou a Comissão Seleta sobre o Putumayo, encarregada de analisar documentos e provas que atestassem a natureza e a extensão da violência perpetrada por Arana na produção da borracha. No entanto, a crise diplomática e humanitária terminou “sem que houvesse sido apurada a responsabilidade de quem quer que fosse, pelos crimes cometidos na região” (OLIVEIRA, 2009, p. 118).

<sup>96</sup> No artigo *Os Caucheros (À Margem da História)*, a violência aparece como condição de estabelecimento da população, mas é atribuída aos peruanos, em sua saga destrutiva da floresta. Ao seringueiro brasileiro é resguardada a chegada à nova terra sem menções às correrias e massacres empreendidos para o estabelecimento dos seringais – o crime está no povoamento sem controle, que



Nesse sentido, a utilização de “citava-se” é muito adequada para os parâmetros de Euclides nessa entrevista, que avaliava o que falar de acordo com “as reservas que devem existir em trabalhos desta natureza” (CUNHA, 2000, p. 327). Não nomear as pessoas que informavam sobre assassinatos e conflitos relativos à principal atividade econômica da região era uma forma de proteger os seus informantes e espalhar esses pequenos rastros de excessiva violência para além do local onde aconteciam. E não podemos deixar de notar que, cinco anos antes da crise em torno dos *Crimes do Putumayo*, Euclides menciona especificamente o nome Arana, relacionado a uma situação de homicídio.<sup>97</sup>

Ainda temos dois momentos em que a utilização da terceira pessoa aparece:

Realmente, para o engenheiro, num reconhecimento, a rocha, a flor, o animal surpreendido numa volta do caminho, um recanto de floresta, um pedaço de rio enovelado em corredeira ou desatado em estirões, e as mesmas estrelas que ele prende por um instante nas malhas dos retículos, tudo o que se lhe agita em roda deve impressioná-lo e interessá-lo, mas não o prende, não o manietta e não o remora (CUNHA, 2000, p. 328)

Aqui, a despeito da fluência em 1ª pessoa do plural que Euclides dá à entrevista, ele fala de si mesmo na 3ª pessoa, em uma alusão à sua profissão de engenheiro. Apesar do desejo de observar minuciosamente um espaço que lhe era desconhecido, era preciso dar velocidade à navegação da Comissão, por conta dos atrasos sofridos em Manaus. Os pequenos detalhes da viagem, que lhe eram tão caros, deviam ser deixados para trás. No conflito entre as suas diversas habilidades, a de engenheiro, poeta, literato, cientista e presidente da Comissão, a figura do engenheiro deveria se sobressair para que o trabalho fosse realizado, deixando para

---

obrigou o seringueiro a trabalhar para se escravizar. Na situação inversa, os peruanos atribuem aos brasileiros a responsabilidade pelas correrias, conforme citado em um documento peruano: “los brasileiros mas próximos al Perú que tienen la barbara costumbre de armar expediciones militares con objetos de hacer correrias sobre los indios Maynas, atropelando muchas vezes las autoridades”... (D. Manuel Ijorra, 1811 *apud* CUNHA, 2000, p. 188).

<sup>97</sup> Nesta entrevista, de 1905, Euclides alude aos crimes relacionados à casa de Arana. Antes que o caso explodisse e se tornasse uma questão política na Inglaterra e nos Estados Unidos, ele menciona os boatos que corriam na região (do rio Putumayo ao rio Purus há uma considerável distância, ainda mais se observarmos as famosas “distâncias amazônicas”, somadas aos precários meios de transporte e comunicação existentes na época). Em 1905, Arana já era senhor de grandes extensões de floresta e as notícias de suas atrocidades corriam soltas. Alguns artigos sobre o assunto foram publicados nos jornais de Iquitos, “durante alguns meses, de outubro de 1907 até serem violentamente suspensos” (TAUSSIG, 1993, p. 51), mas ainda não tinham ganhado repercussão além da fronteira.

trás os estímulos que lhe aguçavam a tendência poética e literária.

Da mesma forma que Euclides assume uma função e abafa suas outras vocações, também a equipe, pouco a pouco, revela habilidades que lhes permitem navegar melhor naquele emaranhado de água, troncos, lama e areia que formam os rios do Acre:

Estas coisas, porém, foram melhorando em marcha: o soldado ou o trabalhador bisonho a pouco e pouco se transmutou no varejador desempenado, e a observação persistente do regime das águas esclareceu os proeiros no se desviarem dos sucessivos obstáculos, de sorte que, duplicada a breve trecho a nossa marcha, fomos atingindo as principais escalas do roteiro (CUNHA, 2000, p. 328).

### 5. *O pintor da natureza*

Euclides da Cunha não consegue deixar de fazer formulações poéticas sobre o seu objeto e conclui a entrevista com uma cena plasticamente dramática; o cenário em que a viagem se desenvolveu se compõe progressiva e paulatinamente:

O sol descia para os lados do Urubamba... Os nossos olhos deslumbrados abrangiam, de um lance, três dos maiores vales da Terra; e naquela dilatação maravilhosa dos horizontes, banhados no fulgor de uma tarde incomparável, o que eu principalmente distingui, irrompendo de três quadrantes dilatados e trancando-os inteiramente – ao sul, ao norte e a leste – foi a imagem arrebatadora da nossa Pátria que nunca imaginei tão grande (CUNHA, 2000, p. 332).

O uso dessas diversas máscaras por Euclides da Cunha – o viajante-observador, escritor-engenheiro, o nós, o eu e o se – poderiam configurar um “ciclo de avatares (no sentido próprio) que ele percorre a partir de seu ser original, seguindo a índole de uma certa imaginação que o deforma sem contudo abandoná-lo” (BARTHES, 2013, p. 115).

Quer dizer, a combinação dessas máscaras é operada de acordo com a necessidade e intenção de uma escrita que precisa se desdobrar para dar conta de um objeto tão complexo. Mesmo que esteja constrangido a utilizar determinada máscara, o autor alude a outras possibilidades de escrita ou de observação de um mesmo objeto; é o caso da conclusão fulgurante a que se lança o eu que escreve no último parágrafo da entrevista.

Recheado de um vocabulário eloquente, motivado pela descrição de uma situação magnânima – a ascensão a um ponto de observação privilegiado – a conclusão começa com o deslumbramento do nós para depois atingir a distinção, agora individualizada no eu, de uma pátria que

transcenderia o próprio eu, o nós e até o momento de escrita e observação. A pátria, o Brasil, e o sentimento de nacionalidade, que se expressa através da ideia de pertencimento à uma terra, são a finalização da cadeia metonímica motivada pelo deslocamento da viagem.

A técnica de alternância das máscaras produz uma divisão “dos objetos, das acepções, dos sentidos, dos espaços e das propriedades” (BARTHES, 2013, p. 123). Não lemos tudo o que cada uma das máscaras escreveria, mas uma combinação de impressões fragmentadas, uma “transgressão técnica das formas da linguagem, pois a metonímia não é outra coisa senão um sintagma forçado, a violação de um limite do espaço signifiante” (*Idem, ibidem*). Se a viagem provoca uma alternância metonímica ditada pelo deslocamento, a combinação de máscaras narrativas espelha esse processo.

A técnica da escrita, regulada pelo deslocamento, acompanha a contiguidade dos espaços e objetos; ainda sim, podemos delinear o tema único sobre o qual se desenrolam imagens – há um contágio entre os espaços e as ações e a liberdade metonímica faz com que o sentido e as suas acepções sejam trocados e alternados, assim como as pessoas do discurso (as máscaras narrativas).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNUCCI, Leopoldo M. Imagenas utópicas e distópicas do deserto e da floresta em Euclides da Cunha. *Signótica*, Goiania, v. 23, n. 1, p. 107-124, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/16148>>. Acesso em: 20-08-2013.

BARTHES, Roland. *A metáfora do olho*. In: BATAILLE, Georges. *A História do olho*. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p. 115-124.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. *Nos confins de judas*. São Paulo: Lummer, 2011.

CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido*: reunião de ensaios amazônicos. Seleção e coordenação de Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

\_\_\_\_\_. Os trabalhos da Comissão Brasileira de Reconhecimento do Alto-Purus. In: CUNHA, Euclides. *À margem da geografia. Obra completa*, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1966, p. 504-508.

\_\_\_\_\_. Sucedeu em Curanjá. In: \_\_\_\_\_. Fragmentos e relíquias. *Obra Completa*, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1966. p. 532.

\_\_\_\_\_. Contrastes e confrontos. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa*, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1966, p. 151-155.

\_\_\_\_\_. À margem da história. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa*, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1966. p. 223-288.

GOW, Peter. “Canção Purus”. Nacionalização e tribalização no sudoeste da Amazônia. *Revista de Antropologia*, vol. 49, n. 1, p. 431-464, 2006. São Paulo: USP/FFLCH – Departamento de Antropologia.

HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança de Hileia*: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna. São Paulo: Unesp, 2009.

MELO E SOUZA, Ronaldes. *A geopoética de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

NICOLAZZI, Fernando. As muitas máscaras de Euclides da Cunha. *História da Historiografia*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 292-298, 2012. Disponível em:

<<http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/440>>.

Acesso em: 10-08-2013.

\_\_\_\_\_. O narrador e o viajante: notas sobre a retórica do olhar em *Os Sertões*. *História da Historiografia*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 67-85, março de 2009. Disponível em:

<<http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/8>>.

Acesso em: 10-08-2013.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. Roger Casement, um rebelde irlandês. *Recôncavos: Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras*, n. 1, vol. 3, p. 115-125, 2009. Disponível em:

<<http://www.ufrb.edu.br/reconcavos/edicoes/n03/pdf/Waldir.pdf>>. Aces-

so em: 20-08-2013.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*: o narrador, a viagem. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. Um estudo sobre o terror e a cura. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

**O LAR E O PALCO, NA ERA DO RÁDIO:  
A IDENTIDADE FEMININA  
EM A ESTRELA SOBE, DE MARQUES REBELO.**

*Jaqueline Maria Freitas* (UNIGRANRIO)

[jaqmaria17@gmail.com](mailto:jaqmaria17@gmail.com)

*Idemburgo Frazão* (UNIGRANRIO)

[professorifrazao@uol.com.br](mailto:professorifrazao@uol.com.br)

### **1. Introdução**

Neste artigo, será abordado o livro *A Estrela Sobe*, de Marques Rebelo. Tentar-se-á desvendar a personagem Leniza Máier, protagonista da trama, moça pobre e ambiciosa que, encorajada por seu Alberto, um inquilino da casa de sua mãe, D. Manuela, se aventura pelo universo do rádio na esperança de tornar-se uma estrela. A mãe é, na trama, quase uma “eminência parda”, pois, apesar de estar de forma secundária no romance, é claramente o vínculo de Leniza com os valores e a moral familiar.

A caminhada dessa aspirante a artista é pontuada por desacertos e nos revela um painel bastante comum no meio artístico dos anos 1930/1940, em que a ilusão de tornar-se famosa levava muitas mulheres a buscarem um caminho alternativo, onde o pouco talento podia ser compensado por um “apadrinhamento” de algum figurão que lhe abria portas.

Leniza na perspectiva deste estudo encarna dois papéis: o de ouvinte e o de rádio-atriz. E embora o romance não tenha o compromisso de ser uma fonte histórica, com o cuidado necessário inerente às peculiaridades da ficção, pode vir a sê-la, já que a ficcionalidade se embasa na verossimilhança. A pluralidade da figura de Leniza faz dessa personagem uma representação da mulher em a relação à cidade e aos conflitos urbanos. Era ao mesmo tempo a rádio-escuta e a artista, em ambos os casos uma sonhadora, uma mulher em busca de liberdade, em tempos em que ser esposa e mãe eram o ideal feminino.

De todos os personagens da trama, aliás, só se pode reconhecer nela uma maior profundidade psicológica, os demais não nos permitem inferir maiores compreensões, o que é muito comum em outro gênero literário: o conto. Neste, geralmente há uma concentração em poucos, ou em apenas um núcleo de enredo, com poucos personagens. Talvez esta

maior atenção à problemática da tentativa de “ascensão” de Leniza, tenha sido uma estratégia do narrador para que não nos desviássemos da personagem, para que ela não se perdesse de nós como se “perdeu” dele mesmo no fim do romance: “aqui termino a história de Leniza. Não a abandonei, mas, como romancista, perdi-a” (REBELO, 2001, p. 242).

## 2. *Uma estrela e seus troços*

Escrito em 1939, *A Estrela Sobe* é uma obra que representa bem o modernismo dos anos 1930/1940, a segunda fase, chamada pelo teórico Alfredo Bosi (2006, p.388) de “a era do romance brasileiro”, caracterizada não só pelo regionalismo amplamente abordado por Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e Érico Veríssimo, mas também por uma tendência psicológica e crítica das relações sociais (caso de Rebelo):

Socialismo, freudismo, catolicismo existencial: eis as chaves que serviram para a decifração do homem em sociedade e sustentariam ideologicamente o romance *empenhado* desses anos fecundos para a prosa narrativa. (BOSI, 2006, p.389 – grifo do autor)

Bosi (2006, p. 390) também pontua que o “realismo psicológico bruto”, presente na produção literária dessa época, concorda com as mudanças sociais que se desenvolviam, tendo como questão mais aparente a dissolução do homem na massa. Característica bastante manifesta na protagonista da obra de Marques Rebelo, pseudônimo de Eddy Dias da Cruz (1907-1973) jornalista e cronista carioca. Sua Leniza se “dissolve” na personagem que criou de si mesma, a tal ponto que não consegue mais se recuperar.

Os aspectos citados acima são facilmente reconhecíveis na obra em estudo. A personagem principal é uma bela jovem que mora com a mãe em uma casa herdada da tia no bairro da Saúde, Região Central do Rio de Janeiro. Com o imóvel, também lhes é passado o “negócio” da tia, o aluguel dos quartos desocupados da casa (vagas) para homens solteiros, como fonte de renda. Neste ambiente, Leniza cresce. Apaixona-se por Astério, um dos inquilinos da casa, moço trabalhador que lhe desperta afeto e ciúme, mas que lhe propõe compromisso, algo a que Leniza se opõe veementemente. Ela começa a trabalhar em um laboratório farmacêutico da redondeza, de início rotulando e posteriormente vendendo tônicos e xaropes. Neste ofício conhece Oliveira, médico com a carreira es-

tagnada que lhe demonstra muito amor, mas a ela também não interessa-va sua proposta de vida, que envolvia casamento.

Sempre considerando que o trabalho com os xaropes era pouco, Leniza queria mais. Caiu-lhe como uma luva o incentivo do Sr. Alberto, outro inquilino de sua mãe, que tinha por hábito tocar violão à tardinha, pedindo à moça para acompanhá-lo cantando, rotina que plantou no coração de Leniza a semente do desejo de ser cantora. Embriagada por este sonho, a jovem escolhe Mário Alves, homem casado com quem se relaciona com a intenção de ser apresentada a alguém que lhe possa favorecer em uma carreira no rádio, como meio para conduzi-la à sua realização.

Há, no episódio do envolvimento com Mário, certa ingenuidade por parte de Leniza. Ele é apenas um vendedor de aparelhos de rádio, um representante que, de imediato, percebe a verdadeira razão da aproximação da moça e, mesmo sabendo que sua relação com o meio radiofônico não era tão influente, não desfaz o engano, antes, aproveita-se dele para iludi-la.

Por meio deste amante, Leniza é apresentada a Porto, que a insere no mundo da Rádio Metrópolis, transmissora em franca decadência que a contrata, prometendo um salário que nunca chega a lhe pagar. Lá, Leniza conhece vários artistas, entre eles Dulce, cantora com quem tem um caso em troca de seus conhecimentos no meio e também de dinheiro, o qual Leniza simula, para a mãe e demais conhecidos, estar ganhando com seu trabalho na rádio.

Sua caminhada culmina no envolvimento com o fabricante de calçados Amaro Santos, de quem engravida. Ao descobrir o que se passa com a amante, Amaro deixa-lhe algum dinheiro e desaparece. Leniza aborta a criança, ficando muito doente com as complicações desse procedimento. Quando melhora, é abandonada pela mãe que a esta altura já tinha conhecimento das involuções da filha na busca pela fama. Acaba sozinha, à porta de uma igreja que, fechada, lhe dá a impressão de que nem o céu a acolhe.

Encontramos no antigo samba de Mauro Duarte (1930-1989), chamado “Lama” (1976), uma descrição sucinta dessa trajetória. Se a canção foi inspirada ou não na obra, não chegamos a avaliar, porém, seus versos vão ao cerne da questão levantada pelo livro: para “subir” Leniza “desceu”:

Pelo curto tempo que você sumiu  
 Nota-se aparentemente que você subiu  
 Mas o que eu soube ao seu respeito  
 Me entristeceu [sic] ouvir dizer  
 Que para subir você desceu, você desceu  
 Todo mundo quer subir  
 A concepção da vida admite  
 Ainda mais quando a subida  
 Tem o céu como limite  
 Por isso não adianta estar no mais alto degrau da fama  
 Com a moral toda enterrada na lama

Há muita sutileza permeando todo o livro. O trabalho na “Rádio Metrópolis” no programa “Cidade Encantada” reforça a influência do rádio na cidade e, conseqüentemente na vida da personagem. A mudança para uma emissora maior, a “Continental” traduz ideia de maior dimensão para a artista, de maior abrangência de pessoas e, nesse contexto, de melhoria de vida.

A escolha dos nomes das personagens é outro ponto a ser observado. O da protagonista possui significado sugestivo: Leniza < do hebraico “manso”, que originou o adjetivo latino *lenis*, -e<sup>98</sup>: macio, doce, agradável, ameno, afável; *Fig.* Inocente, inofensivo. Não é difícil reconhecer a essência da personagem pelo significado de seu nome, pois, embora tivesse muita ambição e quisesse subir na vida “custasse o que custasse” – expressão presente no discurso da personagem em diversas passagens do texto – demonstrava muita ingenuidade perante a vida.

Os significados *sui generis* dos nomes dos demais personagens do romance seguem a mesma lógica, tendo relação direta ou aludida, e em certos casos até irônica, com o papel dessas pessoas na vida da personagem central da trama. É importante destacar este aspecto, lembrando os antigos hebraicos, para quem o nome da pessoa (ou coisa) representa seu caráter, sua essência, fato que podemos constatar no velho testamento, em que cada personagem tem sua história ligada ao significado do seu nome. Também o pensamento platônico<sup>99</sup> considera que, para se conhe-

<sup>98</sup> Todas as referências a termos latinos foram extraídas de Saraiva (2006).

<sup>99</sup> A referência dessa afirmação está nos *Diálogos VI*, obra na qual Platão expõe seu pensamento na fala de Sócrates (a obra é toda em discurso direto) no momento em que este é chamado a intermediar um debate entre Crátilo e Hermógenes, que defendem respectivamente a teoria do naturalismo e do convencionalismo, no que se refere a nomear as coisas. Os dois discutem suas teses, pedindo que Sócrates intervenha para resolver a discussão. Sócrates não se coloca em nenhum dos lados (como de hábito), mas instiga os debatedores a pensar, com a afirmação de que quem conhecer os nomes, conhece também as coisas.



cer verdadeiramente alguma coisa, é preciso conhecer o significado de seu nome.

Fizemos o seguinte quadro para melhor exemplificar o que verificamos na obra de Rebelo, com base nessa teoria:

<b>Nome</b>	<b>Origem</b>	<b>Significado</b>
Astério	Latim > áster, -eris	estrela (astro)
Alberto	Germânico	brilhante, ilustre
Amaro	Latim> amarus, -a, -um	amargo, desagradável, triste
Dulce	Latim> dulcis, -e	doce, agradável
Mário	Latim> mas, -aris	Viril
Manuela	Hebraico – masc. Immanuel	Deus conosco
Porto	Latim > portus, -us	passagem, abertura, entrada
Oliveira	Latim > olivetum	árvore símbolo da paz e da ciência

As figuras dramáticas que gravitam no universo de Leniza possuem, decerto, nomes que indicam a relação com o papel que representam em sua vida. Pelas coincidências, certamente não foram escolhas ao acaso: o envolvimento conflituoso com Astério nos daria uma prévia do que seria a relação da jovem com o estrelato; o incentivo dado por Seu Alberto despertou-lhe o sonho de ser famosa (ilustre); o desprezo pela paz oferecida por Oliveira; o envolvimento com Mário, que nada mais queria além de sexo; o juízo moral de D. Manuela, perturbando-lhe a consciência; a mediação de Porto em seu favor no ambiente da rádio; o amor oferecido por Dulce e a desilusão trazida por Amaro, confirmam a analogia apresentada no quadro acima.

A protagonista também representa uma parcela de mulheres motivadas a trabalhar devido às limitações financeiras da família, no seu caso, dificuldades que foram agravadas pela morte do pai. Devemos levar em conta que a mulher do final dos anos 1930, época retratada no romance, ainda não estava completamente liberta da mentalidade burguesa que valorizava o casamento e mantinha a mulher no espaço privado.

Leniza representa o contraste da mulher que busca um caminho fora do ambiente familiar, em paradoxo ao temperamento mais tranquilo de sua mãe, sempre tão resignada a casa. No espaço público, ela se sente poderosa e a cidade, em certo ponto, a personifica: iluminada, movimentada, moderna... Leniza despreza o lugar pobre de onde vem e se encanta com o mundo que a saída do ambiente familiar, seja a trabalho ou para diversão, lhe fez descobrir:

O comportamento de Leniza apresenta diferenças fundamentais em casa ou na rua. Ela é, ao mesmo tempo, a menina da classe média baixa que segue,

em casa, os valores da moral familiar, e a mulher que se prostitui para tentar alcançar o estrelato. Leniza é o bem/mal, a família/prostituição: ela contrasta o público e o privado, a casa e a rua. (SCARAMELLA, 2007, p. 52)

Talvez por isso a ideia de ser rádio-atriz tenha falado muito alto na personagem. A possibilidade de ser outra pessoa, de fazer parte de outra esfera social – diferente da que pertencia – e de ganhar dinheiro a agradava, muito embora o conceito moral sobre as mulheres que trabalhavam no rádio não fosse muito positivo, aliás, pensava-se mal das trabalhadoras de forma geral, mas com as cantoras e atrizes era um pouco pior, pois, na época, muitas pessoas nem consideravam os artistas trabalhadores.

Este julgamento fica bastante evidenciado na fala de Seu Menezes, dono do laboratório farmacêutico onde Leniza trabalhava, na ocasião de seu pedido de demissão, quando comunica sua saída para cantar no rádio: “[...] ele (o patrão) colocava os poetas, os escritores, os músicos, os pintores, todos os artistas, em suma, numa única categoria – a dos malandros [...]” (REBELO, 2001, p. 94). O juízo do chefe, contudo, não preocupava em nada a nossa heroína, pois era de seu temperamento gostar de subverter.

### 3. *Dentro e fora da “caixa”*

No final dos anos 1930, o rádio ainda era um bem muito caro. Apenas algumas residências possuíam aparelhos receptores. Era comum as pessoas ficarem nas janelas das casas para ouvir o rádio dos vizinhos, caso da mãe de Leniza, D. Manuela, que, ao saber da audição da filha para aquela noite, preparou-se: “– Eu vou ouvir na casa de Dona Antônia” (REBELO, 2001, p. 128).

Como ouvinte, Leniza nunca se contentou com o “desgraçado de fanhoso” rádio do vizinho e a estreia no rádio fez com que ela decidisse dar um aparelho à sua mãe. Vai ao escritório de Mário Alves “comprar” um receptor. Ele, contrariado, faz tipo e diz que lhe dará um rádio à sua escolha, porém, não entrega o rádio novo que a amante reserva, mas, outro igual, usado, que havia na oficina da loja. O detalhe não fora percebido pela mãe da moça, para quem o equipamento tratava-se de uma maravilha, mas, *a posteriori*, tal fato seria citado por Leniza em uma discussão (a última) com Mário:

Você é imundo, repelente, Mário! Em tudo, em tudo. Até dormindo. Pensa que eu não sei o que você disse de mim ao Porto?! Pensa que eu não sei que

o rádio que você me mandou era de segunda, de terceira, de quinta mão?!... (Foram as únicas palavras que Mário sentiu naquela catadupa toda. Mas nem tentou contestá-las. Porque afinal estava livre. Livre por pouco preço...). (REBELO, 2001, p. 168-169)

Mesmo em uma época em que se praticava muito o chamado “pistolão” (pessoas de alta posição que indicam “protegidos” para vagas em programas), a maioria das cantoras do rádio, diferentemente de nossa personagem, tinha sua primeira chance através dos programas de calouros, muito comuns no início dos anos 1930. O formato desses programas era idêntico aos similares americanos e atendia a duas demandas: entretenimento e descoberta de novos valores:

Esses programas revelaram talentos como Violeta Cavalcante, Zezé Gonzaga e a “rainha do baião” Carmélia Alves, que imitava como caloura a cantora Carmen Miranda e, por isso, foi escolhida por Cesar Ladeira para ocupar o lugar da pequena notável na Mayrink Veiga. (TESSER, 2009, p. 3)

Um episódio interessante sobre as cantoras reveladas em programas de calouros teve como protagonista a cantora Aracy Telles de Almeida (1914-1988), a quem muitos de nós tivemos a chance de ver na década de 1980, na televisão, como uma ranzinza jurada de calouros no programa do também oriundo do rádio, Silvio Santos (1930-). Moradora do subúrbio do Encantado, Aracy de Almeida (foto 1) foi descoberta aos 15 anos pela Rádio Educadora do Rio de Janeiro. A cantora encontrou alguma resistência por parte dos pais, que eram protestantes, em seguir a carreira artística, pois eles temiam a opinião dos vizinhos acerca do trabalho da filha (TESSER, 2009, p. 3). Dizem até que ela saía muito cedo de casa para não ser vista e, por sempre andar de trem para ir aos ensaios, ganhou dos colegas de rádio o apelido de “Dama da Central” (do Brasil).



**Foto 1:** Aracy de Almeida em seu início no rádio.

Disponível em: <<http://www.collectors.com.br/CS06/cs06a01a.shtml>>

Aracy de Almeida mudou-se para São Paulo nos anos 1950, voltando esporadicamente ao Rio de Janeiro para fazer shows. Entretanto, quando adoeceu, pediu para passar seus últimos dias em sua cidade natal.

De volta à nossa personagem, em sua caminhada para a fama, Leniza contou com atributos pessoais poderosos, que lhe serviram de moeda de troca: a sensualidade crua e a falsa esperteza com fortes tons de malícia, reveladas em diversos momentos no correr da narrativa:

Leniza perdeu o tom ingênuo que ainda podia ter. Ganhou um jogar de corpo que convida, um quebrar de olhos que promete tudo, à toa, gratuitamente. Modificou-se o timbre de sua voz. Ficou mais quente. A própria inteligência se transformou. Tornou-se mais aguda, mais trepidante. Tinha respostas para tudo, respostas engraçadas, revelando mais cinismo que ironia. (REBELO, 2001, p. 18)

O corpo curvado mostrava uma elasticidade perfeita, maravilhosa, tinha qualquer coisa de animal, de égua de corrida, de ancas duras e lustrosas – era um perturbador convite! (p. 49)

Ela está de pé, nua, sem pudor. O vento do mar bate mais forte. Ela se arrepia mais, se encolhe, agasalhando os seios com os braços. Dura um segundo a posição. [...] Mário Alves acompanha-lhe os movimentos, rolando na cama desmanchada. (p. 142)

Rebello dá a sua protagonista, aspectos de zoomorfismo: uma sensualidade animal, pungente e consciente, o que pode nos remeter aos romances do realismo-naturalismo brasileiro, como *A Carne*, de Júlio Ribeiro e, mesmo *O Cortiço*, com sua sensual personagem Rita Baiana. O despertar para essa sedução, aliás, contrasta com a imagem de boa moça que Leniza encenava para a mãe. Esta, por sua vez, fazia “vistas grossas” para as chegadas fora de hora da filha, questionando-a, muito raramente, em relação a suas companhias e sempre acatando suas vagas explicações.

No fundo, a própria Leniza interrogava-se sobre seu caráter, sua natureza dúbia, principalmente quando se deitou com Mário em troca do emprego no rádio, momento em que se vê com repugnância: “Sentia-se miserável, imunda, escória humana, campo de todos os pecados, lama, pura lama. Mas subira. Dois ou três degraus na escada do mundo” (REBELO, 2001, p. 169). O desprezo por si mesma, porém, não foi permanente, tanto que seus envolvimento posteriores seguiram o mesmo perfil.

É cada vez mais clara a figura da ascensão de Leniza na carreira, marcando o abandono de seus valores, em semelhança com a cidade do Rio de Janeiro que, na ocasião, anos 1930/1940, se submetia às influências de uma urbanização acelerada, fruto da sociedade de consumo incipiente:

Leniza e o Rio são, portanto, o mesmo símbolo. O símbolo da cidade que admite novos valores e costumes para se alçar o status de metrópole: e o sím-

bolo da mulher que deixa o espaço doméstico, e é, tal como a cidade, esmagada pelos novos valores e estilo de vida que adota. (SCARAMELLA, 2007, p. 52)

Perseguindo a idealização de cantora, Leniza fingia ser o que não era, gastava muito mais do que ganhava e, como em um círculo vicioso, sempre precisava recorrer aos amantes: Dulce, Porto, Amaro, para conseguir saldar suas dívidas e sustentar sua farsa.

Então, vemos nossa protagonista saindo da prisão que era sua vida simples na Saúde para entrar em outra. Estava presa a uma “caixa”, que era a vida no ambiente do rádio e, por analogia, o próprio. A suposta liberdade conquistada volta-se contra ela e confunde-se com devassidão. Não seria livre nem num espaço (rádio) nem no outro (casa), pois em ambos representava.

Para convencer a todos que estava melhorando de vida, a moça precisou sair do ambiente onde morava. Alugou um apartamento no Centro (Rua do Riachuelo), levando consigo Seu Alberto e D. Manuela. A mudança, geograficamente falando, nem era tão expressiva, já que o bairro onde Leniza residia anteriormente (Saúde), também era na região do Centro. Mas o novo tipo de moradia, um apartamento, representava no fim dos anos 1930, época da verticalização das cidades, a expressão da modernidade e dava à Leniza uma impressão de mudança que ia além da transferência de um lugar para outro. O distanciamento da comunidade e de tudo que o lugar de origem significava, também foi muito representativo para a personagem.

A mãe demonstrou preocupação com os gastos excessivos e com as contingências que a nova morada traria para o orçamento, mas Leniza contava com Dulce para ajudá-la com os novos gastos, embora visse a necessidade de tirá-la de seu caminho: “Quanta coragem precisara reunir para fazê-lo!” (p. 180), pois sua mira naquele momento já estava voltada para Amaro:

Usava as mesmas palavras com que Dulce a animara: *é a vida! E nunca mais vira Dulce. Saíra do apartamento dela disposta a se aguentar na vida *custasse o que custasse*: iria se entregar ao tal dono da fábrica de calçados (REBELO, 2001, p. 180 – grifo nosso).*

A nova “escada” a conduziu à porta de saída da Rádio Metrópolis, que se tornou um ambiente desconfortável devido ao seu término com Porto (com quem estava mantendo um relacionamento íntimo, com a condição de ser apresentada a Amaro e por quem até nutria algum sentimento), mas a levou à Continental, estação mais importante e onde Leni-

za, finalmente, viria a experimentar o sucesso que almejava: entrevistas, capa de revista, pedidos de música, convites para apresentações, gravações. O novo amante, contudo, era, aos seus olhos, odioso:

[...] passadas as primeiras sensações de entusiasmo pelo sucesso alcançado na nova estação, caiu numa profunda depressão. Sentia-se, como nunca, desarvorada e infeliz. Amaro aborrecia-a. Achava-o odioso com os seus “meu anjo”, “meu amorzinho”, com a sua papada vermelha, seus momentos lúbricos, suas mãos que pareciam queimar como ferro em brasa, que davam a impressão de deixar-lhe no corpo uma marca ignominiosa como a marca feita a fogo nos escravos e nos animais (REBELO, 2001, p. 193).

Mesmo tendo o que sempre desejou, Leniza sentiu-se escravizada. A mãe se distanciava dela um pouco mais a cada dia, até que lhe contou sobre o recebimento de uma carta onde os pormenores de sua caminhada para a fama foram revelados. Leniza desconfiou de Dulce, a quem destratou por telefone. A partir daí, sua trajetória passa a ser cadente: descobre que está grávida e faz um aborto, que a deixa muito debilitada.

Vale destacar que o aborto era um tema tratado com grande reserva pela sociedade dos anos 1930. O autor foi ousado ao tocar neste assunto com certa naturalidade, pois embora não fosse algo desconhecido, era evitado, por trazer à tona a questão da sexualidade feminina, até então reprimida, mas que já começava a se liberar. A construção da personagem dá muitas pistas para a compreensão das mulheres nessa década. Entende-se que havia sexualidade, mas com muito sigilo. Uma gravidez sem casamento era inaceitável.

D. Manuela, ao ver que a filha se recuperou do aborto, vai embora. Ao perceber-se sozinha, Leniza tenta buscar o passado em Oliveira que, ironicamente, receita a ela um fortificante, dos mesmos que engarrara em tempos idos, no laboratório onde trabalhou. Ela não consegue entrar na igreja do Rosário, que procurou como redenção, e acaba caminhando para a Rádio Continental, destino que escolhera e do qual não conseguiria retornar. Esta passagem insinua a leitura de que a cura de Leniza estaria na volta à vida de operária, mas que sua “alma” já havia sido tomada pelo rádio e pelos novos tempos que este representava.

A estrela não se arrepende das coisas que a levaram à condição de solidão em que se encontra, mas percebe-se, no confuso discurso final, um tom melancólico e uma profusão de lembranças do passado que fazem Leniza pensar que tudo poderia ser diferente. É uma angústia que, contudo, não a modifica, uma vez que o autor não tende para o romantismo que redime. Este sentimento aproxima-se mais do sentido freudiano

no de luto e perda<sup>100</sup>, algo que faz parte da vida e contra o qual não há muito a ser feito.

Há que se lembrar que a construção da personagem passa pelo olhar masculino do autor e, por mais isento que este queira ser, nos influencia em relação à imagem que fazemos dessa mulher. Em vários momentos, pode-se notar um tratamento moralista, embutido no discurso do subconsciente de Leniza, como se fosse uma contrição tardia ou, em outra interpretação, mero reflexo da rigidez de preceitos da época.

É certo que o destino da Leniza não seria o casamento, já que o lugar onde fora criada, uma casa de cômodos, não lhe daria a base familiar sólida o suficiente para isso, o que poderia justificar sua amoralidade, mas também pode significar um traço de determinismo herdado dos realistas por Rebelo.

A história de Leniza, entretanto, poderia ser a história de muitas cantoras de sua época, salvo alguns aspectos dramáticos escolhidos pelo autor para manter a tensão e prender a atenção do leitor. Várias meninas simples, operárias, suburbanas, sonhadoras, também buscaram mudar sua sorte pela arte como nossa heroína. As famosas Rainhas do Rádio foram um exemplo disso. O concurso, realizado de 1937 a 1958, elegeu ao todo dez “rainhas”: Linda (de 1937 a 1947) e Dirce Batista (1948), Marlene (1949-1950), Dalva de Oliveira (1951), Mary Gonçalves (1952), Emília Borba (1953), Angela Maria (1954), Vera Lúcia (1955), Dóris Monteiro (1956-1957), Julie Joy (1958) e alçou à nobreza por meio do voto popular (ou do patrocínio de indústrias) essas jovens e talentosas mulheres. O principal mérito do concurso foi transformar definitivamente as vidas das cantoras de rádio.

Algumas “Lenizas” da vida real tiveram êxito, outras nem tanto. Dessas histórias, nos surpreendeu particularmente a da cantora Carmen Miranda (1909-1955). Expoente internacional nos anos 1930 a 1950, a artista possui em sua trajetória artística um histórico que em muito nos lembra a personagem de Rebelo e chega a ser citada na trama, como parte de um diálogo entre Leniza, Seu Alberto e D. Manuela, em meio aos sonhos da protagonista, que pensa na futura carreira:

---

<sup>100</sup> Para Freud, o luto é um estado do “eu” em que o sujeito se vê excluído de uma realidade pela perda ou abandono de um objeto que possui grande significado em sua vida. Este objeto pode ser uma pessoa, um ideal ou até uma abstração. Por estar presente desde o nascimento, o luto faz parte da vida, embora seja um processo enfrentado pelos indivíduos com resistência e sofrimento.

Seu Alberto achava que seria bom ela tentar. Ir a uma estação, cantar para eles ouvirem... Voz tinha. Graça também. Quem sabe? Ia falando, falando... [...] Leniza não ouve – sonha. Ela cantando. Ela ouvida pela mãe, por seu Alberto, pelo vizinho, por todo mundo. Ela ganhando dinheiro, muito dinheiro, ela se vestindo bem, cotada à beça, com retrato nos jornais todos os dias. Seu Alberto só chama Leniza de senhora, de dona:

– A senhora também não acha, Dona Leniza?

Leniza acorda:

– O quê?

– Que não há outra como a Carmem Miranda.

– Que dúvida! (REBELO, 2001, p. 31)

Filha de imigrantes portugueses (o pai de Leniza também era imigrante, só que alemão), Maria do Carmo Miranda da Cunha (foto 2), veio para o Brasil com menos de um ano de idade. A família instalou-se no Centro do Rio de Janeiro, onde o pai montou uma barbearia e a mãe uma pensão (a mãe de Leniza tinha uma casa de cômodos). O apelido Carmen deveu-se ao gosto que o pai tinha por óperas. A menina começou a cantar por influência da irmã mais velha (Leniza seria influenciada por um amigo), Olinda (1907-1931), que percebeu que seu canto atraía a clientela. Na adolescência, Carmen trabalhou em duas lojas vendendo chapéus e gravatas: a Maison Marigny e La Femme Chic (Leniza também fora vendedora).

A vivência na chapelaria pode ter influenciado a indumentária da artista, cujos excessos, lembram o teatro grego<sup>101</sup>: na altura dos sapatos, nos colares, nos turbantes, que, além de diferenciá-la enquanto figura, tinham o efeito de aumentá-la, tanto na estatura (tinha 1,53m de altura), quanto na amplitude cênica. Alguns críticos argumentam que seu exotismo era mais um reforço à imagem que se fazia da América Latina, sendo ela a personificação das “repúblicas das bananas”. Uma coisa ou outra, seu estilo virou referência de moda e ousadia, sendo ícone até nos dias atuais.

---

<sup>101</sup> No teatro grego, com o objetivo de ganhar volume para sua imagem, o ator usava grandes máscaras, para que fosse visto por toda a plateia. Um traço dessa prática foi preservada nos palhaços, que desenham a boca e os olhos muito maiores que os seus e usam roupas largas e sapatos grandes, para que sua figura se destaque no palco.



Foto 2: Carmen Miranda<sup>102</sup>

Em reportagem do *Estadão* por ocasião do 70 anos do livro de Rebelo no ano de 2009, o jornalista Francisco Quinteiro Pires comenta<sup>103</sup>:

Em “A Estrela Sobre”, percebe-se a influência do estrelato de Carmen Miranda, que monopolizou a atenção dos ouvintes. Como Leniza, ela se criou no Centro, na Lapa mítica dos malandros e músicos, onde aprendeu em gírias e testemunhos, a malícia da vida. Mas, ao contrário de Leniza, Carmen conquistou a independência, além do sucesso internacional. O fim é parecido, ambas tiveram que lidar com dilemas morais, como o aborto, e foram trituradas pela indústria de sonhos do showbiz – na conta de Carmem, o cassino, o teatro e o cinema podem ser incluídos como moedores de carne e espírito. Rebelo mostrou que o sucesso atual se transforma em tragédia futura. (*Estadão*, 13-06-2009)

Carmem Miranda conheceria o sucesso em 1930, com a marcha “Para Você Gostar de Mim” (Taí) e a partir daí não pararia mais, participando do teatro de revista, cinema, rádio e até televisão. Em 1933, fez sua primeira turnê internacional a Buenos Aires, onde ficou um mês. Em 1936, a cantora estrelaria o filme “Alô, Alô, Carnaval!”, numa das cenas está o antológico número com sua irmã Aurora Miranda (1915-2005), em que cantam “Cantoras do Rádio”.

Em 1939 foi vista no Cassino da Urca<sup>104</sup> pelo empresário americano Lee Shubert (1871-1953) e pela atriz Sonja Henie (1912-1969) que

---

<sup>102</sup> Disponível em: <[star-spangledheart.blogspot.com](http://star-spangledheart.blogspot.com)>

<sup>103</sup> Jornalista brasileiro. Trabalhou nos Jornais o Estado de São Paulo, na Folha de São Paulo e nas Revistas CULT, BRAVO! e SUPERINTERESSANTE. Atualmente trabalha no Sistema de Comunicações Globo.

a convidaram para uma turnê em um transatlântico, assinando contrato com ela ainda na viagem. Havia por parte de Carmen, contudo, uma exigência: o Bando da Lua teria de ser contratado também. Formado no início dos anos 1930, o grupo era composto inicialmente por Aloysio de Oliveira (1914-1995, violão e vocal), Hélio Jordão Pereira (1914-1999, violão), Osvaldo Éboli – o Vadeco (1912-2002, pandeiro), Ivo Astolphi (s.d., violão tenor e banjo) e pelos irmãos Afonso (1913, ritmo e flauta), Stênio (1909, cavaquinho) e Armando Osório (s.d., violão), que acompanhavam Carmen desde o início.

Exigência atendida, Carmen apresentou-se até na Casa Branca para o presidente Franklin Roosevelt (1882-1945) e só voltaria ao Brasil um ano depois de sua ida aos Estados Unidos, momento em que seria laureada por uns e criticada por outros, estes de correntes políticas contrárias aos norte-americanos.

Com muitos namorados no currículo, tal como a personagem do romance, Carmen Miranda casou-se com David Alfred Sebastian (1908-1990) no ano de 1947. Longe de ser o ideal de felicidade, o casamento enfrentou problemas já nos primeiros meses, com brigas por ciúmes e traições do marido. Entretanto a artista se recusava a desquitar-se, permanecendo casada até o seu falecimento. Ficou grávida em 1948, mas após uma apresentação sofreu um aborto espontâneo, aumentando suas crises depressivas. Seus biógrafos concordam que o casamento marcou a decadência moral e física de Carmen. A agenda estafante a que o marido, que também era seu empresário, a submetia, fazia com que consumisse drogas estimulantes e antidepressivas, na época vendidas sem muito controle nos Estados Unidos.

Em dezembro 1954, após anos morando no exterior, Carmen retornou ao Brasil, onde foi diagnosticada dependente química. Submeteu-se a um tratamento de desintoxicação por quatro meses, mantendo-se hospedada no Copacabana Palace, o que a recuperou levemente. Com a melhora, logo voltaria à agenda atribulada, ao álcool e aos remédios, que

---

<sup>104</sup> O Cassino da Urca foi um famoso clube noturno carioca, localizado no bairro da Urca, zona sul do Rio de Janeiro. Além dos bem frequentados salões de jogos, o lugar também possuía um teatro onde eram apresentados shows com os maiores nomes da época. Conheceu o apogeu entre os anos de 1936 e 1946, tendo como visitantes: Walt Disney, Orson Welles e outras personalidades de projeção internacional. Políticos da época também desfilavam em seus salões, acompanhados de suas amantes. Após o fechamento, abrigou a antiga TV Tupi Rio (1951 -1980). Hoje, parte do prédio encontra-se em ruínas, uma grande injustiça a esse importante lugar da memória nacional.

culminariam, meses depois, em um ataque cardíaco, no dia 05 de agosto de 1955, levando-a a óbito, em sua casa, na cidade de Beverly Hills.

O Repórter Esso, em edição extraordinária, seria o primeiro a falar da morte da “pequena notável” e seu enterro no cemitério São João Batista, zona sul do Rio de Janeiro, foi acompanhado por aproximadamente meio milhão de pessoas. Um “estado emocional coletivo” (ORTIZ, 1991, p. 116) como só os meios de comunicação de massa, nesse caso representados pela artista, eram capazes de produzir.

Ao fazermos uma ponte entre Leniza e Carmen Miranda, identificamos um tom profético na obra literária. Essas duas mulheres seriam contemporâneas, sairiam de condições humildes pelas benesses do rádio, mas alguns dos dilemas vividos por Carmen, mesmo que semelhantes aos de Leniza foram posteriores à obra, a exemplo do aborto, que diferentemente do que ocorreu a esta, em que foi provocado, naquela foi espontâneo.

Ironicamente o destino de Leniza ficou em aberto no fim do livro, diferente do de Carmen que é histórico. Mas nada impediria um término parecido para nossa estrela da ficção. Ambas, teriam sido consumidas, dissolvidas, esmagadas pela indústria que ajudaram a movimentar.

*A Estrela Sobe* retrata uma sociedade ainda presa ao passado no que se refere aos valores tradicionais, mesmo que de olho na modernidade e fortemente influenciada pelo rádio. Os conflitos internos e coletivos, tanto do lado dos homens, que assistiam a uma mudança comportamental feminina com receio e espanto, quanto do lado das mulheres, que ainda tentavam ampliar seu espaço, conviviam com aspectos políticos que falavam alto e em ondas curtas<sup>105</sup>, mudando o aspecto da sociedade brasileira no entre guerras.

#### 4. Considerações finais

A interpretação de Marques Rebelo para a época retratada no romance permite-nos entrever as mudanças pelas quais passou a cidade do Rio de Janeiro e a sociedade carioca nos anos 1930/1940 – personificadas em sua Leniza – e a participação do rádio nessa construção, que foi além do aspecto tecnológico e das comunicações. Na verdade, este meio

---

<sup>105</sup> Curiosamente, as chamadas “ondas curtas”, são na verdade as de mais longo alcance e as que de fato proporcionaram a chegada do rádio a localidades distantes.

em muito contribuiu para o redimensionamento da atuação feminina na sociedade, seja como o alvo das campanhas de publicidade, seja como artista (contribuindo para uma maior valorização desta categoria de trabalho) e permitiu à mulher um novo olhar sobre si mesma, ainda que, através dos caminhos percorridos por nossa “heroína”, percebamos o alto preço que elas teriam a pagar caso optassem por um destino diferente do ideal de esposa e dona de casa tão valorizado nesses tempos. As cantoras, atrizes e rainhas do rádio significaram uma quebra de paradigma e uma nova configuração identitária para o feminino, um rompimento com valores tradicionais que Rebelo soube tão bem nos mostrar ao caracterizar sua protagonista, a quem o leitor talvez não chegue a amar, mas que nem de longe conseguirá odiar.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss ilustrado música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006. Versão on-line disponível em: <[www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br)>. Acesso dia: 02-01-2013.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

REBELO, Marques. *A estrela sobe*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

HUPFER, Maria Luisa Rinaldi. *As rainhas do rádio: símbolos da nascente indústria cultural brasileira*. São Paulo: SENAC, 2009.

SARAIVA, Francisco R. dos Santos. *Dicionário latino-português*. São Paulo: Garnier, 2006.

SCARAMELLA, Renata R. *Marques Rebelo: um modernista carioca e esquecido*. Rio de Janeiro: 2007. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Rio de Janeiro/UERJ, Instituto de Letras.

TESSER, Tereza C. *De passagem pelos estúdios*. A presença feminina no início do rádio no Rio de Janeiro e São Paulo. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/sipec/ix/trab07b.htm>>. Acesso em: 04-05-2011.

#### PÁGINAS DA INTERNET

<<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,a-leniza-so-queria-ser-livre-e-amar,386528,0.htm>>. Acesso em: 21-01-2013.

<<http://www.star-spangledheart.blogspot.com>>. Acesso em: 03-01-2013.

<<http://www.collectors.com.br/CS06/cs06a01a.shtml>>. Acesso em: 03-01-2013.

**O PATHOS DO EXÍLIO NO ESCRITOR MILTON HATOUM**

Joyce Silva Braga (UERJ)  
[joycesilvabraga@gmail.com](mailto:joycesilvabraga@gmail.com)

**1. Introdução**

A Matizar Filmes, produtora audiovisual, está preparando duas adaptações para o cinema de dois livros do escritor Milton Hatoum, *Relato de um certo oriente* (2008) e *Órfãos do Eldorado* (2008). O autor já foi traduzido para mais de 20 países e esta será a primeira vez que um livro seu alcançará o cinema. Segundo a produtora, os projetos estão em fase de desenvolvimento de roteiro e, em seu site, há um espaço reservado para esse projeto, intitulado por “Arquivo Milton Hatoum”. Lá, encontramos informações diversas, como fotos, vídeos e entrevistas<sup>106</sup>. Em uma dessas entrevistas audiovisuais, nos deparamos com o seguinte comentário do escritor sobre o trabalho de adaptação de seus livros para o cinema:

Às vezes eu penso nisso, nessa adaptação como trabalho de tradução literária, porque o tradutor não é um traidor, isso daí eu acho uma balela. É que a fidelidade não passa pela mera transcrição. Então o trabalho não é de adaptação, é um trabalho de transcrição. Eu gostaria de reconhecer o que há de essencial no *Órfãos do Eldorado* ou no *Relato* ou no *Dois Irmãos*. O que há de essencial. Quer dizer, as questões mais fundas dessas narrativas. (HATOUM, 2013).

Esta declaração se mostra importante, já que se trata da metodologia de seu próprio trabalho, pois Hatoum, além de ficcionista, ensaísta e professor universitário, como sabemos, também é tradutor. Publicou uma tradução do conto *Um Coração Simples* (2004) de G. Flaubert, escritor que fez viagens a “um certo oriente” e que, como conta Hatoum, fez parte de sua formação quando tinha entre 13 ou 14 anos. Em entrevista, o autor de *Dois Irmãos* afirma que é amante declarado da obra de Flaubert, porém afirma que estudou francês ainda jovem porque sua avó libanesa queria a todo custo que ele falasse francês. “Era uma dívida que tinha com a obra de Flaubert” (HATOUM, 2013). Sobre a linguagem e o vocabulário de escritor francês, Hatoum conta que “Flaubert tem um lado preciosista, um vocabulário muito preciso e às vezes um pouco raro, so-

---

<sup>106</sup> Com o avanço da midiatização, a entrevista “poderá se tornar indistintamente biografia, autobiografia, história de vida, confissão, diário íntimo, memória e testemunho” (ARFUCH, p. 2010, p. 152).

bretudo nos contos e romances ambientados na Palestina e no Norte da África” (HATOUM, 2013).

O escritor afirma ainda que alguma coisa da personagem Felicité, do conto traduzido, inspirou a personagem Domingas do seu segundo romance. Felicité, para Hatoum, se torna um nome irônico dentro do conto de Flaubert, pois ela era uma empregada doméstica que se configurava explorada, desgraçada, infeliz e pobre. Domingas e Felicité, se assemelham pois se mostram castradas em seus desejos e emoções, sem escolhas. “Na hora da morte, alucinada pela visão do paraqueto, ela vê no papagaio Loulou – um perroquet Amazone – a figura do Espírito Santo. Essa foi apenas uma de tantas influências conscientes, pois há outras que sequer sabemos” (HATOUM, 2013).

No romance *Dois Irmãos*, Domingas, de origem indígena, fora retirada ainda criança de sua aldeia, que ficava próxima a um afluente do Rio Negro, pelas religiosas das Missões. Ficou no orfanato católico por uns dois anos e depois, após aprender as rezas e ser alfabetizada na língua portuguesa, foi oferecida à Zana, mãe dos gêmeos, em troca de doações. Empregada da família, cuja recompensa era um lugar para dormir e comida para se alimentar, acabou sendo mãe postiça de Yaqub e morando nos fundos da casa. Nael nos conta que Yaqub

ficava aos cuidados de Domingas, a cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama, louca para ser livre, como ela mesmo me disse certa vez, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade (HATOUM, 2006, p. 50).

Ao discursar sobre o livro que mais o impactou em sua vida, Hatoum elenca este conto de Flaubert, que foi lido para ele pela primeira vez oralmente, por uma certa Madame em Manaus, antes de ele sair de sua cidade para alcançar outros voos. Nesta palestra, Milton Hatoum assinala que seria perfeitamente provável que as circunstâncias e o momento em que tomou conhecimento do conto tenham sido determinantes para ele, pois *Um Coração Simples* o fez vislumbrar os interstícios de uma realidade até então latente. “Sem essa ‘leitura de ouvido’, que me permitiu desvelar uma realidade que teimava em se esconder no âmbito da família e no antro da província, não sei se teria escrito o romance *Dois irmãos*” (HATOUM, p. 2013).

Hatoum traduziu ainda um conto de Marcel Schwob (1988) e outro de George Sand (2005). Atualmente, traduz uma novela de Joseph

Conrad, escritor de origem russa e de nacionalidade britânica. Conrad era um exilado e sua obra exprime bem esse pathos do imigrante, que dialoga com a obra de Hatoum. Essa tradução, no entanto, “não passa de um exercício de imaginação. Uma tradução que não será publicada tão cedo, talvez nunca. Apenas um diálogo com um narrador, nosso cúmplice secreto” (HATOUM, 2013).

Segundo Milton Hatoum, desde o Romantismo, grandes poetas e narradores também foram tradutores, de uma forma ou de outra, pois “tudo é tradução: um ficcionista traduz sua experiência em linguagem, um tradutor reflete sobre essa experiência e constrói um texto paralelo” (HATOUM, 2010). Porém, Hatoum ressalta que se trata de um paralelismo que contém um paradoxo, pois nele “há um ponto de fuga que converge para o texto original” (HATOUM, 2010). Ou seja, explica o escritor, “o texto traduzido é uma imagem que se reflete no outro lado do espelho, mas essa imagem reflete também a essência da obra original” (HATOUM, 2010). Assim, segundo a sua concepção de trabalho acerca do ofício de tradutor, para que se produza uma tradução de qualidade é necessário que o tradutor reflita sobre a experiência que o autor a ser traduzido quis imprimir na obra. “Acredito, mesmo, que o percurso trilhado pelo tradutor não deve partir da palavra para alcançar a frase, o texto e o ambiente cultural, e sim o inverso, ou seja: do espírito de uma cultura ao texto, à frase, à palavra” (HATOUM, 2013).

Esta relação entre o tradutor e o traduzido se mostra mais relevante ao considerarmos que Milton Hatoum é o tradutor de *Representações do Intelectual* (2005) de Edward Said, intelectual árabe de grande destaque internacional. Como buscaremos demonstrar neste ensaio, ambos os autores compartilham da experiência e da reflexão sobre o exílio, cujo pathos perpassa suas obras de maneira intensa. Ou seja, ao escolher traduzir Edward Said, Milton Hatoum traz à tona um diálogo profundo com a cultura árabe e com esse pathos do exílio, enaltecendo tanto a sua experiência de exilado quanto a experiência de Said, que diversas vezes escreveu sobre o assunto.

Não sou um tradutor profissional. Traduzi apenas um texto de três de grandes autores franceses – Marcel Schwob, George Sand e Flaubert – e um livro de Edward Said – *Representações do intelectual* –. Esses autores franceses me interessam por razões literárias; o palestino-americano por razões éticas (HATOUM, 2013).



## 2. Edward W. Said

Edward W. Said, nasceu em Jerusalém, em 1935. Foi educado no Cairo e em Nova York, onde lecionou literatura na Universidade de Columbia. Said é autor de dezenas de livros e artigos sobre a relação entre cultura e política, se tornando um dos mais importantes críticos literários e culturais dos EUA. Com o *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente* (2007) é considerado precursor do que hoje chamamos de estudos Pós-Coloniais, conforme Eloína Prati dos Santos (2005), já que esses estudos desenvolveram-se no que ficou conhecido como “teoria do discurso colonialista” (SANTOS, 2005, p. 341), disseminado, principalmente, pelas obras de Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha.

O *Orientalismo* torna-se, ironicamente, canônico, apesar de Said ter levado as questões da colônia e do império para o centro das discussões acadêmicas, dirigindo-se “à produção discursiva e textual dos significados coloniais ao mesmo tempo em que analisa a consolidação da hegemonia colonial” (SANTOS: 2005, p. 346). Neste e nos demais livros sobre o assunto, como *A questão da Palestina* (2012) e *Cultura e imperialismo* (1995), Said expõe, de forma detalhada e extensa a relação entre o conhecimento e o poder nas relações coloniais, baseando-se, principalmente, nos estudos de Foucault e Gramsci sobre a concepção de poder e de como ele opera, atribuindo o conhecimento como o principal instrumento desse poder colonial.

Said distingue, mas, de certa forma, também essencializa, os sistemas de representação da dicotomia oriente-ocidente: o oriente discursivo é calado, sensual, feminino, irracional e atrasado, despótico, em contraste com o ocidente representado como masculino, racional, moral, democrático, dinâmico e progressivo. (SANTOS, 2005, p. 348).

Para Hatoum, que efetivou a indicação editorial desta obra para a editora Companhia das Letras, o *Orientalismo* “foi uma das leituras mais importantes sobre essa questão da construção imaginária do discurso sobre o outro oriental, sobretudo o mundo islâmico” (HATOUM, 2010). Além disso, Milton Hatoum afirma que este livro é um dos ensaios seminais sobre as relações entre o Oriente e o Ocidente, “sendo que o Oriente, como Said mostrou, é uma construção, é uma invenção do Ocidente. É um tipo de representação que o discurso orientalista teceu ao longo da história, sobretudo a partir do século XVIII” (HATOUM, 2010). Esta indicação editorial figura-se como um outro paralelo com as reflexões de Said, além de promover um diálogo com a cultura árabe, que, como veremos, perpassa tanto a sua vida quanto a obra.

Já em *Representações do intelectual* (2005), obra que Hatoum traduziu, Said reúne seis conferências transmitidas em 1993 pela BBC, as prestigiosas *Conferências Reith*, de que participaram grandes intelectuais europeus e norte-americanos, desde a inauguração do programa em 1948 por Bertrand Russell. Nestas conferências, expõe as principais marcas que um intelectual contemporâneo deve possuir: o exílio, o amadorismo, o desapego às tradições, a marginalidade, a distância crítica e a intervenção mediadora. “Foi com essas ideias-chaves que Said compôs as Conferências Reith de 1993”, conforme estudo de Alison Leão (2007). Para Hatoum, na orelha do livro, este texto ocupa um lugar proeminente na vasta obra de Said, “porque enlaça a sua vida profissional – professor de literatura, pensador da cultura, crítico de música – com a militância política” (HATOUM, 2005).

Hatoum explica ainda que o leitor, ao adentrar no texto, percebe que essas duas atividades são inseparáveis, a exemplo da vida e obra de Sartre, Adorno e Gramsci. Para o escritor manauara, uma das críticas mais importantes de Said dirige-se “aos que se deixam levar por dogmas religiosos, patriotadas, questões estritamente nacionalistas e por um profissionalismo exacerbado” (HATOUM, 2005). O que Edward Said tenta mostrar, na crítica de Milton Hatoum, é que, para o intelectual secular, “os deuses sempre falham, e que o profissionalismo e a especialização extremadas podem significar alienação e indiferença” (HATOUM, 2005).

Esse é o retrato (ou a representação) do intelectual contemporâneo, na acepção de Said. Essa é a condição que Hatoum toma para si e para sua obra ao se posicionar, principalmente com relação à metáfora do exílio, que se relaciona com uma “viagem para dentro”, descrita por Said. Essa “viagem para dentro”, rumo à metrópole, é um mérito dos intelectuais do Terceiro Mundo, de acordo com Said, pois esses intelectuais se configuram como figuras opositoras do *status quo*, que se expressam através da apropriação do discurso dominante da metrópole, porém voltam-se contra essa mesma metrópole para desconstruir suas tentativas de dominação das regiões de onde esses intelectuais vêm. Esse é um dos motivos, em nossa perspectiva, de Hatoum voltar seus olhos sempre para Manaus e, não, por questões regionalistas que a crítica literária sempre deixa transparecer, cujas reflexões reducionistas buscam enaltecer o exótico e tornar o local (Amazonas ou Manaus) ainda mais distante e inacessível, assim como os orientalistas fazem com o Oriente.

Ainda sobre a metáfora do exílio, Said expõe em *Representações do intelectual* que, ao cruzar as fronteiras, o intelectual do Terceiro Mundo que é abrigado na metrópole escapa dos impasses que aprisionam alguns intelectuais nacionalistas, enfatizando que a possibilidade de viver entre dois mundos conduz esse intelectual a atuar como mediador entre os discursos. Esse entrelugar é uma imagem que perpassa a obra de Said, pois é o seu lugar, já que a questão da Palestina é a sua questão, a questão de seu povo. Em seu livro de memórias, sugestivamente intitulado *Fora do Lugar* (2004), Said vai retomar esse debate sobre a causa palestina. Afirma Said que, ao retornar pela última vez a Jerusalém, descobriu que o que havia sido uma rede de cidades e lugarejos nos quais tinham vivido todos os membros de sua família “era agora uma série de locais israelenses (...) onde a minoria palestina vive sob a autoridade de Israel” (SAID, 2004, p. 12). Assinala que nessa viagem era frequentemente perguntado pelos militares israelenses sobre quando, após o nascimento, havia deixado Israel, já que seu passaporte era norte-americano, porém indicava o local de nascimento como Jerusalém. Em suas respostas, afirmava que deixara a Palestina em dezembro de 1947, enfatizando sempre a palavra Palestina.

O senhor tem algum parente aqui? era a pergunta seguinte, à qual eu respondia: Nenhum, e isso deflagrava em mim um sentimento de tristeza e perda cuja intensidade eu não havia previsto. Pois no início da primavera de 1948 toda a minha família havia sido varrida do local, e permanecera no exílio desde então (SAID, 2004, p. 13).

Essa perda, esse luto, nunca o deixara, como suas memórias nos mostram. Principalmente quando expõe casos sobre a linguagem e a geografia. Para Said, era uma sensação de estranhamento como autor tentar sempre traduzir as experiências que teve não apenas em um ambiente remoto (Palestina), mas também em uma língua diferente (o árabe).

Cada pessoa vive sua vida em determinada língua; suas experiências, em função disso, são vividas, absorvidas e lembradas nessa língua. A cisão básica da minha vida era entre o árabe, minha língua nativa, e o inglês, a língua da minha educação e subsequente expressão como intelectual e professor, e portanto tentar produzir uma narrativa em uma língua ou outra – para não falar das numerosas maneiras como as línguas se misturavam diante de mim e invadiam o reino uma da outra – tem sido até hoje uma tarefa complicada (SAID, 2004, p. 15).

Essa mistura, ou melhor, essa algaravia, é um paralelo entre a experiência de Said com a obra ficcional de Hatoum. Temos sempre presente na expressão dos personagens imigrantes de Milton Hatoum, como Emilie, Zana, Halim, entre muitos outros, essa hesitação com a língua, e,

às vezes, um silêncio constrangedor. Sobre esse silêncio e hesitação, vale comentar sobre Yaqub, um dos personagens centrais da trama de *Dois Irmãos* (2006). Yaqub é o filho mais velho do casal Zana e Halim, dois imigrantes árabes, a primeira cristã e o segundo mulçumano. Este filho, segundo o narrador da obra, era “um ser calado que nunca pensava em voz alta” (HATOUM, 2006, p. 45). É enviado menino para o sul do Líbano, para morar na aldeia dos parentes de seu pai, aos 13 anos. Um exílio de 5 anos. Seu retorno, já rapaz, aos 18 anos, é comemorado pela família. Porém, “a separação fizera Yaqub esquecer certas palavras da língua portuguesa. Ele falava pouco, pronunciando monossílabos ou frases curtas; calava quando podia, e, às vezes, quando não devia”. (HATOUM, 2006, p. 13).

Nael, o narrador de *Dois Irmãos*, acentua que a mãe logo percebeu, pois via o filho sorrir, suspirar e evitar as palavras, “como se um silêncio paralisante o envolvesse” (HATOUM, 2006, p. 13), como o silêncio que demonstrou ao chegar novamente em sua cidade, já depois da Guerra, em que Yaqub reconhece uma parte de sua infância vivida em Manaus.

Se emociona vendo as mangueiras e oitizeiros sombreando a calçada, e essas nuvens imensas, inertes como uma pintura em fundo azulado, o cheiro da rua da infância, dos quintais, da umidade amazônica, a visão dos vizinhos debruçados nas janelas e a mãe acariciando-lhe a nuca, a voz dócil dizendo-lhe: chegamos querido, a nossa casa... (HATOUM, 2006, p. 16).

Yaqub, porém, “olhou para o pai e apenas balbuciou sons embaralhados” (HATOUM, 2006, p. 16). Este personagem disse a Nael que nunca ia esquecer do dia em que saiu de Manaus e foi para o Líbano, pois tinha sido horrível. “Fui obrigado a me separar de todos, de tudo...não queria” (HATOUM, 2006, p. 86). Nael expressa que a dor de Yaqub parecia mais forte que a emoção do reencontro com o mundo da infância e “talvez nada, talvez nenhuma torpeza ou agressão tivesse sido tão violenta quanto a brusca separação de Yaqub do seu mundo” (HATOUM, 2006, p. 86).

Outro ponto para Said é, junto com a linguagem, a geografia, “especialmente na forma deslocada de partidas, chegadas, adeuses, exílios, nostalgias, saudades de casa e da viagem em si – que está no cerne das minhas lembranças daqueles primeiros anos” (SAID, 2004, p. 15). Essa geografia marca decisivamente sua identidade, pois cada lugar por onde Edward Said passa a morar, como Jerusalém, Cairo, Líbano e Estados Unidos, tece “uma rede densa e complicada de valências que constitui

grande parte do que significa crescer, ganhar uma identidade, formar minha consciência de mim mesmo e dos outros” (SAID, 2004, p. 15). Essa geografia que demarca em suas memórias enaltece, profundamente, esse pathos do exílio que perpassa sua vida e sua obra.

Ainda sobre *Fora do Lugar*, vale citar que Hatoum escreveu uma bela resenha sobre esta obra, publicada na revista *Bravo*, em que centra sua análise no sentimento do exílio e da dualidade permanente que caminha dentro de Said. Um exemplo dessa dualidade descrita pelo palestino em suas memórias é o seu próprio nome. Explica Said que levou quase cinquenta anos para se acostumar, ou, mais exatamente, para se sentir menos desconfortável com o seu próprio nome, já que, segundo ele, “Edward era um nome ridiculamente inglês atrelado à força ao sobrenome inequivocamente árabe Said” (SAID, 2004, p. 19).

Durante anos, dependendo das circunstâncias específicas, eu pronunciava rapidamente o ‘Edward’ e enfatizada o ‘Said’; em outras ocasiões, fazia o contrário ou então juntava um nome no outro de modo tão rápido que nenhum dos dois soava claro. A única coisa que eu não podia tolerar, mas que muitas vezes fui obrigado a sofrer, era a reação descrente e, por conta disso, desalentadora: Edward? Said? (SAID, 2004, p. 20).

Esse pathos, como preferimos chamar aqui, marca Said na carne, na língua, no nome, na memória de sua terra natal e na lembrança de seus antepassados. Está presente também em uma outra obra sua, intitulada *Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios* (2003). Em um de seus ensaios, Said afirma que, embora a literatura e a história contenham diversos episódios heroicos e gloriosos (até triunfais, segundo ele) da vida de um exilado, esses mesmos episódios não passam, para Said, de “esforços para superar a dor mutiladora da separação” (SAID, 2003, p. 46), pois “as realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre” (SAID, 2003, p. 46). Assim, Edward Said suplementa suas reflexões sobre o tema, porém agora configurando-o, conceituando-o.

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada (SAID, 2003, p. 46).

Essa imagem da “fratura incurável” já poderia ser percebida desde a Grécia antiga, segundo Müller (2006), quando a sentença do banimento é aplicada ao rei Édipo por ele mesmo, que denotou o pior tipo de pena que um ser humano poderia receber: “pior que a morte seria vagar pelo território do não pertencer” (MÜLLER, 2006, p. 276). Tal como a morte,

Said também o retratou, porém, para o palestino, “sem sua última misericórdia” (SAID, 2003, p. 47).

Dessa forma, o exilado, como vemos com Said e como veremos mais adiante com Hatoum e muitos de seus personagens, desloca-se na contramão do viajante, pois é um sujeito para o qual a viagem é imposta, seja por restrições econômicas, seja por perseguição política, cultural ou religiosa. A partir dessa imposição, sofre, pena de saudades e figura os chamados “males da ausência”, como bem definiu Maria José de Queiroz. Em seu estudo, Queiroz faz um mapeamento desses males na literatura ocidental desde a expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden, ou seja, do Paraíso. Esta pesquisadora afirma que, vinculado à ideia de perda e desarraigamento, “o exílio é moral, antes de ser político, e liga-se à sorte do homem sobre a terra” (QUEIROZ, 1998).

Explica Queiroz que, se na Grécia antiga o exílio tinha a feição política ao produzir banimentos por ostracismos, Roma consagrou aos exilados a face cruel do processo, com as relegações, confinamentos e desterros em massa. Edward Said (2003) lembra que essa prática tem origem na velha pena do banimento, de modo que uma vez banido, o exilado estaria condenado a levar uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um eterno forasteiro. Com o passar dos séculos, mudanças culturais e históricas conferiram outros significados ao exílio, tornando-o uma pena a ser aplicada, geralmente a perseguidos políticos e refugiados. Já nos Estados Modernos, essas práticas foram atualizadas por regimes totalitários ao longo do século XX, como na ditadura que tivemos aqui no Brasil.

Por fim, diante desse quadro conceitual sobre o pathos do exílio, desejamos frisar a reflexão de Said no que tange à construção da identidade do exilado. Através de variados exemplos de poetas e escritores que se destacaram estando no exílio, como Joyce, Hashid Hussein, Nabokov ou Faiz Ahamad Faiz, Said argumenta que “esses e tantos outros poetas e escritores exilados conferem dignidade a uma condição criada para negar a dignidade – e a identidade às pessoas” (SAID, 2003, p. 48). Ou seja, o exílio é um processo criado para negar a identidade e a dignidade às pessoas e, por isso, esse pathos é uma fratura incurável.

### 3. Milton Hatoum

Elegemos discorrer sobre as representações do exílio na construção discursiva da figura do escritor Milton Hatoum, pois esse pathos se mostra mais evidente em suas obras ficcionais, além de também perpassar a biografia do escritor. Ou seja, sob nossa perspectiva, a condição do exilado seria uma reflexão comum presente tanto nas obras estritamente ficcionais, como romances, contos, crônicas, quanto nas que não abordam o literário de frente, como as traduções, as resenhas, as críticas literárias. O que realça essa reflexão é uma análise da própria biografia do escritor amazonense.

Hatoum explica que saiu de Manaus para morar longe do Brasil por vários motivos, um seria a questão da ditadura, “que marcou a minha geração” (HATOUM, 2010). Outro seria “porque intuí que a vida intelectual na província era estreita, limitada, e podia me aniquilar” (HATOUM, 2010). Interessante retomar um conto de Hatoum publicado no jornal *O Estado de São Paulo* (1998). Vários escritores, cineastas, atores, entre outros profissionais, foram convocados para responder com a escrita de um conto a seguinte pergunta: “você tem medo de quê?”. O conto de Hatoum intitula-se “Exílio”. O exílio tematizado neste conto é aquele provocado pela Ditadura Militar no Brasil.

Descreve o narrador do conto que, em dezembro de 1969, em uma das manifestações contra a Ditadura, estudantes menores de idade, inclusive ele, foram pegos pelos militares. “Depois de chutes e empurrões, eu e o meu colega rumamos para o desconhecido. M. A. C. quis saber para onde íamos, uma voz sem rosto ameaçou: calado, mãos para trás e cabeça entre as pernas”. O narrador, na noite do dia seguinte, foi deixado na estrada Parque Taguatinga-Guará. “A inocência, a ingenuidade e a esperança, todas as fantasias da juventude tinham sido enterradas”. MAC nunca mais foi visto. Segundo o narrador, MAC se tornou “mais um desaparecido naquele dezembro em que deixei a cidade”, e que “durante muito tempo a memória dos gritos de dor trazia de volta o rosto assustado do colega”. O narrador ausenta-se da cidade por longos 32 anos. Em sua primeira viagem de volta à capital, o narrador encontra um amigo da época e pergunta sobre o MAC. “Está morando em São Paulo, disse ele. Talvez seja teu vizinho”. O narrador afirma que havia pensado que MAC estivesse morto. Seu amigo responde que “de alguma forma ele morreu. Sumiu do colégio e da cidade, depois ressuscitou e foi anistiado”. O narrador murmura: “Exílio”. Hatoum termina seu conto da seguinte forma: “Senti um calafrio, ou alguma coisa que lembrava o medo do passado”.

Esse conto se relaciona diretamente com as reflexões e experiências de Hatoum, pois o escritor declara que era um militante nessa época, porém sem ser partidário, sendo preso quando os militares invadiram a PUC, em setembro de 1977. “Dois anos depois decidi cair fora do Brasil” (HATOUM, 2012). Hatoum conta que o período pós-AI-5 foi um dos piores momentos da ditadura. “A UnB foi fechada e até mesmo o Colégio de Aplicação, onde estudei, que ficava na entrada da faculdade, foi fechado pelos militares” (HATOUM, 2012).

O pathos do exílio relacionado com a ditadura militar está presente em toda a sua escrita ficcional. Um dos exemplos é o romance *Cinzas do Norte*, publicado em 2005, que expôs uma visão íntima da uma geração brasileira que viveu sob a ditadura militar nos anos setenta. Além do próprio *Dois Irmãos*, em que há a morte de um poeta, o professor de francês Antenor Laval, assassinado pela repressão militar, além do irmão Yaqub, que acredita na política desenvolvimentista do governo. Para Hatoum a ditadura e o quadro histórico são apenas pano de fundo, sendo “importante até para contextualizar a narrativa. Faz parte também da minha vida, da minha geração, que vivenciou essa época, que cresceu durante o regime militar” (HATOUM, 2010). Sobre esta certa unidade entre suas obras, Hatoum argumenta que “cada narrativa é fruto de uma experiência de leitura e de vida. E essas experiências vão assumindo contornos diferentes, pois são filtradas diferentemente a cada momento da sua vida. Por questões que não te tocavam havia dez anos, e hoje te tocam” (HATOUM, 2012).

O exílio está presente também quando, ao ser questionado sobre como havia surgido seu primeiro romance, o *Relato de um certo oriente*, Hatoum discorre sobre os motivos gerais que levam um escritor a escrever. Mas, para ele, em especial, se deu quando ele estava na Espanha e recebeu a notícia do falecimento de seu avô. Acrescenta que essa notícia o chocou, pois estaria acentuada pelo drama da distância, do exílio: “eu já estava há quinze anos longe de Manaus” (HATOUM, 1993). Seu avô era o narrador oral de sua infância, conforme nos conta durante a entrevista. “E isso provocou em mim o desejo de escrever sobre esse homem, cuja voz não mais existia; algo assim como a recuperação de uma voz que se foi...” (HATOUM, 1993). Como vemos, para o escritor, a distância o ajudou a escrever, pois “o fato de estar longe do Brasil, muito longe de Manaus, permitiu-me escrever com mais liberdade” (HATOUM, 1993). Este fato acentua a questão: o exílio marca não apenas sua obra, seus personagens, sua escrita vazada pela memória e pelo esquecimento,



mas faz parte também de sua biografia, pois Hatoum confessa sobre o seu “desejo de deixar a margem” através de uma “dupla viagem”:

A primeira, imaginária. O viajante imóvel que durante a sua infância em Manaus, imagina mundos distantes. A segunda, uma viagem real rumo ao sul do Brasil e ao outro hemisfério: deslocamento da periferia para vários centros (o centro é sempre plural), o desejo de deixar a margem e navegar no rio de uma outra cultura ou sociedade (...) É como se o viajante se distanciasse da ‘margem da História’, a fim de assimilar outras culturas, sem no entanto perder a bússola que aponta para o seu Norte. O Norte, depois da errância e do exílio, é menos uma geografia do que um lugar que se busca. Lugar que já não mais existe, ou lugar utópico que só existe na memória. Em outras palavras: essa tentativa de um retorno à terra natal só é possível através da linguagem (HATOUM, 1993).

Nesta fala de Hatoum percebemos que, ao jogar com o duplo sentido da palavra Norte (região ou rumo), o escritor promove uma densa reflexão sobre sua própria errância causada pelo exílio, no sentido de salientar essa fratura incurável, como elencou Said. Hatoum demonstra a percepção de que ele não poderá nunca mais voltar ao seu lugar, ao seu Norte, pois não poderá encontrar o mesmo lugar que deixou, pois ele já não mais existe. Por isso, esse lugar que se torna perda e estranhamento só é recuperável pela linguagem como um lugar utópico, pois “cada escritor elege seu paraíso. E a infância, um paraíso perdido para sempre, pode ser reinventada pela literatura e a arte. Mas há também vestígios do inferno no passado, e isso também interessa ao escritor” (HATOUM, 2005).

Do mesmo modo Stuart Hall comenta sua relação com a Jamaica, com sua família e meio social. Sua família possuía a pele branca, era de classe média, vivia no contexto jamaicano do engenho e, segundo Hall, se consideravam praticamente ingleses. Ao nascer, sua irmã foi vê-lo no berçário e estranhou quando o viu pela primeira vez, dizendo: “De onde vocês tiraram esse bebê *coolie*?” (HALL, 2009, p. 386). Hall explica que *coolie* era uma palavra depreciativa na Jamaica que designava um indiano pobre, considerado o mais humilde entre os humildes. “Assim, ela não diria ‘de onde vocês tiraram esse bebê negro?’, já que naquele ambiente era impensável que ela pudesse ter um irmão negro. Mas ela notou, sim, que eu era de uma cor diferente da sua” (HALL, 2009, p. 386). Esse episódio marca para sempre sua vida, pois, por causa disso, “fui sempre identificado em minha família como alguém de fora, aquele que não se adequava, o que era mais negro do que os outros, o ‘pequeno *coolie*’” (HALL, 2009, p. 386). Hall nos conta que seus pais e sua família viviam sob o poder colonial britânico subjetivamente, ou seja, encarnavam e rea-

firmavam os valores do colonizador e que, por isso, em 1951 decidi emigrar para se salvar. Somente depois de 50 anos no exílio, depois que seus pais morreram, ele conseguiu retornar à Jamaica.

Depois que meus pais morreram, ficou mais fácil estabelecer uma nova relação com a nova Jamaica que emergiu nos anos 70. Esta não era a Jamaica onde eu tinha crescido. Por exemplo, tinha se tornado culturalmente uma sociedade negra, uma sociedade pós-escravocrata e pós-colonial, enquanto que eu havia vivido lá no final da era colonial. Portanto, pude negociá-la como um “estrangeiro familiar” (...) E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma “chegada” sempre adiada (...) Essa lacuna não pode ser preenchida. É impossível voltar para casa de novo (HALL, 2009, 393-394).

Assim como Edward Said e Milton Hatoum, Stuart Hall também se desloca “para dentro”, para o centro. Vale destacar essa questão do deslocamento “para dentro”, como Said analisou em *Representações do intelectual*, e como observamos anteriormente, pois Hatoum também descreve que se deslocou da periferia para vários centros. Ou seja, promove essa devoração do discurso dominante, do centro, principalmente o europeu, para, ao retornar, por meio da linguagem, desconstruir a visão que se tinha dessa região que o escritor toma como referência e que, por isso mesmo, se torna referência e palavra de autoridade desse local. Hatoum, assim como Hall, exerce a função do intelectual contemporâneo, segundo a concepção de Edward Said.

Essa “lacuna que não pode ser preenchida”, promovida pelo processo do exílio, conforme assinala Stuart Hall em seu depoimento, é retomada por Hatoum em sua literatura pela memória, amplamente utilizada em sua escrita como técnica narrativa. Através desse texto vazado pela memória, o exílio marca decisivamente sua ficção por meio de vários personagens que experimentam esse sentimento de perda, de luto por algo que já não existe mais, a que só é possível retornar através da linguagem, como Hatoum nos disse acima. Há os que estão, de fato, exilados geograficamente, como os personagens vindos do Oriente, e os que experimentam outro tipo de exílio, que chamaremos de exílio interno, conforme Queiroz (1998). São aqueles que expressam uma sensação de estar fora do lugar ou de não ter lugar algum, como vimos com Edward Said em *Fora do lugar* (2006). Na literatura de Milton Hatoum, o exílio é um pathos que provoca um certo tipo de “estranhamento” no personagem, seja no deslocamento do espaço geográfico, seja no deslocamento no tempo, ao rememorar um passado irrecuperável pela memória e pela lin-

guagem, que se mostra sempre lacunar ou que não dá conta de expressar a totalidade do real.

Em *Dois Irmãos*, esse sentimento ou sensação de estar fora do lugar que marca o pathos do exílio se apresenta sob variadas formas. Podemos discorrer sobre a figura do narrador, Nael, que está em busca de sua identidade, representando o exílio interno, pois escreve sobre uma família que, ao mesmo tempo, faz e não faz parte, não está nem dentro nem fora, ou seja, ocupa o entrelugar. Um lugar de estrangeiro, exilado. Mas um exílio não geográfico e, sim, um exílio de suas origens, suas raízes, de seu passado, de sua identidade.

Outra questão presente em *Dois Irmãos* é o pathos do exílio marcado pela imigração de várias famílias libanesas vindas para o Brasil, como a que está em foco na narrativa. Halim e Zana são imigrantes, falam a língua de sua terra natal, o árabe, além de manterem determinados costumes e rituais que trouxeram na bagagem. Porém, o exílio que mais causa tensão dentro desta narrativa é, sem dúvida, o dos personagens que dão nome ao romance: Yaqub e Omar. Yaqub é enviado ao Líbano no período da transição da infância para a adolescência e, posteriormente, vai fixar residência em São Paulo, longe de Manaus; Omar é um ser “à deriva”, como bem definiu o narrador Nael e, por isso, mostra-se sempre sem rumo, um eterno exilado, um estrangeiro. A vida e linguagem desses dois irmãos definem o sentimento deste romance, pois “o pathos do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão” (SAID, 2003, p. 52).

Outro paralelo entre Hatoum e Said é sua relação com o mundo árabe. Recentemente, Hatoum fez a apresentação para uma tradução de língua portuguesa do poeta árabe Adonis, “que não foi só o principal renovador da poesia árabe, realizando uma revolução poética (...) É, ainda hoje, uma das vozes fundamentais dessa cultura, na qual se destaca pela constante insubmissão à dominante religiosa” (HATOUM, 2012), afirma Hatoum. Para o escritor, a adoção do nome de um deus pagão é marca de sua aversão a um único Deus, já que em seus poemas “a presença da cultura pré-islâmica e pan-mediterrânea é fortíssima” (HATOUM, 2012).

Em todas essas obras e autores sobre os quais Hatoum se debruça podemos perceber, de alguma forma, um traço, uma ligação com o mundo árabe, principalmente com a presença de imigrantes, cultura que remonta a sua genealogia familiar, pois Hatoum é descendente de imigran-

tes árabes, como se coloca publicamente em um depoimento nomeado “Escrever à margem da história”.

Na minha infância, a convivência com o Outro exterior aconteceu na própria casa paterna. Filho de um imigrante oriental com uma brasileira de origem também oriental, eu pude descobrir, quando criança, os outros em mim mesmo (...). Minha língua materna é o português, mas o convívio com árabes do Oriente Médio e judeus do norte da África me permitiu assimilar um pouco de sua cultura e religião. De forma semelhante, a cultura indígena se impunha com a presença de nativos que moravam na minha casa e frequentavam o bairro de imigrantes orientais da capital do Amazonas (HATOUM, 1993).

Esse oriente, que não é o “outro lado do mundo”, mas um conceito socialmente construído, como vimos com Said em *Orientalismo*, perpassa sua obra desde a estreia, com *Relato de um certo Oriente*, publicado em 1989. Nesta narrativa, uma narradora não nomeada regressa após longos anos de ausência à casa de sua infância. Filha da matriarca Emilie, uma imigrante árabe que se estabelece em Manaus, a narradora estabelece uma correspondência com o seu irmão distante. Dezenas de cadernos e inúmeras fitas irão registrar suas impressões pessoais e declarações das pessoas reencontradas nesse seu regresso ao espaço familiar. Esse relato é construído a partir da interposição de variadas vozes narrativas, dando um caráter polifônico ao romance.

O Oriente e o exílio figuram nesta narrativa de maneira intensa, pois além de Emilie e da narradora, que migram, que se deslocam geograficamente, outros personagens marcam a questão do exílio, tendo destaque para um outro filho de Emilie, Hakim, pois ele é o escolhido para participar da língua dos pais, o árabe, tornando-se, assim, o principal interlocutor de Emilie. Porém, Hakim habitua-se a conviver com “um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com outro na Parisiense” (HATOUM, 2008, p. 52), a antiga casa da família, a tal ponto que, por vezes, tinha a “impressão de viver vidas distintas” (HATOUM, 2008, p. 52). Hakim experimentaria, assim, a sensação de estar “fora de lugar”.

Também para Milton Hatoum, assim como Said, a paisagem da infância e a língua em que se fala talvez sejam aquilo que mais marca a vida de uma pessoa e, principalmente, de um escritor, já que, em entrevista a Aida Hanania, Hatoum relaciona a noção de pátria às de língua e infância.

A língua é a pátria. A brasilidade está presente na língua, mas não sei até que ponto está presente numa paisagem brasileira: porque não sei se se pode definir exatamente ‘paisagem brasileira’ para quem é da Amazônia. A Ama-

zônia não tem fronteiras; sim há uma delimitação de ‘fronteiras’, mas para nós não passam de fronteiras imaginárias (HATOUM, 1993).

Mas, se entre as línguas que Hatoum teve contato quando criança, a opção foi pelo português, pergunta Fernanda Müller, “como imprimir nela as marcas brasileira e libanesa ao mesmo tempo?” (MÜLLER, 2006, p. 283). Para a estudiosa, a opção de Hatoum ao fazer literatura é pelo uso de um português sem sotaque, pois o escritor parece preferir tematizar o contato linguístico ao invés de representá-lo. “Para tanto, sobrepõe a figura do pai, em seu silêncio severo e constricto, à da mãe, tão atenta às mediações linguísticas” (MÜLLER, 2006, p. 283).

De uma maneira geral, a literatura de Milton Hatoum e, principalmente, *Relato de um certo oriente*, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, centram-se na criação de personagens marcados pela viagem, pelo exílio. Todos saem em busca de um eldorado, seja em uma outra cidade, seja em outro país, seja em busca de uma outra vida, como em *Órfãos do Eldorado* (2008). Nesse processo, Hatoum não representa em suas obras as condições de partida ou de como o comerciante veio a se estabelecer em outra terra, mas centra-se na família, nos dramas familiares. Focaliza a família já estruturada financeiramente, porém desequilibrada emocionalmente. “Talvez para mostrar que o deslocamento dado no nível psicológico interfere ainda mais profundamente e é muito difícil de ser superado” (MÜLLER, 2006, p. 284). Como se o Eldorado, o seu paraíso, estivesse sempre selado com a marca da eterna perda, do luto, do pathos do exílio.

#### **4. A obra de Milton Hatoum**

Estas intervenções públicas, sejam através de obras ficcionais ou não, como depoimentos dados pelo autor, entrevistas, palestras, entre outros tipos textuais, verbais, audiovisuais ou escritos, o aproxima da figura do intelectual e de suas funções, conforme discorreu Edward Said. Ou seja, essa imagem construída ao analisarmos o seu espaço biográfico (ARFUCH, 2010), projeta o escritor Milton Hatoum como um intelectual, cuja evidência se dá pelo interesse por lugares tão distantes quanto desconhecidos, como o Oriente e a Amazônia. Lugares que fazem parte de sua história. Lugares que figuram constantemente em sua escrita. Lugares cujas referências simbólicas são espaços em branco, que ele deseja “povoar de signos” (HATOUM, 1993).

Por conta disso, vez ou outra temos uma leitura de suas obras como fazendo parte de um novo regionalismo, verificado pelas análises de Schollhammer. Para este estudioso, a literatura de Hatoum teria popularidade pois “encontra-se na convergência entre um certo regionalismo sem exageros folclóricos e o interesse culturalista na diversidade brasileira” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 87). Karl Eric Schollhammer acrescenta, ainda, que encontramos na obra de Hatoum o regionalismo amazonense “em confluência com um memorialismo familiar, resgatando a história dos emigrantes árabes no Brasil” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 87).

De fato, Hatoum nasceu em Manaus no início da década de 1950, numa família de origem libanesa. Seus avós eram de Beirute, cristãos maronitas, e seu pai cresceu no Líbano, ainda sob o poder colonial francês. Para Schollhammer, tanto a tradição da narrativa árabe que Hatoum herdou do seu avô e dos vizinhos, quanto a influência francesa que sua família recebeu marcaram sua formação e, posteriormente, sua literatura. Explica, ainda, que a unanimidade do reconhecimento de Hatoum se deve ao fato de que o interesse da crítica acadêmica pela abordagem dos estudos culturais se consolidaram na década de 1980.

O próprio escritor rejeita essa classificação de regionalista, como podemos perceber em algumas de suas declarações, em que afirma que “a literatura regionalista se esgotou há muito tempo. O regionalismo é uma visão muito estreita da geografia, do lugar, da linguagem. É uma camisa de forças que encerra valores locais. Minha ideia é penetrar em questões locais (...) e dar um alcance universal” (HATOUM, 2005). Às vezes parece até se incomodar com essa terminologia, assinalando que não acredita nas classificações:

Antes de escrever o *Relato*, eu já estava vacinado contra a literatura regionalista. Não ia cair na armadilha de representar ‘os valores’ e a cor local de uma região que, por si só, já emite traços fortes de exotismo. Percebi que podia abordar questões a partir da minha própria experiência e das leituras. E fiz isso sem censuras, sem condescendência, usando recursos técnicos que aprendi com algumas obras (HATOUM, 2006).

De fato, ressalta Maria Luiza Almada Moreira (2006), em seu estudo sobre *Relato de um certo oriente e Dois Irmãos*, que, em seu primeiro romance, o autor não esmiuçou os traços marcantes da cidade, dos costumes e do vocabulário da região: “Aliás, o arbusto-humano que surge na cidade de Manaus para em seguida desaparecer no lodaçal próximo dos barcos e da água, pode até mesmo ser tomado como uma alegoria da crucificação do exótico” (MOREIRA, 2006, p. 95-96). Contudo, essa po-

lêmica regionalista está sempre presente, seja em entrevistas, seja em críticas sobre a obra de Hatoum.

Interessante é a resposta de Hatoum ao ser questionado sobre a possibilidade de, no futuro, escrever um romance urbano. O escritor afirma que “romance urbano é quase uma tautologia (...) O norte de meus romances é uma cidade, Manaus, que mantém vínculos fortes com o interior do Amazonas, mas também com São Paulo (no *Dois Irmãos*), e com o Rio e a Europa, no *Cinzas do Norte*” (HATOUM, 2006). Essa resposta suscita outras perguntas, pois, como assevera Moreira, Hatoum, nesta entrevista, “procura evidenciar uma espécie de poder que está por detrás da separação entre romancistas urbanos e regionalistas” (MOREIRA, 2006, p. 101). Maria Luiza explica que:

Se o escritor pertence à metrópole, como é o caso de Mário de Andrade, ele não é enquadrado como regionalista, embora sua obra possa apresentar traços característicos de uma região, mas se escreve a partir de um lugar periférico como Hatoum, por exemplo, a pressão sobre ele é muito maior (MOREIRA, 2006, p. 101).

De fato, Hatoum declara que, quando publicou seu primeiro romance, foi uma surpresa para a crítica e para o leitor: “Porque os críticos se perguntaram, como é que da Amazônia, de onde só se esperam histórias sobre índios e seringueiros e aventura na floresta, surge um romance sobre a emigração, sobre a memória, um drama familiar...” (HATOUM, 2005). Essas questões descortinam relações de poder, conforme debateu Edward Said, como vimos anteriormente.

Diante desse contexto, apesar de enquadrado como um novo regionalista, por voltar sempre seus olhos para Manaus, para a colônia de imigrantes que lá se instalaram, descrevendo como a cidade se modernizou e como se transformou ao longo de um certo período de tempo, possui uma extrema profusão temática, conforme chamou atenção Maria Zilda Ferreira Cury. Em dois artigos publicados (CURY, 2000; 2002), ela abordou a narrativa de Hatoum por dois aspectos distintos: a questão da alteridade, em um, e a questão do feminino, no outro. Para Maria Zilda, ao tematizar a imagem do imigrante, Hatoum abre um leque para conceitos como: “identidade, tradução cultural, entrelugar, memória, metalinguagem, além de outros” (CURY, 2002, p. 175).

Assim como Maria Zilda, que destaca a profusão temática como marca da obra de Hatoum, nossa perspectiva de análise se afasta da fortuna crítica do autor com tendência para uma leitura regionalista. Nossa visão é a de que, ao dialogar visceralmente com a obra de Edward Said, a

literatura de Hatoum realiza um movimento de desconstrução de um imaginário sobre Manaus e sobre a Amazônia. Um movimento que busca não só reinserir essas subjetividades, mas dar destaque e promover uma releitura do discurso que se fez até então sobre elas.

Visão próxima do papel do intelectual, segundo a acepção de Said, pois o intelectual retorna inevitavelmente à sua casa. Como casa, de acordo com Maria Luiza (2006), devemos entender um noção mais abrangente, “que envolve não só o espaço do aconchego do lar, bem como o tempo da infância e as relações familiares, mas de um modo geral, toda uma tradição da qual o intelectual parte e para a qual se vê compelido a voltar” (MOREIRA, 2006, p. 90). Assim, ao voltar para Manaus e para o Oriente, sua casa, sua tradição, seja por entrevistas, críticas, contos, romances, entre outros, Hatoum está reafirmando que será sempre um estrangeiro, um exilado, mas que, de alguma forma, dialogar com essa tradição é tentar reencontrar o Norte do qual se exilou algum dia. Pois, para Hatoum:

Um escritor só escreve sobre algo que não pode deixar de escrever. Alguma coisa que o incomoda ou provoca ou lhe traz inquietação. Tenho a impressão de que alguém escreve porque se sente de alguma maneira “fora do lugar”, o título do belo livro de Edward Said. Depois de ter publicado meu segundo romance (*Dois Irmãos*), perguntei a mim mesmo: por que elegi como narrador dos dois livros um personagem descentrado, sem lugar definido na família, ou cujo lugar fosse um não-lugar? Então pensei, sem concluir nada de definitivo, que a minha vida foi marcada por rupturas sucessivas, por passos mais ou menos perdidos no Brasil e no exterior, sobretudo por um sentimento de não pertencer totalmente a uma única região brasileira. O fato de não me adaptar à cidade em que nasci, de ser filho de imigrantes, de ter saído sozinho do “meu lugar”, tudo isso pode ter influído na escolha desses narradores e personagens erradios (HATOUM, 2004).

## 5. Conclusões

Dentro do contexto da crítica biográfica contemporânea, em que “a figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual” (SOUZA, 2002), buscamos neste ensaio refletir sobre o escritor Milton Hatoum e suas relações com a cultura árabe. Partindo do conceito de “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010) e da “função autor” (FOUCAULT, 1992), buscamos promover um amplo diálogo com tudo o que pode ser considerado por “obra”, principalmente os textos ficcionais e entrevistas do escritor, de forma a mapear alguns traços que configuram sua imagem como marcada pelo pathos do exílio, pelo entrelugar, con-



forme vimos com Edward Said. Hatoum é, ao mesmo tempo, promotor e tradutor da obra desse intelectual palestino, o que enaltece sua relação com o mundo árabe.

Ao elencar e analisar esse pathos que perpassa, sob nossa perspectiva, tanto a obra quanto a vida de Milton Hatoum, buscamos também, mesmo que em segundo plano, colocar em cena um dos diversos “biografemas” (BARTHES, 1979) que compõem a imagem desse escritor. O exílio, tomado como “biografema”, ou seja, como signo de um ser fragmentário, se torna um significante da vida de Milton Hatoum, iluminando detalhes significativos em sua obra e criando pontes possíveis de leitura sobre esse sujeito que se narra discursivamente diante do espaço público.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad.: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luiz Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelsam/FALE/UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. Imigrantes e agregadas: personagens femininas na ficção de Milton Hatoum. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Coleção Mulher & Literatura. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002.

FLAUBERT, Gustave. Um coração simples. In: \_\_\_\_\_. *Três contos*. Trad.: Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1992.

HALL, Stuart. Stuart Hall por Stuart Hall: a formação de um intelectual diaspórico. In: \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HATOUM, Milton. Fé na ficção. *Revista Brasileiros*, n. 65, 19/12/2012.

\_\_\_\_\_. 10 passeios pelos bosques da ficção. Entrevista concedida a Denis Leandro Francisco. *Revista do Centro de Estudos Portugueses da UFMG*, vol. 4, n. 33, p. 355-361, jan.-dez.2004.

\_\_\_\_\_. A Amazônia árabe. Entrevista concedida a Francisco José Viegas. 2005. *Textos da Gávea*. Disponível em: <<http://textosdagavea.blospot.com.br>>. Acesso em: 04/06/2013

\_\_\_\_\_. A parasita azul é um professor cassado. *Revista Entrelivros*, ano 1, n. 1, maio, 2005.

\_\_\_\_\_. Adaptação é tradução literária para Milton Hatoum. Arquivo Milton Hatoum. Disponível em: <<http://www.matizar.com.br/projetos/eldorado>>. Acesso em: 14-06-2013.

\_\_\_\_\_. *Dois Irmãos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Aida Ramezã Hanania. In: *Seminário de Escritores Brasileiros e Alemães*. São Paulo: Instituto Goethe, 1993. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em: 03-09-2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Claudinei Vieira e Fransueldes de Abreu. Disponível em <<http://desconcertos.wordpress.com>>. Acesso em: 02-08-2013.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Julio Daio Borges. Suplemento. *Jornal Estado de São Paulo*. Fevereiro, 2006.

\_\_\_\_\_. Escrever à margem da história. In: *Seminário de Escritores Brasileiros e Alemães*. São Paulo: Instituto Goethe, 1993. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em: 03-09-2012.

\_\_\_\_\_. Exílio. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais. 15-08-2004.

\_\_\_\_\_. Milton Hatoum verteu conto de Flaubert. *Jornal O Tempo*. Disponível em <<http://www.otempo.com.br>>. Acesso em: 10-06-2013.

\_\_\_\_\_. Não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa. *Revista Crioula*, n. 7, maio de 2010.

\_\_\_\_\_. O cavaleiro das palavras estranhas. In: ADONIS. *Poemas*. Organização e tradução: Michel Sleiman. Apresentação: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Por que traduzi Flaubert. Disponível em:

<<http://www.miltonhatoum.com.br/do-autor/traducoes-do-autor/por-que-traduzi-flaubert>>. Acesso em: 19-06-2013.

\_\_\_\_\_. Questões para Milton Hatoum. *Floema*, Ano VI, n. 6, p. 19-30, jan/jun.2010.

\_\_\_\_\_. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

LEÃO, Alisson. Representações do intelectual em *Relato de um certo oriente*. *Revista Aletria*. Vol. 16, jul./dez. 2007, p. 158-167.

MOREIRA, Maria Luiza Almada. *Milton Hatoum e o exílio como metáfora para a condição do intelectual*. Dissertação de mestrado. UFJF, 2007.

MÜLLER, Fernanda. *A viagem como imigração: relatos do viajante contemporâneo*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2006.

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

SAID, Edward W. *Fora do lugar: memórias*. Trad.: José Geraldo Couto. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Trad.: Rosaura Eichenberg. Indicação editorial: Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad.: Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SAND, George. Esperidião. Trad.: Milton Hatoum. In: SAND, George. *Contos de horror do século XIX*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SANTOS, Eloína Prati dos. Pós-colonialismo e pós-colonialidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWOB, Marcel. *A cruzada das crianças*. Trad.: Milton Hatoum. Edição bilíngue (português/francês). São Paulo: Iluminuras, 1988.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: \_\_\_\_\_. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 111-120.

## O PENSAMENTO CRÍTICO DE EDUARDO PORTELLA

*Camillo Cavalcanti* (UESB)  
[camillo.cavalcanti@gmail.com](mailto:camillo.cavalcanti@gmail.com)

### 1. *Introdução*

Nas letras brasileiras, o ano de 2012 foi marcado pelos 80 anos de Eduardo Portella, uma das grandes referências em teoria da literatura e crítica literária. Sua obra capital em Letras está concentrada nos primeiros anos de carreira, entre 1958 e 1970. Com as oportunidades políticas, desde ministro da educação à presidente da UNESCO, Portella foi mudando o perfil de crítico literário para ensaísta culturalista, deixando os assuntos específicos de Letras em segundo plano, conforme indica sua bibliografia. De modo que os títulos até 1970 estão voltados, em maioria, à teoria e à crítica. Este trabalho apresenta três obras importantes, no âmbito teórico-crítico, do vulto em questão: *Dimensões I*, 1958; *Teoria da Comunicação Literária*, 1970; e *Confluências*, 1983. Quanto a *Fundamento da Investigação Literária*, 1974, consultar (CAVALCANTI, 2012).

### 2. *Dimensões I*

Dividida em cinco seções e uma cronologia do autor, esta obra aborda problemas de crítica, ficção, poesia e teoria.

#### 2.1. *Prenúncio de um método crítico*

Eduardo Portella considera obsoleto o debate entre crítica impressionista e crítica formalista. (p. 25). O caminho é a obra literária. A crítica precisa superar o impressionismo, porém assimilando-o. A apreciação da obra literária é conhecimento objetivo: julga as obras em profundidade.

Trata-se de crítica integrativa, na qual o caráter estético prevalece, mas admite a colaboração de todas as ciências para compreender a obra literária.

Seu método crítico se dá em três dimensões: a impressão (a interpretação), a análise de seu mecanismo poético (hoje se diria “estrutura”) e o julgamento. A crítica precisa passar por dois níveis intuitivo e reflexivo, para depois julgar a obra e lhe definir o caráter (p. 26).

Depois do impressionismo orientado pela psicologia do autor – e acrescido, pelo drama do leitor – surge o formalismo perdido nas minúcias, sem integrá-las no geral. A sondagem subjetivista apenas tangencia a estrutura poética, enquanto o método formalista se preocupa apenas com a obra, desprezando o contexto. “Uma e outra são situações vencidas, que começam a ser retificadas em seus excessos e em suas incoerências” (p. 27).

## **2.2. Sobre *A Literatura no Brasil***

Segundo Portella, houve um desvio da abordagem exclusivamente estética defendida pelo próprio Afrânio Coutinho na introdução do primeiro volume. A dimensão estética absorve todos os setores do real, de modo que o conhecimento do homem e de seu contexto não é descartado; pelo contrário, é aproveitado numa análise profunda do fenômeno literário.

Eduardo Portella assinala que Afrânio Coutinho foi o primeiro a aplicar a metodologia da periodização estilística. Algumas contribuições de outros autores descumprem os princípios renovadores e inovadores da obra que permanece hoje como principal referência nos estudos literários.

Assim, Mattoso Câmara Jr., ao falar sobre o verso romântico, se apegou a velhas tradições de análise mecânica, sem atingir a dinâmica do fenômeno literário. Ademais, confundindo ritmo e metro, o famoso linguista concluiu que a versificação romântica não cumpria o isossilabismo, com base em Henríquez Ureña. Contudo, esse estilicista espanhol expôs o contrário.

Para Portella, merecem destaque os estudos de José Aderaldo Castello, Cassiano Ricardo, Eugênio Gomes, Fausto Cunha e Heron de Alencar. Ricardo e Gomes são comentados à minúcia. Desses críticos, o que alcançou uma crítica “tridimensional” foi Heron de Alencar, sobre “José de Alencar e a ficção romântica”.

A qualidade de *A Literatura no Brasil* se mostra pela história literária completa e integral, chegando ao coração humano, sem pretensões de fazê-lo. Na referida obra estão presentes as verdades que alcançam valor científico, cujo *fazer*, mero ato mecânico, adquire poder de transcendência.

### 2.3. Tristão de Athayde e o “Neomodernismo”

Eduardo Portella considera Alceu Amoroso Lima o verdadeiro crítico da literatura contemporânea. O crítico em disponibilidade é a caracterização de quem foi crítico atuante, numa época em que a literatura era comentada nos rodapés dos jornais. Nas últimas décadas do século XX, essa crítica articulada com os periódicos de notícia quase sumiu.

Embora assinale *Introdução à Literatura Brasileira*, os comentários se direcionam ao *Quadro sintético da Literatura Brasileira*, obra didática, sem a densidade crítica habitual nesse autor. Encontra-se o espírito impressionista em sua faceta necessária a uma crítica abrangente.

Entretanto, mesmo sintético e didático, o livro alcança os melhores níveis da crítica literária. Portella destaca a abordagem sobre o Modernismo e associa Alceu Amoroso Lima à crítica neomodernista, que pensa a obra literária e o sistema da literatura de modo dinâmico, integral, sem amarras cronológicas. O neomodernista, segundo Alceu, se preocupa com os valores eternos, e não modernos, ao contrário do modernismo. Os críticos neomodernistas acompanharam a aceleração do tempo e da informação.

Falta ao *Quadro sintético* a compreensão do Regionalismo de Recife, movimento de cunho modernista simultâneo aos do Rio e de São Paulo.

Como pertence a uma geração passada de críticos, Alceu Amoroso Lima, segundo Portella, tem dificuldades de abrir o mecanismo literário, a estrutura poética. Mesmo assim, Alceu já em 1922 considerava que a crítica precisa ganhar contornos filosóficos e objetivos.

Nas correntes cruzadas entre impressionismo e formalismo, surge a crítica neomodernista – da qual pertence Alceu Amoroso Lima – esquivando-se dos excessos que levavam à mera biografia ou à exclusão radical da subjetividade. Influenciado pela Estilística Espanhola, sobretudo de Carlos Bousoño, Portella acompanha o método sempre incluindo a visão de mundo do autor e sua intuição fundamental. Esse diálogo salutar e edificante entre subjetivismo e objetivismo, impressionismo e formalismo, investigação hermenêutica e abordagem estrutural, fez de Eduardo Portella a principal referência de uma crítica renovada, moderna, complexa e integrativa, inspirando no Brasil modelos avançados de análise literária.

#### **2.4. Lúcia Miguel-Pereira e a história literária**

Nesse capítulo, o livro *Prosa de ficção* é considerado, acertadamente, assaz historiográfico, embora traga acentos de teoria e crítica.

A maior vicissitude foi a orientação pelas datas. Na dimensão superlativa da literatura, só há núcleos renovadores. A classificação tradicional e rigorosa impediu o mergulho aprofundado nas obras. Portella acredita que o sistema classificatório é prática enganadora, que esconde o vigor poético em favor da esquematização. Principalmente porque as obras de maior literariedade rompem a classificação.

A história literária deve ressoar no âmbito geral, enquanto um moderno método de abordagem literária transita entre análise estrutural e investigação histórica. “Do contrário, permaneceremos nesse heroico empenho de realizar a síntese do nada” (p. 51).

*Prosa de ficção* fracassa como história literária e triunfa como ensaística reveladora, porque resulta de minuciosa pesquisa com consciência histórica.

#### **2.5. Sobre a Idade Média**

Em primeiro lugar, é inaceitável o preconceito que julga a Idade Média como Idade das trevas. Desfeita a armação cientifizante e moderna para esconder o despreparo e o desconhecimento, a Idade Média, como disse Robert Curtius, foi um período essencial para o Ocidente porque transmitiu valores e pensamento da Antiguidade bem como do Cristianismo aos renascentistas e posteriormente a todo o mundo moderno.

Ao analisar o livro de Curtius – *Literatura Europeia e Idade Média Latina* –, Portella concorda com a ressignificação da ideia de *topos*: a imitação dos lugares-comuns propiciaria uma subterrânea e involuntária criatividade, pois é impossível preservar todos os aspectos.

Para Curtius, a fé e a alegria caracterizam o espírito medieval. No entanto, Portella critica a falta de atenção aos trovadores, pelo menos quanto ao elemento latino que Curtius declarou ser o objeto do livro.

Este problema suscita outro mais geral: a gênese do trovadorismo. Existem três teses. A primeira é conhecida como tese folclórica e defende a ideia de que a poesia trovadoresca teria origem popular, só posteriormente cultivada na aristocracia. À outra se dá o nome de tese árabe, jus-



tamente porque atribui à influência moura na Ibéria o berço trovadoresco. Finalmente, a tese litúrgica, que identifica uma origem religiosa. Embora mais sedutor o berço entre os portugueses e espanhóis, a tese árabe foi desmantelada pelos argumentos convincentes da tese litúrgica, que destaca o legado latinista no trovadorismo (principalmente Ovídio), de modo a ser conhecida também como tese médio-latinista.

## 2.6. Trovadorismo

*O Cancioneiro de Marim Codax*, de Celso Cunha, estuda sobre a Idade Média o que falta na obra de Curtius: o trovadorismo. Começa assinalando provável predominância do galego sobre o português, pois a maioria dos trovadores provinha da Galícia.

A linguagem literária não correspondia ao coloquial, porque se mantinha como transposição estética e preservava arcaísmos de seu áureo passado occitânico. A prosa, malgrado dependente de cronistas muitas vezes ineptos, assinalava a variante popular. No entanto, mesmo convencional, artificial e arcaica, a poesia trovadoresca abria espaço à imprevisibilidade, enquanto a linguagem popular era linguagem da razão.

Portella assinala algumas características do trovadorismo. Primeira: a cosmovisão a mais harmônica e tranquila dentro do essencialismo em contraposição ao existencialismo que predomina a partir do romantismo até nossos dias. Segunda: as técnicas poéticas se limitavam aos artifícios retóricos tradicionais, porque o mundo medieval era unitário. A terceira característica diz respeito à inventividade que o trovador precisa impor à quantidade conhecida de recursos poéticos como qualidade particular. Finalmente, a temática se ligava aos aspectos populares, principalmente amor e folclore. Discordo apenas quando se afirma a limitação de recursos poéticos. Somente com os estudos de Segismundo Spina a vasta riqueza retórica do trovadorismo foi conhecida definitivamente.

O capítulo aborda a controvérsia dos cancioneiros, por apresentarem lições diversas. Acentua a primazia do Pergaminho Vindel sobre as outras fontes, como Ajuda, Vaticana e Colloci-Brancutti.

Celso Cunha é elogiado pelo tipo de estudo, já que eleva todo problema linguístico-literário ao âmbito da cultura. Por definição, este trabalho é certamente a filologia no sentido mais nobre. Quanto à etimologia, Celso Cunha, com muita propriedade e profundidade, corrige a

origem de alguns vocábulos atribuídos à língua espanhola, resgatando seu pertencimento primitivo ao português.

Conclui que Celso Cunha contribui para desfazer a imagem deturpada sobre a Idade Média, crivada de preconceitos tecnocráticos, de cuja responsabilidade Micheletti participa.

### **3. Teoria da Comunicação Literária**

Nesta obra, Eduardo Portella enfatiza duas ideias principais do seu pensamento: o globalismo e o tempo unidimensional. Oposto à globalização, o globalismo se constitui uma forma ampliada de pensamento, sinônimo de planetário. O homem como centro de reflexão atrai para a investigação todos os setores de manifestação humana. Sua mensagem, direcionada a todos sem distinção, aborda problemas complexos e propõe soluções abrangentes. “O Globalismo Crítico” foi reconhecido por Alceu Amoroso Lima como plena realização de uma crítica superior.

#### **3.1. I**

Criticando a postura da Escola de Frankfurt em só apresentar uma leitura apocalíptica, Eduardo Portella lança um programa capaz de refazer o itinerário do capitalismo esquizofrênico. Perdidas no desgaste da palavra, as vozes mais destacadas do pensamento crítico se prendem à normatividade vigente que “já não fala a palavra de nosso tempo” (p. 15).

A obra de arte é pensada em meio ao fenômeno existencial, pois “o fazer literário é fundamentalmente dinâmico e o seu processar é rigorosamente histórico” (p. 16). Para abordar a obra literária, Portella estabelece alguns princípios metodológicos, responsáveis por uma abordagem essencialmente aberta, plural, dinâmica e inclusiva. Em primeiro lugar, “precisamos pensar a partir de uma estrutura unitária do tempo”. Em segundo lugar, “para estudar uma estrutura, é necessário considerar todos os elementos de maneira equânime”. Enfim, “a controvérsia metodológica surge no privilégio de um ponto em detrimento do outro”.

Então, no caso da literatura, devemos começar analisando a estruturação do fenômeno no devir. Particularmente no âmbito literário, o devir é heterogêneo. Sem perder a autonomia, “a literatura emerge das condições ostensivas de uma história”. Por isso, não é possível descartar o

conhecimento do processo histórico nos estudos literários: “perguntar sobre literariedade precisa incluir o pensamento sobre a verdade histórica”.

A investigação literária, portanto, é uma “operação circular”: do texto ao contexto, voltando sucessivamente. A literatura é produção humana, portanto “precisa incluir a interpretação do homem sobre si mesmo”. Assim, interpretar a literatura inclui a reflexão sobre a existência: o âmbito literário pressupõe o humano.

O discurso inflamado característico do Brasil, preferindo o esnobismo, já não comunica. Por trás de suas máscaras, percebe-se “o alarido leviano da cultura” (p. 17). É preciso vencer essa inoperância, através de um esforço intelectual que traga verdadeiramente a reflexão.

A abordagem da literatura “recusa inevitavelmente a ordenação cronológica da história” (p. 22), pois se quer uma reflexão sobre o acontecer do fenômeno literário, para além de gerações, escolas ou gêneros.

O estudo da obra literária deve ter como interesse o interior da obra, “centro energético” irradiador da criação, ou *logos*, que acolhe “elementos constituintes da *literariedade*”. A obra de arte é unidade que assegura a integralidade. Na literatura, a unidade ou unificação é a literariedade.

Semelhante à concepção de T. S. Eliot, o tempo unitário rompe a sucessão ordenada de episódios para pensá-los simultaneamente. Como estrutura gregária entre passado, presente e futuro, a arte é a história. A visão metafísica pela qual a arte é o ato de *pro-ducere* (produção). Enquanto produção do homem, a arte se confunde com a história, sua experiência. “A reflexão sobre literatura não pode ser apenas literária” (p. 22).

“A arte, enquanto produção, totaliza a humanização do homem” (p. 22), por isso a arte humaniza. A totalização no pensamento de Eduardo Portella é uso idiossincrático: antecipa a categoria “inclusão”.

Pensada na *totalização* do sistema, em todas as dimensões do homem (cultura, história, política, etc.), o objeto artístico é focalizado na interatividade com a dinâmica do real. Termo confundido e mal usado, o real engloba além do sensível: inclui possibilidades do que é e não é. Mas na redução sistêmica pelo saber reificante do tecnicismo, o real se reduziu ao dualismo entre sujeito e objeto, sem ontologia dos dois elementos.

### 3.2. II

A obra de arte é dissolução daquele binarismo tecnocrático (semelhante ao *bit*). Revela ao homem a unidade fundamental do real, do tempo e do próprio homem: “o dualismo entre sujeito e objeto se dissolve na unidade do fazer artístico”. Recusando a solução materialista, acrescenta-se ao pensamento do real a categoria do ideal, visto corriqueiramente como irreal. Contra essa compartimentação, muitas vezes esses dois estão sobrepostos. O homem é “a tensão dialética das dimensões reais e irreais (ideais)” (p. 23), ou seja, “esse comércio contínuo”. E a arte revela a verdadeira natureza do homem. A arte é dimensão fundadora do homem porque o reconduz à essencialidade e à integralidade esquecidas no modo de ser tecnicista.

A obra de arte pode devolver ao homem sua verdadeira identidade dialética, a estrutura unitária do tempo e o trânsito entre real, ideal e irreal porque “a elaboração artística consiste num esforço de desrealização” (p. 23), acessando os estratos ideias e irreais.

O valor estético possui autonomia própria, não dependendo de qualquer outro valor (p. 23) e abrangendo os valores reais e éticos (p. 24, esquema).

A desrealização é *mimesis*. Portella interpreta *mimesis* como recriação. Reciclando o conceito socrático, a *mimesis* não corrompe o homem: humaniza-o. Recusando a tradição escolástica, *mimesis* não reproduz: produz inventivamente. O diálogo com o plano histórico é permanente. A obra é formada pela tensão entre estrutura (forma) e conteúdo (tema).

Para Eduardo Portella, também vale a tensão entre matéria e forma, na qual o tema é o impulso da criação. “A matéria do pintor é a tinta. A matéria do poeta [a língua] se notabiliza porque não é natural; é cultural, produto do espírito objetivado. A desrealização da literatura é de segundo grau” (p. 25). A forma é a matéria informada. Na caso da literatura, a forma distribui e ordena a matéria, criando formas. Daí surge a propriedade da plurissignificação, pois na tensão entre forma e conteúdo constitutiva da obra literária, a criação propicia multiplicidade de formas e consequentemente pluralidade de sentidos entre as formas germinadas.

A correlação entre história e arte se revela eficaz quando comparamos o real e o signo: “a mesma tensão entre real e ideal pode ser vista entre significante e significado” (p. 26). Infelizmente, o formalismo des-

prezou a força semântica, tornando-se método incompleto e incapaz de sondar a tensão e a dinâmica entre os elementos da obra de arte.

O tema, em noção superlativa, é o ponto catalisador do processo literário. Apoiado em Tomachevski, Portella considera fundamental na obra a escolha do tema e sua elaboração. A combinação entre esses pares resultará, de modo flexível, no modelo (romance, poesia ou drama). O casamento entre tema e escritura, entre sintaxe e enunciação indicará o modelo. Como já dissemos no nosso método de crítica global, a obra literária é o casamento entre forma e conteúdo, entre tema e sintaxe, numa realização específica de cada época.

O estilo concerne ao fenômeno peculiar da linguagem: “é a identidade da *escritura* e dado fundador da expressão. É o matiz, modo peculiar de unificar a estrutura, em referência contínua à historicidade” (p. 27).

Prosseguindo na abordagem instrumental, “sem dúvida a linguagem é sistema de relações fonológicas, morfemáticas, sintagmáticas e até grafemáticas – como é da exigência das vanguardas” (p. 28).

Porém essa setorização da *linguagem*, que vê apenas na lente da Linguística um processo comunicativo, deve ultrapassar o nível particular para o geral. Nessa passagem, Heidegger aparece como referência que afirma linguagem como habitação, casa do ser. Assim, investigar a linguagem implica investigar o real. Entre arte e real, há diferenças entre coisa, utensílio e obra de arte (p. 30).

A arte é mais clara na relação entre imaginação e percepção, porque são constitutivos do real. A criação pertence ao imaginário, e sua percepção é pluridimensional, o que engloba o não estético (o real e o ético) (p. 31). Separá-las é um dualismo equivocado, porque fragmenta a estrutura unitária do tempo. Imaginação e percepção se interpenetram. “A percepção é a imaginação autolimitando-se” (p. 32).

Igualar percepção e real traz o problema da exclusão da obra de arte dentre os compromissos capitalistas listados numa agenda reificante. Porque o raciocínio tecnocrático, reduzindo o real à percepção, não dá espaço à obra artística. Mas desfazendo a ilusão materialista, o real se constitui pelas dimensões não só perceptíveis como também imaginárias. Nessa ampliação de horizonte, a arte encontra lugar privilegiado, encaminha o homem ao diálogo entre real e ideal, percepção e imaginação. O

fenômeno artístico é representação desse diálogo à disposição da apreensão humana.

Falar no diálogo entre real e imaginário é recorrer ao pensamento antigo-grego, sobretudo ao termo *mimesis*. “A *mimesis* é o núcleo energético da criação literária” (p. 33). O termo foi traduzido por imitação, e com isso o poema passou a ser espelho da natureza. Esse entendimento de *mimesis* alcançou o marxismo, transformando-a em teoria do reflexo, elaborada por Georg Lukacs.

Na verdade, “a *mimesis* é a relação dialética entre interioridade e exterioridade” (p. 33), extremamente refratária a esse sentido linear de “cópia” e “imitação”. Hölderlin ressignificou o conceito: longe da cópia, *mimesis* trabalha as possibilidades latentes na coisa. Assim, deixa de ser compreendida como imitar não-criativo para referir o criar imitativo.

A *mimesis*, ao imitar o real, promove a criação, justamente por causa da nítida diferença entre história e arte. Por isso, *mimesis* é o processo de desrealização, parte do real como fonte, mas, passando pelo criativo processo artístico, chega a um resultado diferente do real. Nessa “traição”, a obra de arte desrealiza o real. Portanto, a literariedade pode ser definida como desrealização plena (p. 35).

### 3.3. III

Com as bases teóricas estabelecidas, Eduardo Portella passa a defender uma metodologia: “todo conhecimento que pretenda ultrapassar os limites de uma pura ingenuidade tem por dever organizar-se metodologicamente” (p. 43). Os esforços se concentravam na cientificidade. Porém no Brasil, em meio ao despreparo, operou-se uma *redução* crítica. “A análise científico-literária era obstaculizada por uma paleocrítica de tipo apotético” (p. 44)

A crítica, para além da atividade judicativa, promove o conhecimento integral dos conjuntos significativos. Essa renovação do conceito de crítica passou pela inserção do método como constituinte do fenômeno.

Homem, método e objeto se integram. O que é investigado é “desconhecido na estrutura do objeto, embora dele se tenha uma notícia indeterminada” (p. 45). A estrutura é o meio de acesso à obra, a metodologia apta para compreender a obra literária. Contudo, para se trabalhar a

estrutura, há a necessidade de *modelos*. O modelo deve procurar bases fora da crítica e da história literárias: “o modelo se constrói com dados da época e da situação da obra investigada” (p. 46). Num pensamento sistêmico, os modelos inspiraram a tripartição dos gêneros literários (poesia, teatro, prosa), talvez ostensivamente foram apropriados para a formulação dos “estilos de época”, cuja legitimidade, para Portella, é meramente didática.

A negação dos modelos é simplesmente a constatação de que, “por um defeito técnico qualquer” (p. 47), são incapazes de abranger a dinâmica integrativa do fenômeno. O modelo que investiga a literatura precisa compreender “o movimento global do homem” bem como seu fundamento.

O conteúdo não dará conta do modelo. Este precisa penetrar na dinâmica do fato literário, na globalidade e na relação dos fatos. A eficácia do modelo reside na “explicação da gênese e das possibilidades do fenômeno literário.” (p. 47). Conseguirá decifrar a estrutura o modelo que mostre a dinâmica e a explicação dos fatos, em sua origem e suas inter-relações.

Como exemplo de modelo investigativo, Portella apresenta um esboço de abordagem, que informa as etapas da reflexão crítica: conhecimento do sistema literário (“linha de tradição”), da situação atual do sistema, das perspectivas futuras. O investigador e sua historicidade desencadeiam o modelo: “o ponto de partida é uma obra nuclear do autor estudado” (p. 48).

Dentre os investigadores literários, destacam-se os concretistas, que, além de poetas, se dedicam ao estudo crítico: “os concretos vêm contribuindo para colocar a reflexão literária em termos de nítida elevação do seu padrão técnico” (p. 49). Mas a crítica concretista precisa redimensionar a *linguagem* e a *metalinguagem* para além dos estudos linguísticos e metalinguísticos. Afinal, a linguagem extrapola a abordagem setorizada, porque não se limita ao verbal: “a linguagem-veículo é apenas um modo de presença da *linguagem*” (p. 51).

Como a literatura é a tensão entre real, ideal e irreal, constitui, segundo Portella, a “metacomunicação”, isto é, complexa rede de comunicação que extrapola as convenções comunicativas e o trivial informativo. A literatura dá acesso ao homem em sua totalidade, de modo a facultar que ele se descubra e plenifique. O *ser da literatura* é, pois, metacomu-

nicação. Na comunicação, “o que tem de criador é o conhecido já pelo criado” (p. 52).

Para ascender além da metafísica tradicional, presa a superestruturas convencionais e esquemáticas, é necessário romper o equacionamento linear entre significante e significado, rumo à “desobjetivação”. Significa sair da normatividade reificadora para atingir a totalidade do real, dentro e fora da técnica e do factível. Para tanto, é necessário o sistema de signos. O pensamento de Eduardo Portella permanece na dialética, pois requer tanto o acervo tecnocrático quanto as dimensões não-rationais. Desobjetivação é romper o método científico e o racionalismo; muito diferente da desrealização: romper o próprio real através do fenômeno literário. A ruptura do real gera uma questão que modernamente se nomeia *realismo*.

### 3.4. IV

Muitas vezes estudado como um dos temas literários, o realismo, pelo contrário, é a “categoria artística por excelência” (p. 59). O real, então, é dado imprescindível para a compreensão da literatura, sendo esta “forma de manifestação totalizadora do real” (p. 60). Tendo o realismo como estrutura fundante, a literatura é *mimesis*, quer dizer, criação cuja matriz é o real.

O real não é apenas o físico. “O real apreendido em todos os seus setores ou regiões é antes as relações globais do homem com as coisas” (p. 60). O que vemos, percebemos e sentimos não é o real: o que temos é “a estrutura propiciada pela *linguagem*” (p. 60), que Portella chama de “imagem”.

“O realismo é a forma *irreal* da realidade” (p. 60). Aqui Portella se refere à aparência. Enquanto imagem produzida, o realismo – esta parte sensível ao homem – é irreal porque o real não é esta estrutura elaborada pela linguagem. Enquanto conjunto de relações homem/coisas, o real até inclui a imagem, mas nela não se esgota.

As obras literárias não se apropriam da linguagem; elas mesmas são fontes de linguagem, já que linguagem é a apreensão do real, elaboração de uma imagem. A produção literária é criação da linguagem cujo tema é a própria linguagem, daí a literatura ser “um fazer dobrado sobre a linguagem no seu fazer-se” (p. 60). Na literatura, o significante é especial, abre horizontes e projeta a linguagem numa forma não instrumental.



“A realidade *faz e é feita* pela consciência” (p. 61). “A consciência é a própria realidade concentrada no seu princípio de unidade”. Na dinâmica integrativa entre consciência e realidade, a consciência é responsável pelo que o homem experiencia, mas o que ele experiencia já faz parte da dinâmica do real em suas múltiplas dimensões tangíveis e intangíveis: trata-se de um *entrelaçamento quântico*.

Para perceber a pluralidade do real, basta considerar a obra de arte: ela se inspira no real, sem repeti-lo. Enquanto *mimesis*, a obra é parte do real que, paralela e particularmente, “imita” o modo de o real se manifestar, porém criando outro resultado. Esta dialética constitui a *representação*. A ação criativa que instaura o real é semelhante à ação criativa que constrói a obra de arte. É nesse sentido que Eduardo Portella usa o termo “realismo”.

À semelhança do real, o fenômeno literário é multidimensional (p. 62). Por isso, não pode se limitar ao seu tema (p. 63), da mesma maneira que o real não se reduz à sua imagem elaborada pela linguagem. Quando a obra se limita à imagem, sem articulações com o imaginário, produz um “realismo horizontal” onde o personagem é mero “*doublé* do seu modelo cotidiano” (p. 64). Ainda seria obra literária? “Toda obra de arte é alegórica ou simbólica” (p. 78), de modo que “o símbolo se apresenta sob a forma de uma correspondência estática, enquanto a alegoria reflete a dinâmica” (p. 79). A obra simbólica pertence aos níveis inferiores da literatura, por ter uma desrealização atenuada, enquanto a obra alegórica constitui a alta literatura, com seu complexo dinamismo entre real e fictício, operado pela desrealização. A ameaça de estagnação simbólica é a questão que põe a Literatura Contemporânea como problema epistêmico.

Em todo caso, na obra literária, o homem se encontra através do personagem, porém “integrando as suas dimensões transreais” (p. 64). Na ficção vale mais a força mobilizante de conjunto do que a meta. Assim, a obra literária é *dynamis*, a totalidade dos signos em rotação. “Toda obra de arte é uma alegoria; é um símbolo. Por isso possui a extraordinária capacidade de tornar presente numa coisa algo que fisicamente nela não se encontra.” (p. 64). Alegoria tem o étimo grego *allos*, em latim *alienus*: alheio, estranho, outro. A arte é alienação porque traz em si um outro: ela é o que não é. A arte é caminho para o homem atingir plenitude, pois ao incorporar o alheio, exterioriza-se de modo mais absoluto (p. 81).

A obra de arte estrutura e reestrutura imagem (aparência do real) e signo. Pois o realismo é a força estruturante que realiza a obra de arte pe-

la imagem e pelo signo, como também é a força desrealizante que, quando apreendida pelo homem, reestrutura real e ficção, história e arte. Esta força é a expressividade capaz de “apresentar dimensões heterogêneas, deixando sempre transparecer a unidade”.

A tradição crítica desafortunada, entretanto, coloca o realismo como espelho da realidade ou o reduz a uma escola literária. Mas o realismo é a “forma manifestativa da própria literariedade” (p. 64), da própria *mimesis*. O termo “realismo”, para além de escola literária, significa antes a própria literariedade, responsável por um texto integrar a literatura.

Mesmo a contragosto da crítica racionalista, o realismo opera na linguagem poética, redefinindo tempo e espaço. O tempo “se converteu num movimento soberano em direção a um núcleo unificador” (p. 77), é “o desenvolvimento autônomo do tema”. O espaço é lugar desse movimento.

“A obra literária não *diz*: *é*. E somente sendo, *diz*.” (p. 83). A obra de arte não cumpre função informativa, não é um discurso informacional. Todavia, uma coisa “*diz*” algo no momento da interpretação. Não precisa ser manifestação verbal para *dizer* alguma coisa. A obra literária termina dizendo algo, mas primordialmente ela é, sem destinar-se a dizer.

Para alargar cada vez mais a compreensão da obra literária, pode-se contrastar literatura e antiliteratura. “A antiliteratura seria a literatura desmitificada, a aliteratura” (p. 87). Pensando essas duas manifestações, “restabeleceremos a unidade dialética de real e ideal”. O realismo aberto promoveria o entendimento da literatura em contraposição a outros discursos paraliterários, chegado a uma “linguagem literária redimida”.

“Por ser fonte de significados, [a literatura] é mais significativa do que qualquer outra manifestação” (p. 88).

### 3.5. V

Assim como advertimos em nosso método de crítica global, Eduardo Portella antes já sustentava que a expressão literária acompanha o desdobramento da história, segundo modelos de cada época.

A teoria da comunicação se apresenta como método quantitativo para conhecer o fenômeno literário, separando informações redundantes (anteriormente conhecidas pelo receptor) e inéditas (desconhecidas pelo

receptor). Assim, a comunicação utiliza redundância e ineditismo para comunicar, pois a transmissão de novos conteúdos depende do acomodamento garantido pelas redundâncias para o receptor. (p. 95-96). O perigo é acreditar que o fascínio matemático conduz a compreensão global do próprio fenômeno. A quantificação pode ajudar na investigação, desde que não monopolize ou subestime outros meios de analisar. (p. 97)

A linguística pode ajudar a sondar o fenômeno literário, especialmente no que for quantificável. Mas a obra literária tem dimensões não-quantificáveis. A investigação literária deve incluir os mecanismos linguísticos, estatísticos, matemáticos e quantitativos, sem, no entanto, esgotar-se aí. Compreender o objeto literário depende também de elementos não-quantificáveis, como emoção, desrealização, catarse, etc. (p. 100)

A difusão de mensagens redundantes, previsíveis e literais é característico da comunicação. A literatura tem caráter fundador e instaurador de mensagens, é multidimensional e plurissignificativa (p. 101).

A linguagem é “elemento causal, dado motriz, constituinte da experiência” (p. 102). A forma instrumental – a linguagem setorizada pela linguística – é uma estratificação. A literatura articulada de modo especial na linguagem não é comunicação: é “*metacomunicação*”, o que significa que desmonta a dicotomia saussuriana entre significante e significado para além de sua relação mecânica. A Poética, enquanto estudo da poesia, deve entender que a poesia é a linguagem em seu criar-se (p. 103).

Todavia, embora a teoria da informação possa ajudar a conhecer o fenômeno literário, pela abordagem quantitativa, jamais esgotará nesse procedimento a estrutura literária. Porque a essência da literatura, instaurada em dimensões transreais, não pode ser traduzida em quantidade finita. A obra literária é tanto mais acessada quanto mais se descobrem outras informações, outros dados, outros sentidos. A obra literária é fonte de linguagem, pois é capaz de, pelo sistema sígnico, gerar outros sistemas e outros signos. Desse modo, somente casando o método quantitativo com o qualitativo e o inumerável (emoção, força, sentido) é que chegaremos ao procedimento de análise literária o mais completo possível.

A literatura é fonte de linguagem, e “a fonte da linguagem é o *logos*” (p. 104). O *logos* é força propulsora e centro energético do real. Essa dimensão essencial da obra literária não pode ser conhecida pela quantidade.

### 3.6. VI

O perigo que ronda a literatura contemporânea é a estagnação da estrutura literária no nível apenas simbólico. Essa ideia, implícita no livro, destrincho nos meus trabalhos a respeito da literatura contemporânea. Sobre ela, Eduardo Portella reconhece o problema da massificação como correlato histórico da estagnação simbólica na literatura. Reunir literatura e realidade como estruturas intercambiantes é característica marcante do pensamento de Eduardo Portella. Assinalando o diálogo dessas duas dimensões humanas, ele procura a dinâmica de uma na correspondência inerente com a outra.

“A cultura de massa nada mais é que massificação da cultura” (p. 115). Na alienação de um público dopado com produção de desejos e quimeras, a mensagem não pode ser subtraída pela arrogância do veículo. O fascínio da técnica não pode prevalecer sobre a informação. A natureza coisificante da informação [de massa] entorpece a consciência histórica (p. 116).

O desafio da sociedade contemporânea é romper com a crença na sofisticação dos canais ou na facilidade de transmissão. Portella, então, traduz o impasse numa das grandes questões do Ocidente: “a comunicação pode ser geradora de cultura?” (p. 116). Note-se que a pergunta se faz pertinente em nossos dias, já no século XXI. Porque as grandes questões acompanham o homem em longa jornada, encarnada hoje pela internet.

A civilização planetária tem como dever fundamental promover o encontro do homem moderno com a técnica (p. 116). Esse casamento significaria ao mesmo tempo a reconstrução do homem e a humanização da técnica; isto é, a técnica seria transformada de um meio alienante para um veículo edificante, dentro de um uso inteligente e consciente. Para o eminente crítico, a cultura de massa tem esse papel, que não pode ser escamoteado com simulações ou falsidades. O uso inteligente e consciente da técnica tangencia a agenda ecológica, hoje tão aclamada. Eduardo Portella abordará esse feixe de questões 40 anos depois, no recém-publicado livro *Homem, cidade, natureza* (2012).

O redimensionamento da linguagem poética através da informação pode implicar tecnização, que pode significar a destruição da arte (p. 117). Precisamos elevar o nível de informação, numa sociedade interessada apenas em intensificar o volume do espetáculo e do alarde.

“O interesse pela reflexão sobre a existência não é capricho intelectualista” (p. 119): a ilusão de objetividade é que perigosamente despreza a ontologia. “Como então pensar criticamente [...] sem a rigorosa meditação sobre o homem do nosso tempo?” (p. 119)

“O tempo é uma estrutura unitária onde coexistem solidariamente o futuro, o presente e o passado” (p. 119). Com essa sentença, Eduardo Portella volta ao pensamento inicial do livro: o tempo unitário como verdade do real, cuja dinâmica integrativa pode ser observada de modo especial e particular na obra literária, embora haja resultados (“imagens”) diferentes, ou seja, realismos, elaborados pelo exercício de linguagem.

#### **4. Confluências: Manifestações da Consciência Comunicativa**

Neste livro, Eduardo Portella reúne textos de diversas origens. A “consciência comunicativa” é categoria teórica elaborada pelo próprio autor, significando a necessidade de diálogo entre o “eu” e o outro.

Outro destaque é a publicação de partes de sua tese para professor titular *O Paradoxo Romântico* (1976), que trata de austera crítica ao idealismo transcendental sem endossar o materialismo.

##### **4.1. I**

Eduardo Portella começa o artigo com perplexidade diante do egocentrismo a que chegou o homem típico da sociedade tecnocrática, o “homo technologicus”. Entre favoráveis e contrários ao sistema alienante, todos se caracterizam pela consciência. Inevitavelmente, “a consciência só enxerga a si mesma. Sofre de claustrofobia” (p. 15).

Com a má formação de consciência, o homem se revelou um narcisista ao manter separadas a objetividade e a subjetividade. A *consciência comunicativa* surge como ferramenta para conciliar esses dois setores do real, provocados por ilusão e engano do homem moderno.

Pretendendo reerguer o homem, a *consciência comunicativa* pode resgatá-lo do anonimato próprio da esfera pública para humanizá-lo, sem perder a comunicabilidade: “rearticular a identidade do homem” (p. 16).

O foco se projeta sobre trabalho e ação. Cumprido esse degrau de plenificação humana, a consciência já não se manifesta isolada, porque “irrompe no diálogo”. O homem se viu obrigado a deixar o “microcosmo

autossuficiente” (p. 17), fonte de seu narcisismo. Desorientado na tecnocracia, não percebeu que jamais seria apenas sujeito, uma vez que é fundamentalmente a confluência entre subjetivo e objetivo, entre público e privado, num “conjunto de emanações diversificadas”, que “determinam e são determinadas pela realidade”.

Por isso, a *consciência comunicativa* pode conciliar o sujeito e seu entorno, “porque o homem não se preexiste”, não se basta a si mesmo: “o mundo da existência é um mundo de coisas e pessoas, constituído sobretudo pela força criadora do trabalho, principalmente trabalho social”.

É recusado o transcendentalismo: “as teorias idealistas e pós-idealistas incompatibilizaram interioridade e publicidade” (p. 17). Talvez caiba esse juízo aos pós-idealistas, já que os idealistas originários e primordiais, os românticos de Jena, para mim, são dialéticos.

Na linha da Escola de Frankfurt, porém avançando na solução de problemas, “a consciência sempre quis dominar” (p. 18). Porém, libertando-se dessa ilusão frenética da alienação das massas, o indivíduo percebe que não é absoluto e que a realidade não é seu monopólio. Compreende que viver também significa conviver, encontrando a saída do isolacionismo para a transitividade e a circularidade: “o sujeito transcendental teve de ceder ao diálogo, ao contato com o outro” (p. 18).

Para atingir a *consciência comunicativa*, o homem precisa distinguir consciência e realidade. Em *Teoria da comunicação literária*, esta consciência se aproxima da noção de “imagem”, isto é, a apreensão do real feita pelo homem. Miragem sedutora, esta apreensão é eleita como totalidade do real, numa ilusão narcisista. A “tradução” do real em imagem é operada pela *linguagem*. Na *consciência comunicativa*, “o ponto de encontro entre consciência e realidade chama-se linguagem” (p. 18)

Como apelo ao diálogo, “a consciência comunicativa aponta para a solidariedade” (p. 19). Mas o sujeito, entrelaçado ao natural, ao social e ao individual não se harmoniza com o outro, trancafiado nas suas masmorras.

“A consciência se abre à medida da destranscendentalização da identidade” (p. 20), isto é, a necessidade de o indivíduo retornar à esfera comunicacional, interativa, dialogante. Para se completar, precisa do outro.

Discordo porque o valor da transcendência é insubstituível: um processo de “destranscendentalização” corresponderia à alienação do su-

jeito em níveis e dimensões radicais, porque do início ao fim, do elevado ao profundo, o homem se perderia na palavra anônima, numa comunicação meramente fática ou conativa, domínio total da matéria.

O que se espera é que o homem se transcendentalize sem esquecer ou desprezar o outro e a realidade.

#### 4.2. II

Centrada a discussão no romantismo, particularmente o alemão, intrincada história das ideias percorre vasto panorama ocidental da época das Luzes, matriarca do transcendentalismo, explicando a origem e a formação do paradoxo romântico entre real e ideal, subjetivo e objetivo, gênio e natureza, que se figurou na ironia.

O sistema transcendental remonta ao Iluminismo e ao Liberalismo. Em profundos contrastes, na vontade de liberdade, havia a aristocracia do saber.

Desde essa época até hoje, a inteligência se afirma força autoritária que exclui e estigmatiza as margens como sem racionalidade, isto é, barbárie sem participação no jogo do poder-inteligência. (p. 64)

Segundo Portella, a principal característica desse momento histórico é o contratualismo, cujas cláusulas ambicionavam, a partir de “trocas justas”, conciliar natureza e cultura, numa síntese perfeita. Embora bem intencionado, o contrato se investia de aspecto prescritivo.

No entanto, diversos setores desse movimento liberal não prosperaram porque pensam a liberdade, mas não questionam limites nem condições para a instalação libertária. Em devaneio, o sonhador conserva-se burguês.

O governo da síntese – por exemplo, da Revolução Francesa – se revela autoritário, enganador e desconfiado de seu reducionismo. O caráter redutor marca toda síntese, que, por definição, resume tese e antítese.

Mesmo assim, o debate eclode como faceta política no elogio da razão. A troca de ideias se deseja ampla, geral e irrestrita, cuja manifestação arquetípica é a *Enciclopédia*, porém se frustra pelo falso universalismo reduzido a esquemas, números e verbetes (p. 66). A sedução por perfectibilidade se traduziu na obra de arte como fascínio pelo objetivo e

técnico, e na teoria crítica como formatação de nível científico. A Estética de Baumgarten era a ciência do conhecimento sensorial (p. 67).

Kant estabeleceu as condições *a priori* do objeto do conhecimento, sempre universal e necessário, produzindo apriorísticas formas irreconciliáveis e contrastivas devido ao binarismo próprio da razão.

Quedam fragmentados o real e o ideal, o conteúdo e a forma, privilegiando-se o sublime (imaterial), no agenciamento da ética sobre a estética. “O sonho de liberdade [...] revela-se frequentemente fantasioso” (p. 67). Esse programa transcendental anima o Romantismo, promovendo o casamento perfeito entre universalismo transcendental e capitalismo liberal (p. 68), cujo intento é dissolver o paradoxo na síntese, anulando sua complexidade. Na tentativa de resolver o problema epistêmico, “a aspiração totalizante termina por degenerar-se numa edificação totalitária” (p. 68).

Os postulados desse sistema – evasão emotiva, recuperação dos valores naturais, fortalecimento do mito, intuição sobre o inconsciente e correspondência com o divino – inviabilizaram, porque extremamente acríticos, a reflexão sobre a produção literária do romantismo. O sistema transcendental-liberal é dominado pelo subjetivismo, renegando qualquer herança por pretender quebrar o paradigma neoclássico. O *Sturm und Drang* é manifestação “protorromântica” que antecipa o quadro geral do obscurecimento da razão, em meio ao quiproquó apriorístico do sistema binário e caótico. O aspecto universalista confere a dose de classicismo no romantismo. Como solução estética, a forma clássico-romântica se afirma pelo acordo estilístico entre o grupo de Weimar e o círculo de Jena.

### 4.3. III

Reduzindo os antagonismos numa síntese frustrada, o Romantismo escamoteou o paradoxo, que permanecia, porém, latente. Por outro lado, “a promessa de felicidade escondia as fissuras de um mundo já quebrado” (p. 69). A síntese universalista harmonizaria saber e realidade, numa articulação deísta. A arrogância litúrgica dava a conotação messiânica que culminou mais tarde no autoritarismo disseminado no tempo da modernidade.

Dos socráticos até os tecnocráticos, os programas transcendental e dialético são passagem obrigatória. Contrários à tecnocracia, os românticos



cos propunham o culto à natureza. Entretanto, “no lugar da comunhão animista, o que se amplia vertiginosamente é a plataforma mecanicista, desespiritualizada, e totalitária” (p. 70). O humanismo burguês tem origem nessa metafísica ocidental, verdadeiro sistema de controle.

O papel da técnica na sociedade liberal presidia o sistema econômico e social: tudo era transformado em produto, num mercado aberto porém truculento na manutenção de seus interesses, visto desde a Inglaterra mecanizada. O baluarte dessa dinâmica é Hegel, “pensador da técnica” (p. 71), que, movido também pelo desejo de cientificidade, ergue o seu sistema da ciência já prenunciando o conceito de classe social.

Enquanto a síntese se restringe a uma ontologia do ente, o paradoxo disponibiliza a *consciência comunicativa*.

A liberação tornava-se palavra vazia pela coação do próprio sistema formalista e centralista. As transgressões são adiadas *sine die*, numa contradição exacerbada. A síntese, agora, é meramente “uma manobra axiomática do idealismo cientificizante” (p. 72).

O resultado foi a Ideia como conceito norteador de todo o sistema racional, que, míope, se vê emotivo e espiritualista. Para Schelling e Hegel, o histórico decorre do espiritual, o concreto do abstrato. De cariz teológico, “o pensamento absoluto imaginou haver chegado até Deus” (p. 73). A história é síntese capaz de conciliar ideal e real, enquanto o poema é expressão da perfectibilidade, que harmoniza plasticidade e musicalidade.

Para o transcendentalismo, a arte é o Absoluto em níveis estratosféricos, destinada a aniquilar o homem pelo intangível, mas se pretende experimento da liberdade plena.

O Romantismo acaba oscilando entre síntese sedutora e ânsia por liberdade. A força religiosa passava de disciplinadora para libertária, mas permanecia crédula, beata, mistificadora. Assim foram escritos os poemas.

A finalidade romântica era a globalidade, uma “posse cósmica” (p. 74). A síntese é “a dissensão nervosa da metafísica” (p. 75), porque pactua com a dualidade, a mordça binária que, diante do poema, se desmantela.

O Romantismo então, para fugir à redução racionalizante e revitalizar a natureza, apostou na aliança com o mito. Fantasia, credulidade,

mistificação, no entanto, permaneciam, já que o horror frente ao mito foi trocado pelo deslumbramento. O que deveria ser uma filosofia natural consistia, na verdade, uma filosofia sobrenatural, confundindo-se com a “antirrealidade”, mera “ficção empírica” (p. 76). Tanto Schlegel como Schelling recorreram à mitologia. O primeiro queria reestruturar o mito, enquanto o segundo identificava na natureza o próprio organismo mítico. Desvendaram, no entanto, a natureza por meio da razão.

Embora pretendesse reunir emoção e razão, o romantismo se tornava cada vez mais racional, inviabilizando a emoção como “simples excitação irracional” (p. 77), quando deveriam ser complementares num programa integrativo. O mito e o inconsciente, indomáveis para a razão instrumental, foram sorrateira e paulatinamente desterrados da ciência e da técnica. Nesse ínterim, a transgressão sofria um plano de normatização. Pelo menos a rebeldia digladiava com o racional, provocando uma pluralidade nascida das contradições irresolutas.

A dimensão do prazer, que engloba sentimento e inspiração, representa a subjetividade que o programa racional não consegue subordinar. Caracterizada como originária da natureza, foi sistematicamente ameaçada, não obstante, pela razão repressora. Desviando-se dessa lógica, a literatura sobrevive enquanto exercício de prazer, perseguida pelos “instrumentos de interdição” (p. 78). O temor do ideal e incalculável era sintoma ignorado da felicidade impossível; e a apreensão frente à literatura servia de corolário.

Levanta-se a hipótese da “revolução traída”, já que, em nome da liberdade, foi implantado um programa de dominação. A ironia é foco de resistência, contramão do perfil racionalizante e tecnicista da síntese.

#### 4.4. IV

A crítica ao iluminismo prossegue. Na estética, o romantismo patrocinou o subjetivismo excessivo e esquizofrênico, no qual a radicalização do sentimento levava a um mundo bipartido entre imaginário e real, entre interior e exterior, perdido o indivíduo na abstração alienada e sem *praxis*.

Os paraísos artificiais sedavam o público com a apoteose, representação da onipotência do espírito absoluto. Wagner é o artista que exprime a síntese racionalmente concebida. O contraponto é Mahler. “A

força de Wagner consistia em não cair jamais; a de Mahler, em levantar-se sempre” (p. 80).

Mahler tinha o revestimento da transgressão e da desordem, enquanto Wagner manifestava a magia socrática que ilude, maravilha e engana, num delírio de superioridade do artista, que se transforma, ao seguir a súpula racional, num bruxo ou curandeiro. Por esse motivo, Wagner é identificado como síntese, até então irrealizada, entre ideal e real.

O apego ao simbólico implica distanciamento da realidade, por entre quimeras que deformam o real. O projeto romântico se torna a última expressão da *literatura plena*, “registros de um mundo ficticiamente unido e coerente, disposto e homologado pela intimidação do absoluto espiritual” (p. 81). O tema informa aquele mesmo mito da felicidade.

Para completar o programa absoluto, era necessário incluir exilados, marginalizados, excluídos, o que assinalava ao mesmo tempo o fracasso e a impossibilidade do sistema apoiado numa contradição: ser absoluto excluindo. Friedrich Schlegel é um dos nomes mais conservadores do romantismo. Tentou engessar a dissonância aberta da literatura alemã, com vicissitudes formalizantes incompatíveis com o romantismo modernizador. Obviamente porque a metafísica mistifica a formalização, desprezando o paradoxo. A inflexibilidade sistêmica remete o paradoxo à “insubordinação sintática” (p. 83), depauperando-o como heresia a ser banida.

A indústria cultural toma um fôlego primordial, no meio do caminho entre a razão socrática e a economia de mercado. Na contracorrente, finalmente a subjetividade e a objetividade ganham um primeiro encontro, mediante “o fluxo ambíguo da linguagem” (p. 83). Pelas mãos de Hölderlin, mito e dessacralização, gênio e natureza entram em cena na poesia integradora. Por outro lado, a ironia se constitui o lugar do paradoxo. Compreendida como entidade dúplice manifesta numa única forma agregadora, a ironia é a mobilidade circular entre “natureza e espírito, vida e morte, finito e infinito” (p. 84).

A ironia “consiste numa combinação de autoconsciência [...], melhor dito autoparódia, e sentido de transitoriedade” (p. 85), que recusa o rigorismo binário da síntese. O estilhaço é a única representação possível, que aponta para a “reunificação do caos universal”, a verdadeira história. Polissêmica, a ironia frustra os planos retilíneos da razão, multiplicando os discursos poéticos, ressignificando a consciência crítica do tempo.

No entanto, com a ironia, o verbo e a situação alcançam uma convivência tensa, contratual, no limite da tolerância entre o “eu” e o mundo. O professor emérito reclama da opção pela dicotomia, denegando a “configuração multifocal do paradoxo”. A modernidade escravizou-se no seu dualismo. Mesmo a ironia fundada pelos românticos atenua seu modo de atuação ao escolher a dualidade e a síntese, plenificando-se só no decorrer do tempo.

A emancipação da consciência, nos tempos da razão sedutora, fantasiosa, alienante e opressora, foi privilégio dos grandes poetas como Hölderlin e Baudelaire que souberam romper com a linguagem autoritária travestida de liberdade. Na questão do Estado, a ironia constrói o homem, sempre estrangeiro diante dos projetos nacionais. Ser apátrida é ter o máximo de consciência da pátria, porque a ironia totaliza a afirmação e a negação, a abstenção e a revolução. O país remoto passa a ser a nação universal, carregado de um matiz messiânico: salvar todos.

Pela ironia, o romantismo redime seu projeto de exclusão e totémismo para finalmente descobrir a diversidade autopoética dos fragmentos. Assim, Eduardo Portella conclui que “a verdade do paradoxo predomina sobre a ilusão da síntese” (p. 88).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAVALCANTI, Camillo. Carta sobre o fundamento literário. *Tempo Brasileiro*, n. 191, 2012.

PORTELLA, Eduardo. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

\_\_\_\_\_. *Teoria da comunicação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

\_\_\_\_\_. *Confluências: manifestações da consciência comunicativa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

**O TEXTO E O LEITOR:  
UMA RELEITURA DE “RESTOS DO CARNAVAL”,  
DE CLARICE LISPECTOR**

*Roberto dos Reis Cruz* (UFBA)

[roberttreis2012@yahoo.com.br](mailto:roberttreis2012@yahoo.com.br)

*Benedito José de Araújo Veiga* (UFBA)

[bveiga@uol.com.br](mailto:bveiga@uol.com.br)

**1. Nota introdutória sobre o conto e Clarice Lispector**

Clarice Lispector nasceu em Tchetchelnik, na Ucrânia, no dia 10 de dezembro de 1920, tendo recebido o nome de Haia Lispector, terceira filha de Pinkouss e de Mania Lispector. Seu nascimento ocorre durante a viagem de emigração da família em direção à América

Aos nove anos de idade, em 1930, Clarice Lispector já era uma garota atenta à cultura e o conhecimento e escreve *Pobre menina rica*, cujo texto foi inspirado a partir de sua ida ao teatro em Pernambuco, Recife. Nesta década, especificamente nos anos de 1931, ela inscreve-se para submeter-se a uma avaliação de admissão no Ginásio pernambucano. As historinhas escritas pela escritora mirim iam além de sua idade, pela maturidade do pensamento e ideias ali impressas. O *Diário de Pernambuco*, parte do jornal dedicava, àquela época, uma folha para registros e composições infantis, mas os textos de Clarice Lispector eram recusados, pois, segundo o *Diário*, as suas histórias não tinham enredo e fatos, diferente de outras crianças, só havia sensações.

A família muda-se para Recife, Pernambuco, onde Pedro, o seu pai, pretende construir uma nova vida. A doença de sua mãe, Marieta, que ficou paraplégica, faz com que sua irmã Elisa se dedique a cuidar de todos e da casa.

Em 1971, a autora publica a coletânea de contos *Felicidade Clandestina*, volume que inclui “O ovo e a galinha”, escrito sob o impacto da morte do bandido Mineirinho, assassinado pela polícia com treze tiros, no Rio de Janeiro. Nesta obra, há também um conjunto de escritos em que rememora a infância em Recife. Dez de seus contos já publicados constam de *Elenco de Cronistas Modernos*, lançado pela Editora Sabiá. Em 1943, a autora publica o seu primeiro romance *Perto do Coração Selvagem*.

Dentre os contos compostos da obra já mencionada, consta-se “Restos do carnaval”, um das belas narrativas de Clarice Lispector. Assim, busca-se analisar o texto narrativo a partir dos “pontos de certeza” e “incerteza” presentes no texto, ou seja, passagens que, muitas vezes são e não são preenchidas pelo leitor. Geralmente os contos de Lispector são narrados em 1ª pessoa, considerado moderno. A autora dá voz a uma narradora personagem (adulta) a qual recorre às suas lembranças da infância e resgata as emoções vividas em um dia de carnaval. A personagem é surpreendida por situações do cotidiano, além de ser ignorada em função da fantasia.

## **2. *Restos do Carnaval: o inesperado?***

O conto de Clarice Lispector, *Restos do Carnaval*, incita o leitor desde o seu título uma provocação à leitura. Claro que uma leitura passiva não seria suficiente para dar sentidos aos fatos narrados, lacunas e ou desfechos preenchidos pelo leitor.

Em *A Leitura* (2002), de Jouve, nos ajuda compreender as formas em o que leitor poderá ser “levado a completar o texto”, apropriando-se de quatro esferas consideradas essenciais na sua recepção textual: “a verossimilhança, a sequência das ações, a lógica simbólica e a significação geral da obra”. (JOUVE, 2002, p. 63). Tomando como base a narrativa em questão, “Como as personagens o espaço e a situação não podem ser descritos inteiramente, o leitor completará a narrativa na sua imaginação segundo aquilo que lhe parecer verossímil” (JOUVE, 2002, p. 63).

A ideia que Jouve estabelece sobre a recepção do leitor, se relaciona com os pontos narrativos que Lispector imprime nas páginas. O conto pode ser classificado como moderno, com foco narrativo em primeira pessoa, no qual uma narradora-personagem, valendo-se de lembranças da sua infância, resgata as emoções vividas em um dia de carnaval. A narrativa desenrola-se em tempo cronológico, possui uma linguagem simples e poucas personagens, o que dá possibilidades ao leitor compreender o enredo ou desenredo, quando em situações deparadas pelos eventos da vida, a garota, por vezes, é surpreendida a fatos jamais esperado pelo simples desejo de participar do baile de carnaval e usar uma fantasia.

Levada pela emoção das lembranças, a narradora conduz o leitor a uma interação com a sua história, deixando brechas no linear dos fatos, permitindo assim o seu preenchimento. A ansiedade daquele pequeno co-

ração e o tom com que são relatados os fatos proporciona expectativas, às vezes positivas, outras negativas. “Foi quando aconteceu, por simples acaso, o inesperado [...]” (LISPECTOR, 1976, p. 120). Nesse trecho a grande expectativa que se tem é de um acontecimento agradável que possa dar-lhe felicidade, porém na leitura do fragmento seguinte, através da expressão, já se espera um desfecho lamentável. “Muitas coisas que me aconteceram tão piores questões, eu já perdoei. No entanto, essa não posso sequer entender agora [...]” (LISPECTOR, 1976, p. 120)

Das ideias de Vincent Jouve (2002), podemos traduzir que a leitura não é uma recepção passiva, ela é uma interação produtiva entre o texto e o leitor e necessita da participação do receptor, pois o texto é inacabado, incompleto e para atingir a sua completude é preciso que alguém o leia, complete as suas lacunas, de certa forma, estabeleça um diálogo com o texto.

Na recepção de Lispector, é perceptível o diálogo entre o narrador personagem com o próprio leitor, levando-o a preencher as lacunas que o texto apresenta, bem como o induzindo a viver e reviver essa realidade que a garota era movida também pelo remorso e impedida de participar, notável pela sequência dos fatos, através das passagens referentes ao carnaval. “Carnaval era meu, meu” (LISPECTOR, 1976, p. 119). Percebe-se uma ansiedade da narradora em externar sua paixão pelo carnaval que parecem lhe faltar palavras, no entanto, o leitor atento não terá dificuldades em complementar o entendimento da intenção da narrativa por detrás dessas palavras.

Não, não deste último carnaval. Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete. Uma ou outra beata com um véu cobrindo a cabeça ia à igreja, atravessando a rua tão extremamente vazia que se segue ao carnaval. (LISPECTOR, 1998, p. 25)

Do início ao fim do conto, a voz narrativa, de posse de uma narradora feminina, a autora mergulha no tempo, no espaço e na memória atravessando a sua infância para descrever um momento ocorrido. Os símbolos com que a narradora faz referência ao carnaval, mas não deste, traz para si uma angústia, quando nas ruas pacatas de Recife, o evento dava adeus nas quartas-feiras de cinzas e o silêncio tomava conta daquele lugar e invadia o coração da garota.

Logo no início da narrativa, o leitor ativo pode antecipar o desenrolar e ou o desfecho da pista que a narradora anuncia. Entre a alegria e ansiedade da garota, aproximava-se o carnaval tão esperado por ela. Na

passagem: “[...] Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu”. (LISPECTOR, 1998, p. 26). O desejo constante em participar de um baile infantil e de se ver naquela fantasia tornava-se completo na alegria do outro, até então nunca concretizado. Ela vivia o carnaval de longe, da escadaria do sobrado onde morava.

Considerando a teoria trazida por Bosi (1988), ponto em que ele discute a interpretação da obra literária, em *Céu/inferno, ideologia*, sobre o *evento e forma* na literatura, percebe-se passagens em *Restos do carnaval* imagens representativas dessa perspectiva em relação à leitura e interpretação. A narradora personagem é flagrada quase que o tempo todo diante dos eventos que vão de encontro ao seu desejo. Bosi “entende-se por evento todo acontecer vivido da existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade”. (BOSI, 1988, p. 175).

Um dos eventos marcados na narrativa clariciana acontece quando a garota de oito anos vestiu-se de rosa e ali se reconheceu como mulher, ou seja, se descobriu adulta, talvez uma mulher diante do garoto de doze anos quando, naquele carnaval conhecera e cruzava olhares. O texto enquanto campo semântico possibilita ao leitor “colher tudo quanto vem escrito”. Mas interpretar é eleger”. (BOSI, 1988, p. 175).

Na invenção do texto enfrentam-se pulsões vitais profundas (que nomeamos com os termos aproximativos de *desejo e medo, princípios do prazer e princípio de morte*) e correntes culturais não menos ativas que orientam ideológicos; os padrões de gostos e os modelos de desempenho formal. (BOSI, 1988, p. 175).

Nessa vertente, Lispector escreveu as suas obras com temáticas insólitas, existenciais. São pontos cruciais na narrativa clariciana, pois com um vocabulário simples, mas num lirismo carregado de subjetividade forte, insere aí assuntos vividos por homens e mulheres das variadas classes. A garota vivia entre a “cruz e a espada:” o desejo e o prazer, a dor e o remorso de participar do baile infantil e o problema enfrentado com a doença da mãe, que a deixava muito triste, embora da escadaria, até às onze horas da noite, ainda vivia a espiar os cortejos que por ali passavam.

A construção da personagem infantil no enredo dá sentido coerente à narrativa talvez pela ingenuidade, fantasia e realização de viver aquele momento jamais esquecido, uma vez que a garota passava por di-



lemas da vida que impedia extravasar a alegria de fazer parte da multidão que corria as ruas de Recife. O texto é um espaço privilegiado para a concretização dessa realidade, porque não se distancia completamente do dia-a-dia do indivíduo.

O texto não pode construir personagens absolutamente diferentes daquelas que o indivíduo coteja na vida cotidiana. Mesmo as mais fantásticas criaturas dos romances de ficção científica conservam, entre uns atributos mais ou menos insólitos, propriedades diretamente emprestadas dos indivíduos do mundo “real”. (JOUVE, 2002, p. 62)

Em meio às alegorias, para a garota duas coisas tinham que perdurar: um lança perfume e um saco de confete; isso entrega a garota expectativas de reviver momento mais intenso. Na passagem do conto, em que a narradora personagem rememora ainda tomada pela emoção, é incapaz de registrar tal situação. O título e o desenrolar da narrativa são pistas cruzadas, seja uma situação amorosa, restos de papel crepom, uma situação inesperada em relação à doença de sua mãe, o reconhecimento de ser mulher diante da fantasia cor de rosa, enfim, um encontro de convenções que o texto oferece ao leitor. Assim, Jouve teoriza a leitura em um dos seus aspectos para o termo *incipit*<sup>107</sup> como pacto explícito de situar o leitor diante do texto.

Mesmo sabendo que a narradora personagem de *Restos do carnaval* sendo surpreendida pelos percalços da vida, carrega responsabilidades grandes em lidar com a doença de sua mãe, com a sua meninice sonha viver o mundo da fantasia que toda criança na sua idade gostaria de participar de um baile infantil. Nesse momento, percebe-se uma dualidade dos fatos narrados no que tange à atitude da menina. O leitor, diante dessa realidade, se depara em dois polos: “espaços de certezas” e “espaços de incertezas”. Esses *pontos de ancoragem*, como definiu Jouve (2002, p. 66), permitem ao leitor perceber imagens claras que o texto dá, pistas que entrelaçam a narrativa em seu sentido macro. Como todo texto literário, não só pelo uso da linguagem carregada de subjetividade, e pelo uso de imagens ambíguas, tornam a leitura do texto mais complexa. Aí se configura os espaços de incerteza que o leitor enfrenta e ao mesmo tempo depende dele para decifrá-lo.

---

<sup>107</sup>Jouve insere o termo em variados sentidos e contextos da leitura: como função de circunscrever um quadro de leitura; o tipo de narrativa de que se trata, o modo como deve ser lida e o que vamos encontrar nela.

Outro perfil e papel de leitor em relação ao texto narrativo, se dá, sobretudo, pela “antecipação e simplificação” os quais são “reflexos básicos da leitura”. Jouve soube muito bem definir esses dois papéis do leitor, quando em *Restos de carnaval*, podemos estabelecer uma antecipação do ocorrido ou deduzir o que poderia acontecer com a narradora personagem. O levantamento de hipótese também vale, pois “[...] o leitor constrói uma hipótese sobre o teor global do texto: de antemão, ele antecipa – e, portanto simplifica – o conteúdo narrativo”. (JOUVE, 2002, p. 75). Quando na passagem da narrativa, a narradora- personagem alerta o leitor através de suas memórias de adulta e rememora a sua infância, de um carnaval nunca vivido, só observado. Um olhar pulsante e inquietante em meio aquele cortejo, entre cantos e caminhadas pelas ruas de Recife, a mistura de vozes humanas era cantadas em seu interior que intimamente agonizava, mas não ocultava.

A narradora, de forma precipitada, conduz o leitor na direção e linearidade dos fatos. Mesmo com rastros de expectativas, logo fornece suspense e ou resposta de imediato. Seguimos o parágrafo a seguir, o qual o texto evidencia essa característica quando a menina encantada com a fantasia da amiga sonhava estar tomada com aquele corpo coberto de papel crepom cor-de-rosa, que para ela, essa seria uma realidade impossível, pelo fato de sua irmã preocupar-se com a doença de sua mãe.

Foi quando aconteceu, por simples acaso, o inesperado: sobrou papel crepom, e muito. E a mãe de minha amiga –talvez atendendo a meu apelo mudo, ao meu mudo desespero de inveja, ou talvez pura bondade, já que sobrara papel-resolveu fazer para mim também uma fantasia de rosa com o que restara de material. Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma. (LISPECTOR, 1976, p. 120)

No fragmento da narrativa, passagens que norteiam a recepção e decisão do desfecho da narrativa. Assim, concebe-se também outros trechos, elementos em que Jouve caracterizou de “embreagem de ficcionalidade”, apesar de o conto não inaugurar a famosa passagem “era uma vez”, como são notáveis comumente em contos de fadas, mas na medida em que a narradora vai descrevendo fatos, tem sempre uma surpresa ao leitor. Esses caminhos narrativos são manifestações do narrador, que por sua vez, estabelece o pacto de leitura, como, por exemplo, *foi quando aconteceu, por simples acaso, o inesperado*.

“Mas por que exatamente aquele carnaval, o único de fantasia, teve de ser tão melancólico?” (LISPECTOR, 1976, p. 120). O conto traz à baila uma condição biográfica de Clarice Lispector. Ao narrar fatos vividos em sua infância, ela revive e relembra o carnaval o qual foi tão me-

lancólico como é questionado, tornando um marco na sua memória. Ao imprimir as primeiras linhas da narrativa, a autora deixa claro que este carnaval deveria ser diferente, uma vez que em todas as épocas carnavalescas, o lança perfume e o saco de confete era um ritual: além de ficar prostrada frente de sua casa, de camarote, vendo os foliões e mascarados passarem.

Restos de carnaval mistura sentimentos fortes vividos pela menina cercada de alegria, mas é confrontada ao carregar um peso dramático de conviver com a doença da mãe que piora, por ironia do destino, justamente nos dias de carnaval. Além do contraste “restos”, o título revela as quartas-feiras de cinzas, não como o final da festa, e sim o começo, que traz lembranças simbólicas do confete e serpentina como alegorias de situações cotidianas e que supostamente a alegria da festa parece rir, brutalmente, da tristeza, luto e dor, que levou o destino de sua mãe.

“E as máscaras? Eu tinha medo mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara”. (LISPECTOR, 1976, p. 119). A menina, mesmo movida pelo fascínio das máscaras, elas tinham uma representação significativa na sua vida.

[...] a máscara simbolizava a possibilidade da menina fugir, ainda que por poucas horas, da situação crítica que abalava sua família e que a fazia sofrer, podendo ser outra que não ela mesma, sentindo-se livre daqueles problemas que a afetavam diretamente, mas que ela não podia resolver e pouco compreendia. (QUEVEDO, [s.d.], p. 602 – texto online)

Aos oito anos, a menina queria viver a realidade e o seu mundo encantado, mas ela era impedida de experimentar tal evento, mas nesta época desejava um carnaval diferente. Então com as sobras, os restos de materiais de papel crepom a menina vê ali a oportunidade de curtir, mesmo sendo impedida pelos sentimentos que a sufocava. Com medo das máscaras de carnaval, ele enfrentava os mascarados porque se via naquele momento uma pessoa diferente, querendo colocar uma máscara que, para ela, era esquecida diante da tão sofrida doença da mãe.

“Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto essa não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um *destino* é irracional? É impiedoso.” (LISPECTOR, 1976, p. 121). Envolvida pela emoção, prazer e euforia, ela superou o seu orgulho ferido de ganhar uma fantasia de presente, pois para ela seria a primeira vez na vida, quando sempre quisera; queria ser uma outra pessoa que não ela mesma. Assim, a autora adulta, através de sua consciência do contras-

te do ocorrido torna, para ela, imperdoável. Essa percepção não é notada no comportamento da criança, porque a menina traz inconscientemente o drama pessoal, mas não pensaria que a sua mãe fosse falecer. Na idade infantil, a criança não iria pensar na morte que se aproximava.

A quebra de expectativa da menina é interrompida quando ela é chamada, com a sua fantasia, ansiosa, à espera do baile infantil, e vai às pressas comprar o remédio da mãe, que de súbito piorou. Assim, a narradora

Fui correndo vestida de rosa- mas o rosto ainda nu não tinha máscara de moça que cobria minha tão exposta vida infantil-fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava. (LISPECTOR, 1976, p.121).

Nessa passagem, o clímax do conto é marcado. A menina segue em silêncio, revoltada, pela tragédia que, por ironia do destino, atravessa o seu caminho.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. *Céu/inferno, ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.

JOUBE, Vincent. *A leitura*. Trad.: Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Contos. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Seleção de Clarice Lispector*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

QUEVEDO, Carindia do Amarante Marques; AQUINO, Ivânia Campigotto. A leitura de Clarice Lispector pelo público infantil e infanto-juvenil. *Revista Travessia*, vol. 4, n. 1, p. 592-613. Unioeste, Cascavel (PR), 2010. Disponível em: [http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3623/2875](http://e-<u>revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3623/2875</u>)

## OS VALORES ADJETIVOS NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS EM LUCÍOLA

*Elaine Silva Clemente (UERJ)*

[elainesilvacle@gmail.com](mailto:elainesilvacle@gmail.com)

**Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CÂNDIDO, 1995, p. 249)**

### ***1. Introdução***

Ao iniciar a escrita deste artigo me dei conta da necessidade de uma epígrafe, uma pequena citação que pudesse traduzir, em parte, as motivações que me levaram à escolha do objeto de estudo dessa pesquisa. Desde o início da minha carreira docente, sinto uma inquietação com a questão da leitura na escola. Ao iniciar meus estudos para a confecção da monografia de conclusão da especialização em língua portuguesa, que originou esta pesquisa, procurei refletir sobre a relação leitor X texto na tentativa de avaliar as razões que levam determinado receptor a ter uma experiência tão positiva, como esta minha, e outro a simplesmente rechazar qualquer tentativa de aproximação com um livro.

Recordei que o que mais me fascinava quando lia uma obra literária eram as imagens que ia criando, a forma como interagia com todo aquele universo a que a literatura me apresentava. Essa capacidade de penetrar no texto e perceber o que ele tem a oferecer não percebia em nenhum dos meus alunos, independentemente do segmento a que pertencia. Essa constatação começou a me incomodar particularmente, por acreditar que apenas através do desenvolvimento da capacidade de reflexão do aluno podemos torná-lo um usuário competente da língua.

A escolha do tema pesquisado nasceu de uma paixão e de uma inquietação, concomitantemente, de uma inquietação pela ausência da lite-

ratura no cotidiano dos meus alunos, literatura que sempre foi para mim uma paixão. Dessa forma, inquietação e paixão caminharam juntas durante minha labuta. Muitos trabalhos colaboraram para as reflexões necessárias a essa árdua tarefa de pesquisa, artigos que discorriam sobre texto literário, sobre leitura, sobre língua e cidadania, entre outros. É que para nós, professores de língua materna, somam-se outras responsabilidades, além da acadêmica, ao iniciar uma pesquisa. Aumentar as oportunidades de inserção social dos nossos alunos através do uso adequado da língua, torná-los usuários competentes é uma responsabilidade enorme. A leitura age nesse sentido como um importante facilitador.

A pesquisa que deu origem a esse artigo se propôs, por um lado, a afirmar a importância da leitura dos clássicos da literatura brasileira para a formação do aluno e por outro a demonstrar alguns procedimentos de leitura que facilitam o contato dos alunos com o texto literário clássico e possibilitam a percepção dos recursos linguísticos utilizados na construção dos sentidos nesse tipo de texto, a identificação da força que os elementos caracterizadores acrescentam a ele e que enriquecem a narrativa.

Para muitos a leitura dos clássicos da nossa literatura é uma atividade penosa, torturante até. Atribuímos essa resistência ao texto clássico a alguns fatores como: presença de uma estética mais elaborada, que exige procedimentos de leitura mais complexos; linguagem mais rebuscada e de difícil apreensão; pouco conhecimento vocabular do leitor ou dificuldade de relação entre o tema apresentado e a realidade desse receptor.

Considerando a necessidade de atrair a atenção do leitor para uma obra literária clássica que estabelecesse certa proximidade temática com nossa realidade, eger *Lucíola* como corpus foi um encaminhamento natural. Um romance que tematizasse sobre prostituição, mostrando o olhar da sociedade sobre o assunto e o sentimento da mulher que vive nessa condição, pareceu-nos pertinente. Além disso, o romance de Alencar, com adjetivação abundante, permitiu que definíssemos o recurso linguístico a ser focalizado nos estudos. Nada mais adequado que o sintagma adjetival para mostrar a expressividade da linguagem literária.

Como recorte linguístico, focamos na força semântico-discursiva dos adjetivos na caracterização e na formação do perfil da personagem-título, o valor literário, afetivo e todas as nuances que eles dão ao texto.

Nossos estudos foram iniciados considerando a perspectiva gramatical e normativa da língua. Nessa perspectiva, destacamos a ordem de colocação do sintagma adjetival, como tópico de extrema relevância para

a comprovação da atuação dos adjetivos na construção dos sentidos do texto. Para isso, nos baseamos nos estudos de Evanildo Bechara, Celso Cunha e Maria Helena de Moura Neves.

Ainda com relação ao emprego do adjetivo, nos propomos a comprovar sua potencialidade argumentativa, com atenção à seleção vocabular. Com essa finalidade, analisamos a obra pela perspectiva estilística, utilizando como suporte teórico os estudos de Rodrigues Lapa, José Lemos Monteiro e Nilce Sant'Anna Martins.

## **2. Adjetivo: função e emprego**

Tradicionalmente, em língua portuguesa, coube à gramática o papel de mantenedora da unidade da língua. Ela, enquanto compêndio, é que traz as prescrições de uso da série de elementos linguísticos que compõem a norma padrão. Essa que é a modalidade socialmente aceita e adotada como modelo do bom falar e da boa escrita, ofertada nos ambientes escolares e acadêmicos.

Buscamos então nas gramáticas normativas a conceituação contemplando os aspectos morfossintáticos do sintagma e na de Maria Helena de Moura Neves a definição que partiu do inventário de usos do adjetivo e que ao lado da prescrição e do estilo, muito contribuiu para o desenvolvimento da pesquisa.

Adjetivo – é a classe de lexema que se caracteriza por constituir a delimitação, isto é, por caracterizar as possibilidades designativas do substantivo orientando delimitativamente a referência a uma parte ou a um aspecto do denotado. (BECHARA, 2004, p. 142)

O adjetivo é essencialmente um modificador do substantivo. Serve: 1º – para caracterizar os seres, os objetos ou as noções nomeadas pelo substantivo; 2º – para estabelecer com o substantivo uma relação de tempo, de espaço, de matéria, de finalidade, de propriedade, etc. (CUNHA, 2001, p. 245)

Os adjetivos são usados para atribuir uma propriedade singular a uma categoria (que já é um conjunto de propriedades) denominada por um substantivo. De dois modos funciona essa atribuição: a) qualificando; b) subcategorizando. (NEVES, 2011, p. 173)

Para encontrar os sentidos desejados para a composição da pesquisa, procuramos os conceitos sobre o sintagma adjetival na estilística. Essas definições, que contemplam o aspecto semântico do sintagma e não apenas o morfossintático, figuraram como peças fundamentais para o levantamento dos seus usos no clássico alencariano escolhido por nós.

O adjetivo é semanticamente definido como a palavra que exprime noções qualitativas dos seres (...) é uma das classes que mais indicam o lado afetivo da comunicação (...) e além das afetividades, as imagens sensoriais são sugeridas, na maioria das vezes, por vocábulos ou expressões que funcionam como adjetivos (...). (MONTEIRO, 1991, p. 62-63)

As palavras lexicais, também chamadas lexicográficas, nocionais, reais, plenas, mesmo isoladas, fora da frase, despertam em nossa mente uma representação, seja de seres, seja de ações, seja de qualidades de seres ou modos de ações (...) são palavras lexicais os substantivos, os adjetivos e os advérbios deles derivados (...) (MARTINS, 1989, p. 77)

O adjetivo é portanto o elemento essencial da caracterização dos seres, mas a estilística tem uma noção muito mais larga do adjetivo do que a Gramática: para ela tudo quanto sirva para caracterizar, jeito de entoação, palavra ou frase, vale como adjetivo. (LAPA, 1998, p. 119)

São os conceitos oriundos da estilística que, aliados aos das gramáticas normativas, alicerçaram esse trabalho que apresentamos.

### 2.1. Perspectiva gramatical do sintagma adjetival

Na perspectiva gramatical tradicional é atribuída ao adjetivo a função essencial de modificador de um substantivo, caracterizando-o ou estabelecendo com ele determinadas relações como: de tempo, espaço, matéria, finalidade, propriedade, procedência (adjetivos de relação), destacando-se basicamente os aspectos morfológicos e sintáticos.

Evanildo Bechara, em *Moderna Gramática Portuguesa* (2004, p. 148), apresenta a noção de gradação do adjetivo e as distinções presentes na relação gramatical entre o signo delimitador (adjetivo) e signo delimitado (substantivo) que são de: explicação, especialização e especificação (p. 143). Nos fragmentos extraídos de *Lucíola* exemplificaremos as noções de especialização e especificação:

- “... corei de minha *simplicidade provinciana*.”

Considerando o aspecto morfossintático, o atributo “provinciana” especializa, particulariza o vocábulo “simplicidade”, marcando os limites da relação entre signo delimitador e signo delimitado.

- “É uma *feira filosófica* essa festa da Glória.”

O sintagma adjetival “filosófica” especifica, restringe o substantivo “feira”. Na sentença o adjetivo reduz a gama de possibilidades de festa a uma festa específica.



Celso Cunha, em *Gramática do Português Contemporâneo* (2001), trata do valor estilístico do adjetivo, indicando a ordem de colocação do adjetivo como responsável pela atribuição de um valor objetivo (adjetivo posposto ao substantivo) ou subjetivo (adjetivo anteposto ao substantivo) à sentença (p. 266).

Como elemento fundamental para a caracterização dos seres, o ADJETIVO (ou qualquer expressão adjetiva) desempenha importante papel naquilo que falamos ou escrevemos.

É ele que nos permite configurar os seres ou os objetos tal como a nossa inteligência os distingue, nomeando-lhes as peculiaridades objetivamente apreensíveis. (CUNHA, 2001, p. 265)

Já Maria Helena de Moura Neves, em sua *Gramática de Usos do Português*, indica que os adjetivos qualificadores podem ser graduáveis ou intensificáveis e propõe que a segunda subclasse de sintagmas adjetivais expressa diversos valores semânticos como os de modalização (os que exprimem conhecimento, consideração ou opinião do falante) e de avaliação (quando exprimirem propriedades que definirão o adjetivo na sua relação com o falante).

Todos os conceitos teóricos acerca do sintagma adjetival, pela perspectiva gramatical, ancoraram nossa observação dos usos feitos por Alencar em *Lucíola* e estabeleceram uma ponte com a perspectiva estilística na análise da obra que foi nosso *corpus de estudo*.

## **2.2. Valor estilístico do atributo**

Neste subitem tratamos o sintagma adjetival pela perspectiva estilística, a partir de sua característica de atributo. Foi da estilística que extraímos as noções de expressividade dos adjetivos – os valores afetivos e intelectuais, seu sentido avaliativo, seu poder evocativo e sua argumentatividade.

Nos apropriamos das palavras de José Lemos Monteiro, em *A Estilística*, declarando “que a expressão literária resulta de uma gama extensa de fatores ou condicionamentos culturais como as influências do meio, da época, da estrutura linguística, etc.”, e completamos com o conceito de estilo de M. Murry que o enxerga como “qualidade de linguagem peculiar ao escritor, que comunica emoções ou pensamentos.”, para justificar a busca natural pelo caminho da estilística que, pela natureza do

seu campo de estudo, ofertou-nos o encaminhamento adequado para nossa investigação textual.

Foi a junção das definições supracitadas que permitiram enxergar mais facilmente a presença do posicionamento individual de Alencar, que Monteiro chama de uso individual da linguagem, e da influência das evocações culturais que atuam consciente ou inconscientemente na seleção dos vocábulos por parte do autor e carregam o sintagma adjetival de juízos de valor. Esses dois níveis, individual e coletivo, ajudaram a conferir aos adjetivos a argumentatividade que levam o leitor a assumir determinado posicionamento ante uma personagem apresentada pelo escritor.

Ancorados nos estudos de Monteiro e Lapa, analisamos os valores afetivos (aspectos conotativos) e intelectuais (aspectos denotativos) dos sintagmas adjetivais em *Lucíola*. Apoiados nas definições de Neves observamos os valores semânticos dos adjetivos qualificadores e partindo dos estudos de Martins identificamos os sentidos avaliativos e evocativos presentes nos sintagmas adjetivais.

### 3. *O sintagma adjetival em Lucíola*

#### 3.1. Escolhas e seus efeitos de sentido

Antes de iniciarmos a análise dos efeitos de sentido pretendidos por José de Alencar em *Lucíola*, não poderíamos deixar de mencionar uma definição que foi de fundamental importância para nossa reflexão, e que foi dada por José Lemos Monteiro sobre discurso literário. Segundo o autor, no texto literário o escritor faz uma seleção voluntária e consciente dos vocábulos, influenciado por uma intenção estética. Essa afirmação não é uma novidade para os estudiosos da língua e para muitos falantes que, graças às contribuições dadas pela análise do discurso, têm ciência de que todo texto é criado por alguém, para alguém, com uma determinada finalidade, não havendo então um texto isento de intencionalidade, um texto neutro.

A obra em questão foi eleita por nós por ser um texto extremamente expressivo, com a presença de um tema que atinge o emocional do leitor, cheio de juízos de valor impostos pela sociedade, oferecendo material abundante para a análise da expressividade e intencionalidade discursiva.

Se não é possível ver a literatura como uma categoria “objetiva”, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças (...) a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros. (EAGLETON, 2011, p. 17)

Assim, nos pareceu adequado considerar as palavras de Bally (1962, p. 125) afirmando que “expressivo é todo fato linguístico associado a uma emoção” e completá-las com as de Monteiro declarando que: “Cremos, porém, que a característica fundamental da expressividade reside na ênfase, na força de persuadir ou transmitir os conteúdos desejados, na capacidade apelativa, no poder de gerar elementos evocatórios ou conotações.”

Neste subitem analisamos o caráter avaliativo e evocativo, relacionados a capacidade apelativa de que fala o autor, presente no romance em questão, que comprovou a importância da seleção dos vocábulos na composição dos sentidos pretendidos por Alencar. Quanto à natureza evocativa de um vocábulo, ela se dá pelas possíveis associações entre ele e conteúdos relacionados a aspectos culturais, sociais ou contextuais. Segundo Monteiro, muitas vezes, informações de ordem biográfica ou de cunho sociológico ajudam a esclarecer a preferência pela utilização de determinados vocábulos.

Ao analisarmos o trecho de *Lucíola*, percebemos que a escolha dos adjetivos abaixo, em conjunto com a constatação de Paulo (narrador-personagem) sobre a ausência de um parente do sexo masculino, evoca aspectos sociais que tornariam Lúcia uma mulher perdida.

Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara *hipócrita* do vício com o *modesto* recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que ausência de um pai, de um marido ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade. (ALENCAR, 2005, p. 2-3)

Outro exemplo da natureza evocativa do sintagma adjetival aparece no recorte abaixo onde a seleção feita pelo autor evidencia a preocupação do personagem com a imagem que as pessoas da sociedade, da qual ele pertencia, poderiam fazer dele.

Saí bem decidido a pôr um termo à situação *vergonhosa e humilhante* em que me achava colocado. As palavras de Sá me queimavam os ouvidos. Eu vi-

vendo à custa de Lúcia, eu que esbanjava a minha *pequena* fortuna por ela! (ALENCAR, 2005, p. 58)

Os atributos *vergonhosa* e *humilhante* expressam a opinião do autor para a situação evocada que é a condição de cafetão, de homem que explora financeiramente a mulher com a qual se relaciona. Homem que julga-se injustiçado uma vez que reconhece estar sofrendo uma perda financeira, ideia reiterada na última frase pelo atributo utilizado, não uma vantagem como os outros poderiam supor.

Outra comprovação do sentido evocativo de caráter social, que atesta a cristalização e incorporação de um juízo de valor, aparece no trecho abaixo onde a escolha dos atributos feita por Alencar acentua a ideia de que pela condição da personagem-título, de prostituta, restaria apenas a alternativa de viver só.

E podemos nós ser amadas de outro modo? Como? Arrependendo-nos, e rompendo com o passado? Talvez o primeiro que zombasse da mísera fosse aquele por quem ela desejasse se regenerar. Pensaria que o enganava, para obter por esse meio benefícios de uma generosidade *maior*. Quem sabe?... suspeitaria até que ela sonhava com uma união *aviltante* para a sua honra e para a reputação de sua família. Antes mil vezes esta vida, *nua de afeições*, em que se paga o desprezo com a indiferença! Antes de ter *seco e morto* o coração do que senti-lo viver para semelhante tortura. (ALENCAR, 2005:79)

### 3.2. Os valores afetivos e intelectuais

Para que pudéssemos dar o encaminhamento adequado no que concerne aos valores afetivos e intelectuais do sintagma adjetival, foi necessário buscarmos algumas definições acerca do assunto.

É de extremo interesse para os estudos estilísticos a presença dos elementos emotivos na construção dos sentidos das palavras, elementos estes responsáveis pelos valores afetivos que integram o corpus do nosso trabalho. Para Nilce Sant'Anna as palavras de significado afetivo “são aquelas que exprimem emoção, sentimento, um estado psíquico e é através do adjetivo que o falante caracteriza emocionalmente o ser de que se fala”.

Mas não só a estilística colabora para a compreensão dos temas de que tratamos aqui, Celso Cunha defende que o sintagma adjetival em uma oração cujos termos estejam em ordem direta confere ao enunciado um encadeamento lógico, um valor objetivo. Contudo se aparecer em or-

dem indireta, adjetivo anteposto, a sentença assumirá um valor subjetivo, gerado pela ênfase dada ao caráter qualificativo.

A questão da objetividade e da subjetividade do sintagma adjetival também é abordada por Lemos Monteiro que relaciona esta ao valor afetivo do sintagma ao mesmo tempo que liga aquela ao seu valor intelectual. Rodrigues Lapa afirma que “designando um atributo, uma qualidade, é natural que o adjetivo tenda sobretudo para a expressão intelectual, abstrata.” No que diz respeito ao valor intelectual, diz que nas construções onde ele aparece o sentimento não intervém, a representação ali é puramente intelectual. Por outro lado em uma construção em que predomina o valor afetivo, as palavras conspiram para transmitir uma ideia de intensidade carregada de sentimento.

Aproveitando-nos da ideia apresentada por Lapa, e de todas as teorias ofertadas no decorrer desse subitem, comprovamos textualmente a genialidade de José de Alencar ao mesclar, com tanta competência, esses dois valores na composição do romance analisado.

- Desculpe, se alguma vez a fizer corar sob os seus *cabelos brancos...*, (ALENCAR, 2005, p. 1).

A posição posposta do vocábulo “brancos” comprova o caráter objetivo do sintagma adjetival, “brancos” nesta sentença mantém seu valor intelectual, sua natureza denotativa, informação sobre a cor branca dos cabelos da personagem a quem o narrador se refere, uma senhora já em idade mais avançada.

Nunca lhe sucedeu, passeando em nossos campos, admirar alguma das *brilhantes parasitas* que pendem dos ramos das árvores, abrindo ao sol a *rubra corola*? E quando ao colher a *linda flor*, em vez da *suave fragrância* que esperava, sentiu o cheiro repulsivo de *torpe inseto* que nela dormiu, não a atirou com desprezo para longe de si? (ALENCAR, 2005, p. 6)

No recorte textual escolhido percebemos claramente a manifestação de uma emotividade por parte do escritor. A opção pela colocação do adjetivo em posição anterior ao substantivo marca essa característica subjetiva, evidente pela construção metafórica feita por Alencar em que compara as cortesãs, representadas por *Lucíola*, a parasitas. O segmento analisado comprova teoria de José Lemos Monteiro que associa ao valor afetivo à presença da conotação.

Durante toda a composição do romance, Alencar mescla construções com valor intelectual a outras com valor afetivo, isso atesta a habili-

dade do autor em utilizar os recursos linguísticos com a finalidade de conseguir a adesão do leitor à imagem que ele deseja criar.

### **3.3. A força semântico-discursiva na construção da personagem**

Para facilitar a comprovação da presença da argumentatividade, da força semântico-discursiva do sintagma adjetival, é importante reconhecermos que os seres são percebidos por nós através dos atributos que recebem. Outra questão fundamental é a utilização intencional da linguagem, percebida pela presença de um julgamento pessoal e manifestado através do emprego de vocábulos carregados de afetividade que atribuem qualidades positivas ou negativas, valorizadoras ou depreciativas. São esses vocábulos que nos remetem à fatores externos à língua, evocando aspectos psíquicos, sociais e culturais que influenciam na questão da argumentatividade.

Foi na teoria de Maria Helena de Moura Neves que sustentamos boa parte das comprovações textuais que seguem. Partindo das suas definições, sobre os diversos valores semânticos expressados pelos adjetivos qualificadores, é que selecionamos os recortes que exemplificam a força semântico-discursiva presente nas escolhas que fazem parte da construção do perfil de Lucíola. Valores que, de acordo com a intenção do autor, alternam sentidos positivos e negativos.

- Sentido de avaliação psicológica:

A luz, que golfava em cascatas pelas janelas abertas sobre um terraço cercado de altos muros, enchia o aposento, dourando o lustro dos móveis de pau-cetim, ou realçando a alvura *deslumbrante* das cortinas e roupagens de um leito gracioso. Não se respiravam nessas aras sagradas à volúpia, outros perfumes senão o aroma que exalavam as flores naturais dos vasos de porcelana colocados sobre o mármore dos consolos, e as ondas de suave fragrância que deixava na sua passagem a deusa do templo.” (ALENCAR, 2005, p. 14)

Tive vergonha e asco, eu, que na véspera apertara com delírio nos meus braços essa mesma cortesã, menos bela ainda e menos *deslumbrante*, do que agora na sua fulgurante impudência. (ALENCAR, 2005, p. 31)

Nesse grupo de sentenças, o primeiro recorte da obra apresenta o atributo “deslumbrante” sendo utilizado com sentido positivo, com a intenção de ajudar a compor o cenário de leveza, de delicadeza e pureza do aposento de Lucíola, contrastando com o que se espera do quarto de uma prostituta. Já na segunda aplicação o mesmo vocábulo está associado ao

aspecto negativo, refere-se à Luciola paramentada como cortesã, diferentemente da imagem anterior a que Paulo preferia prender-se.

- Sentido de qualidade:

— Não sabia o que se tinha de passar; suspeitava que te havia de encontrar aqui; porém nunca pensei que homens de educação achassem prazer em obrigar uma *pobre* mulher a semelhante degradação! (ALENCAR, 2005, p. 34)

— Sabe agora o segredo da cupidez e avareza de que me acusavam. Encontram-se no Rio de Janeiro homens como o Jacinto, que vivem da prostituição das mulheres *pobres* e da devassidão dos homens ricos; por intermédio dele vendia quanto me davam de algum valor. Todo esse dinheiro adquirido com a minha infâmia era destinado a socorrer meu pai, e a fazer um dote para Ana. (ALENCAR, 2005, p. 104)

O segundo grupo de trechos do romance apresenta o vocábulo “pobre” em dois sentidos diferentes. Na primeira apresentação ele assume um valor conotativo, refere-se a uma condição emocional, é uma mulher emocionalmente frágil submetida a determinada situação. Na segunda construção é utilizado em seu sentido denotativo, que é de condição social, são mulheres com poucos recursos financeiros. No que diz respeito à questão da argumentatividade, da construção do perfil de Luciola, em ambas construções o escritor pretende justificar uma atitude da personagem, seja através de sua condição emocional ou social.

#### 4. Conclusão

Falar sobre o sintagma adjetival focando na sua força semântico-discursiva, considerando as perspectivas gramaticais e estilísticas, tendo como corpus um texto literário clássico, tornou-se um grande desafio. Não por ser um tema de grande complexidade, mas por oferecer um vasto campo de estudo, que poderia dificultar a delimitação do objeto de análise.

Dois propósitos básicos nortearam o processo de construção deste trabalho, o desejo de reinserir o trabalho com os clássicos literários no ambiente escolar e o de analisar o comportamento do sintagma adjetival na formação do perfil da personagem-título da obra escolhida.

Nosso corpus foi escolhido a partir de uma inquietação com relação aos problemas relacionados à leitura muito comuns à prática docente, no atual contexto escolar. A opção pela escolha do romance de um autor canônico justificou-se pela necessidade de aproximação dos estudantes

com textos complexos e promovedores do desenvolvimento de habilidades de leitura e escrita. Eleger *Lucíola* como *corpus* da pesquisa, por abordar comportamentos observados ainda hoje em nossa sociedade, permitiu-nos criar relações entre os valores daquela época e os contemporâneos. Relações essas que propiciaram uma aproximação entre leitor e a obra.

Como recorte linguístico, analisamos a força semântico-discursiva dos adjetivos na caracterização e na formação do perfil da personagem-título, seu valor literário e afetivo e todos os sentidos gerados por eles a partir da seleção feita por Alencar. Nos estudos gramaticais encontramos parte dos conceitos que sustentaram nossa fundamentação teórica e que possibilitaram a prova textual das distinções presentes nas relações gramaticais de especialização e especificação, existentes entre o signo delimitador (adjetivo) e signo delimitado (substantivo) e a comprovação de que ordem de colocação do sintagma adjetival é responsável pela atribuição de um valor objetivo ou subjetivo ao sintagma nominal.

Completando a fundamentação teórica que alicerçou nosso trabalho vieram os estudos estilísticos, de onde extraímos as noções de expressividade, argumentatividade e evocatividade. A partir delas foi possível comprovar os efeitos de sentido (valores negativos e positivos) provocados pelo sintagma adjetival; a presença de valores afetivos e intelectuais nesses sintagmas; a força discursiva do adjetivo e seus valores semânticos na construção do perfil de *Lucíola*.

Assim, a pesquisa pretendeu apresentar-se, por um lado, como um elemento incentivador da reinserção da prática de leitura de obras literárias completas no ensino médio, voltando-se tanto para os profissionais que nele atuam quanto para os alunos desse nível de escolaridade, e, por outro, como modelo para análise textual do emprego dos sintagmas adjetivais como um recurso argumentativo – através do reconhecimento de seu valor expressivo como caracterizador.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2005.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- CÂNDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.



CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2011.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1989.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. *Lei Nº 9.394*. Brasília, 1996.

SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO. *Reorientação curricular – livro I – linguagens e códigos*. Rio de Janeiro, 2005.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais*. Brasília, 1997.

## PLASMAÇÕES DO GROTESCO EM MACHADO DE ASSIS E MIGUEL TORGA<sup>108</sup>

Floriano Esteves da Silva Neto (UEFS)  
[florianoesteves@yahoo.com.br](mailto:florianoesteves@yahoo.com.br)

### 1. *Considerações preliminares*

Machado de Assis figura dentre os mais estudados e admirados escritores da literatura brasileira, para muitos críticos, sua obra datada do século XIX parece ficar mais atual à medida que o tempo passa, pois os textos machadianos abordam com uma visão aguda vários aspectos da vida humana, dando-lhe uma dimensão universal. Na segunda fase de sua obra, Machado de Assis mantém um grau de independência artística em relação ao seu tempo e a escrita dos seus contemporâneos, a percepção do grotesco em sua escrita ficcional acentua tal autonomia.

Ao evidenciar em sua obra, a desarmonia, o demoníaco, o terrificante, o grotesco, Machado imprime uma marca distintiva em seu estilo literário, sobretudo, em relação ao realismo-naturalismo. Tal corrente literária se delineou pela aproximação da obra a realidade externa, numa perspectiva de transformar o texto literário em documento. De acordo com Freitas (1981), que analisa o grotesco na narrativa de “Quincas Borba”, o escritor fluminense ao manifestar a desarmonia e a deformação das coisas, distancia-se dos procedimentos literários de seu tempo:

Esta estranha tendência na obra de Machado de Assis na deformação das coisas, em uma época literária de ideias de harmonia, de ordem e de intimidade com a realidade, tem um sentido de apontar o demonismo, a desarmonia e a incerteza face ao fechamento do cientificismo do seu tempo (FREITAS, 1981, p. 24).

É válido lembrar que o próprio Machado de Assis manifesta resistência aos padrões estéticos predominantes na época, ao criticar a obra de Eça de Queiroz em *O Primo Basílio*, artigo originalmente publicado em *O Cruzeiro* do Rio de Janeiro, em 30 de abril de 1878. Ainda que defendesse a base que a arte deve ter na realidade, Machado critica especialmente os exageros do real excedente que compromete esteticamente a obra de arte:

---

<sup>108</sup> Uma versão deste trabalho foi apresentada ao Prof. Dr. Jorge de Souza Araujo como instrumento avaliativo da disciplina Cânones e Contextos da Literatura Brasileira no 2º semestre de 2012 no Mes-trado em Literatura e Diversidade Cultural na UEFS.

Este messianismo literário não tem a força da universalidade nem da vitalidade; traz consigo a decrepitude. Influi, decerto, em bom sentido e ate certo ponto, não para substituir as doutrinas aceitas, mas corrigir o excesso de sua aplicação. Nada mais. Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética (ASSIS, 1938, p. 200).

Jorge Araujo (2009), ao analisar a crítica machadiana, faz referência ao famoso artigo, mostrando como Machado em nome de princípios estritamente literários e estéticos, denuncia os acúmulos de chavões naturalistas e o artificialismo sob a hipótese realista da predominância suprema de uma visão do exterior, presentes na obra de Eça de Queiroz.

Araujo (2009, p. 133) ainda faz menção a um segundo artigo, escrito quinze dias depois do primeiro, em que Machado produz por perceber que teriam desagradado suas impressões, tanto sobre o romance, quanto sobre o autor, e a severidade com que tratou da escola realista. Nele, o crítico Machado, reafirma sua posição contrária aos excessos do realismo e volta a apontar “as falhas de concepção e os exageros da escola em que Eça é discípulo e mestre”. Assim, é evidente a posição de liberdade que o escritor de *Dom Casmurro* assume dentro do contexto histórico-literário do século XIX, as suas críticas é a de um escritor livre, sem as amarras das construções teóricas de seu tempo.

Saindo do século dezenove e atravessando o Atlântico, encontramos Miguel Torga, autor português do século XX, sua vasta gama de obras se reparte pelos diversos gêneros literários. Ensaios e discursos, teatro, contos, romances e poesia constituem sua vertente de escritor multimodado. Sua obra foi traduzida em várias línguas, inclusive no oriente onde há traduções chinesas e japonesas.

Ainda que nosso intuito não seja traçar paralelo entre os autores, é importante assinalar que Miguel Torga, a exemplo de Machado de Assis, assume uma posição de autonomia dentro do contexto histórico-literário em que se situa. O escritor lusitano inicia seu percurso literário com adesão ao movimento presencista que se caracterizava por um esteticismo individualista. Percebendo que o individualismo de presença alienava o artista da realidade social, Torga logo se afasta por entender que a realidade e a humanidade não podiam ser qualquer coisa que o artista pudesse dispensar.

Para Lousada (2004), ao negar o presencismo, Miguel Torga marca o advento da corrente literária denominada de neorealismo com a publicação de textos reconhecidamente intervencionista na vida política e social, a exemplo de seus primeiros livros de contos: *Bichos* (1940), *Con-*

*tos da Montanha* (1941), *Novos Contos da Montanha* (1944). Mesmo inaugurando a corrente neorrealista, Torga nunca a professou literalmente, sua obsessão por liberdade e independência o faz afastar-se de presença e aproximar-se apenas parcialmente do neorrealismo, delineando assim, um trajeto exoticamente genuíno como afirma Gonçalves:

[...] continuando um trajeto literário que diríamos exoticamente genuíno e criativo para o seu tempo, verdadeiramente inconfundível, caracterizado por um realismo de sentido individualizante, de feição violenta e vitalista, socialmente responsabilizado e responsabilizador (GONÇALVES, 1995, p. 12).

Sensível aos destinos do seu povo e da sua pátria, Miguel Torga, ao produzir retratos densos e psicologicamente bem focados de homens e mulheres transmontanos, consegue atingir simultaneamente o regional e o universal. Assim também entende David Mourão Ferreira ao expressar que:

Miguel Torga foi o primeiro grande narrador português a claramente demonstrar, através da própria obra, que certo localismo pode ser universal e que não existe, por outro lado, autêntico universalismo sem o selo constante de uma experiência particular (FERREIRA, 1987, p. 12).

Assim, ao registrar a aventura cósmica de suas criaturas, Miguel Torga, revisita o povo rural de sua terra natal, comunidades perdidas no tempo, com suas vilas e aldeias, que constituem um verdadeiro microcosmo onde todos os dramas humanos podem ser encenados. Em sua contística ambientada nesse universo rural, é possível perceber certas noções relativas à desarmonia, ao estranhamento, a presença do terrificante, do grotesco, vistos não apenas na obra de arte como tal, mas na reação que produz.

Convém enfatizar, que não temos a intenção neste trabalho, de estabelecer comparações entre a literatura produzida por Machado de Assis e Miguel Torga. Apenas pretendemos mostrar como esses dois grandes autores, cada um a sua maneira, tecem histórias ficcionais comprometidas em dissecar o viver humano, captando a complexidade das relações sociais, revelando o universo grotesco que delas emerge. Assim, traços do grotesco serão evidenciados na tessitura ficcional desses autores, que em seus contos, conseguem com maestria, conduzir seus leitores a bordo de uma viagem imagística, de intensa atividade, sobretudo, humana. Entretanto, é salutar que antes da análise dos contos, situemos teoricamente o grotesco enquanto categoria estética.

## 2. Nas trilhas do grotesco

O termo grotesco foi cunhado a partir de um achado arquitetônico, precisamente nos subterrâneos das Termas de Tito em Roma, em que foram encontradas imagens ornamentais pintadas no interior de grutas, desconhecidas e sem denominação que as caracterizassem. Tais imagens apresentavam o rompimento das fronteiras entre forma e imobilidade, tão comuns na denominada pintura da realidade, daí emerge o termo “grotesco” do substrato italiano “grotta” (gruta). Apesar de sua origem estar ligada à arte pictórica, o termo não fica a ela encarcerado, se amplia muito lentamente, como assevera Bakhtin (1996), e sem uma consciência teórica clara acerca da originalidade e da unidade do mundo grotesco. Segundo os estudos de Kayser (1986), Montaigne é o primeiro a transportar o conceito da pintura para as letras:

A aplicação que Montaigne faz do vocábulo surpreende porque começa a trasladar a palavra, ou seja, a passá-la do domínio das artes plásticas ao da literatura. Para tanto, o pressuposto é que ele dê um caráter abstrato ao vocábulo, convertendo em conceito estilístico (KAYSER, 1986, p. 24).

Ainda de acordo com o Kayser (1896), será no romantismo que o conceito de grotesco ganhará feitiço mais elaborado, principalmente aquele teorizado por Victor Hugo e que se tornará referência para os estudos do vocábulo.

Não é nossa pretensão, discorrer exaustivamente sobre o percurso histórico, conceituações diversas e o todo emaranhado de discussões em torno do grotesco. O que pretendemos é tomar, a título de base teórica, as acepções de alguns estudiosos do tema.

Victor Hugo (2007), em seu prefácio a Cromwell, expõe sua concepção sobre o grotesco, evidenciando-o enquanto representação estética do sinistro, do obscuro. Para o crítico francês, o grotesco enquanto fonte de arte tem um papel imenso, está por toda a parte, criando o disforme e o horrível. É ao grotesco que cabe evidenciar as paixões, os vícios, os crimes, as enfermidades e todas as feiuras, sendo o belo apenas uma visão limitada e restrita.

Já Kayser (1986), na obra “O Grotesco: configuração na pintura e na literatura” faz uma análise da trajetória do vocábulo, traçando seu percurso histórico. O crítico analisa o grotesco desde o século XV, passando por diversas estéticas, percorrendo da antiguidade clássica ao modernismo do século XX, tomando como fonte de exemplo principalmente a literatura, as artes plásticas e arquitetura. O pesquisador alemão percebe o

grotesco como algo que excede o mundo jovial e inofensivo, caracterizado pelo estranhamento daquilo que é familiar, ordenado. Contrapondo nosso olhar que tende a buscar o sublime, aquilo que é mais elevado, o grotesco nos possibilita a visão daquilo que é obscuro, deformado ou monstruoso, um mundo desumano:

Nós porém, verificamos que, no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 1986, p. 40).

De acordo com Kaiser, assim como toda obra de arte, o grotesco, enquanto categoria estética compreende os três domínios que o constituem: o processo criador, a obra e a percepção/recepção desta. Sendo assim, é possível perceber o grotesco tanto pelos elementos utilizados em sua configuração, quanto na reação que ele provoca.

Rosenfeld (1996) destaca que a arte grotesca se caracteriza pela desorientação em face de uma realidade tornada estranha. Assim, pela inserção do grotesco, o monstruoso, macabro, excêntrico, invadem nossa realidade cotidiana. Para este crítico, não é preciso fugir do mundo imediato e real dos homens com a presença do onírico ou do fantástico para que se delinieie o grotesco, e isso, é que o torna poderoso. Rosenfeld considera que a recepção é também decisiva para apreender as informações grotescas presentes nas obras literárias, pois, ante o estranhamento é que decorre a reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado.

Na esteira dos demais autores, Philip Thomson (1972), percebe traços recorrentes no grotesco, tais como, associação do grotesco com o terrificante, a anormalidade, a deformidade, o antinatural. Em seus estudos, destaca que uma das marcas distintivas do grotesco é conflito não resolvido de incompatíveis, tal conflito pode advir da mistura de elementos heterogêneos ou disparates capazes de produzir a desarmonia.

Uma vez posto os traços essenciais do grotesco, sobretudo, o distanciamento de mundo, o estranhamento, sua associação com o terrificante e a reação que provoca no leitor, passemos a perceber como são plasmados em contos de Machado de Assis e Miguel Torga.

### 3. O grotesco em “A Causa Secreta” de Machado de Assis

No início do conto o leitor se depara uma cena muda: “Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o teto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha” (ASSIS, 2008, p. 169). Logo o silêncio é interrompido pelo narrador para informar que os três personagens ali presentes, estavam mortos e enterrados, e que passaria a contar a história sem “rebuço”.

Tal postura narrativa começa a perspectivar o grotesco, tanto pela construção narrativa, quanto pelo envolvimento do leitor a quem o narrador procura fisgar pela curiosidade. Abre-se a história em uma perspectiva de mistério e suspense, onde o leitor vai passar a envolver-se com personagens que são chamados do túmulo para novamente viverem. É importante asseverar tratar-se de um narrador onisciente, que em toda narrativa procura envolver emocionalmente o leitor, além de estabelecer uma relação ambígua com os personagens.

Se a primeira impressão é de um triângulo amoroso, bem ao gosto machadiano, o narrador nada faz para confirmá-la ou desmentí-la. Antes mesmo de iniciar a história como prometido, num jogo enunciativo, referindo-se a cena inicial, o narrador informa que tinham falado anteriormente de uma coisa grave e feia, portanto, “o que se passou foi de tal natureza, que para fazê-lo entender, é preciso remontar à origem da situação” (ASSIS, 2008, p. 169). Assim, aguça a tensão e instaura um clima macabro.

Em seguida tem início o remontar da história, ficamos sabendo que Garcia é estudante de medicina e Fortunato um capitalista, homem possuidor de bens. Os dois acabam de se encontrar em uma peça de teatro. O narrador passa então, sob o olhar de Garcia, assinalar traços do comportamento de Fortunato, num indicativo de ir descortinando a personagem como criação de uma situação grotesca. No teatro, Fortunato redobrava sua atenção nos lances dolorosos, ao sair, passa a dar bengaladas em cães que dormiam, entretanto, o estranhamento vem a seguir. Fortunato socorre generosamente um desconhecido que levava navalhas, Garcia é chamado a ajudar, durante o curativo “Fortunato serviu de criado, segurando a bacia, a vela, os panos, sem perturbar nada, olhando friamente para o ferido, que gemia muito” (ASSIS, 2008, p. 169).

Garcia se mostrava atônito com a frieza imperturbável de Fortunato: “a sensação que o estudante recebia era de repulsa e ao mesmo tempo de curiosidade” (*Idem, ibidem*). O narrador, por sua vez, descreve traços

físicos que corroboram a impassibilidade: “Os olhos eram claros, cor de chumbo, moviam-se devagar, e tinham a expressão dura, seca e fria”. (*Idem, ibidem*, p. 171). A percepção grotesca que Garcia vai tendo de Fortunato vai se acentuando com o passar dos acontecimentos. Quatro meses se passam após o episódio do curativo, Fortunato agora casado se torna sócio de Garcia em uma casa de saúde. Novamente o desvelo de Fortunato chama atenção de Garcia: “[...] Via-o servir como nenhum dos fâmulos. Não recuava diante de nada, não conhecia moléstia aflitiva ou repelente, [...] toda gente pasmava e aplaudia” (*Idem, ibidem*).

Como a sociedade entre ambos apertou os laços de intimidade, Garcia tornou-se familiar na casa de Fortunato, o contato com a esposa do capitalista o fez perceber que havia dissonância entre o casal. Sob a visão de Garcia, Maria Luísa, esposa de Fortunato, tinha pouca ou nenhuma afinidade moral com o marido, seus modos revelavam apenas, respeito, resignação e temor.

Vejamos que o narrador centraliza em Garcia a percepção que o leitor vai tendo a respeito de Fortunato, tal imparcialidade revela a estratégia de causar insegurança no leitor. Garcia no início da história é mostrado em posição suspeita em relação à Luísa, entretanto, cabe a ele o descerramento da “causa secreta”, daquela coisa “grave e feia” colocada em tom de suspense no começo da narrativa. Assim, pesa sobre o leitor a dúvida e a desconfiança se o narrador também compartilha do estranhamento que Fortunato desperta. O fato é que, agilmente o narrador dirige o olhar de Garcia para o acirramento da tensão narrativa, para um compartilhar de medo e estranhamento por parte do leitor, a “causa secreta” vai se revestindo de um tom sinistro.

Fortunato resolve estudar anatomia e fisiologia, cria em casa um laboratório para realizar experiências com animais, a cena ápice do grotesco na narrativa vem a seguir. Garcia encontra Maria Luísa saindo aflita do gabinete de Fortunato a gritar: “O rato! O rato!” (ASSIS, 2008, p. 171). Ao entrar sem ser percebido, o médico se depara com Fortunato torturando, com requinte de crueldade, um rato que lhe levava um papel importante. A cena é descrita vagorosamente pelo narrador:

No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não mata-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. [...] E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. (ASSIS, 2008, p. 171).



Estava ali o conflito não resolvido de incompatíveis, a generosidade, desvelo e dedicação aos doentes, aliado ao sadismo, a maldade, a crueldade. Fortunato sente tamanho prazer na dor do outro, que o narrador busca uma contemplação sublime para exemplificar a crueldade enquanto experiência estética: “tão somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética” (ASSIS, 2008, p. 176). A toda cena digna de repugnância, asco e terror, acompanha o leitor, agora com um duplo estranhamento, pois o narrador parece compartilhar da crueldade de Fortunato, premissa que vai ser corroborada pela mudança de foco narrativo no desfecho do conto.

Revelado o segredo, o narrador retoma o clímax da cena inicial e encaminha o conto para o desfecho. Garcia nada faz, Maria Luísa com dedos ainda trêmulos, tomada por uma fraqueza, adoece, e, logo a doença grave é revelada, trata-se de tísica. Apesar dos esforços de Fortunato ao dedicar-lhe cuidados, é o prazer mórbido pela dor que impera. Assim, por meio da focalização onisciente do narrador, a percepção grotesca de Fortunato é novamente assinalada:

Não a deixou mais, fitou o olho baço e frio naquela decomposição lenta e dolorosa, bebeu uma a uma as aflições da bela criatura, agora magra e transparente, devorada de febre e minada de morte. Egoísmo aspérrimo, faminto de sensações, não lhe perdoou um só minuto de agonia, nem lhos pagou uma só lágrima, pública íntima. (ASSIS, 2008, p. 177).

É válido asseverar que com um toque discreto de crueldade, numa postura associativa com Fortunato, o narrador chega a afirmar que o capitalista “amava deveras a mulher, a seu modo [...]” (*Idem, ibidem*). Por fim, no velório de Maria Luísa, Garcia ao inclinar-se para beijar o cadáver, acaba chorando copiosamente, revelando a Fortunato que assistia sem ser percebido, o amor calado que sentia por Luiza. Mudando de foco narrativo, pois até então contava os detalhes pelo olhar de Garcia, o narrador vai terminar a narrativa ao lado de Fortunato que sente prazer em ver a dor de Garcia, chorando em borbotões, irremediavelmente desesperado: “Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa” (ASSIS, 2008, p. 177).

Portanto, o desfecho exacerba a desorientação do leitor que agora se vê aturdido, Fortunato é cruelmente sádico, a postura de passividade curiosa de Garcia parece revelar um comportamento masoquista, e o leitor, levado a identificar-se com Garcia, visto que observa pelo seu

olhar, vê-se desorientado acerca da sua própria alteridade. Ou seja, é pego na armadilha de uma tessitura ficcional, cujo grotesco é percebido tanto quanto procedimento que participa do processo de estruturação do texto, como a reação que ele causa.

#### 4. O grotesco em “O Alma Grande” de Miguel Torga

O narrador inicia o conto apresentando de forma lacônica, o lugar, palco das ações doravante: “Ribal é terra de judeus” (TORGA, 1996, p. 17). Tal informação ganha relevância à medida que outras informações se agregaram para dar sentido à presença do personagem-título. Trata-se de uma comunidade judaica que exercia o judaísmo sobre o disfarce do catolicismo, entretanto, na hora da morte, pela confissão ao padre, o segredo poderia ser revelado. A fim de evitar a desdita era chamado o Alma-grande para exercer a função de “abafador”, ou seja, matar os agonizantes da aldeia antes deles delatarem:

E à hora da morte, quando a um homem tanto lhe importa a Thora como os Evangelhos, antes que o abade venha dar os últimos retoques à pureza da ovelha, e receba da língua moribunda e cobarde a confissão daquele segredo – abafador (*Idem, ibidem*).

Logo a percepção grotesca do Alma-grande é assinalada pelo narrador, a começar pelos seus traços físicos: “Alto, mal encarado, de nariz adunco” (*Idem, ibidem*). Através de um campo semântico meticulosamente escolhido, o “abafador” vai ganhando contornos sinistros e aterrozizantes, sendo identificado como personificação da morte. Sua presença paradoxalmente causava terror e esperança: “Entrava, atravessava impávido e silencioso [...] os de fora olhavam-no ao mesmo tempo com terror e gratidão” (*Idem, ibidem*, p. 18).

Por meios de recursos estilísticos, a exemplo da metáfora, da personificação e etc., o narrador vai simbolicamente utilizando a paisagem para criar um efeito de suspense e terror na mente do leitor, em torno daquele “pai da morte”. De acordo com Lousada (2004), nos contos de Miguel Torga o espaço geográfico serve tanto de cenário para os acontecimentos, como se reveste de uma significação profundamente simbólica. A cada momento a paisagem muda de feições e exerce função de sentido da narrativa:

Aqui parece sombria, além edénica, agora repousante e ritmada, a seguir agressiva, ora animada. Noutras situações [...] converte-se num lugar hostil,

misterioso, inquietante, ameaçador, conforme a disposição dos personagens (LOUSADA, 2004, p. 294-295).

Vejamos a descrição física do lugar onde mora o Alma-grande: “[...] vivia no destelhado, uma rua onde mora ainda o vento galego, a assobiar sem descanso o ano inteiro (TORGA, 1996, p. 17). Assim, é sugestivo a personificação do vento que associa-se ao tempo para dimensionar a ação da morte, ou seja, a morte não descansa, assim com seu agente direto. Além do mais, quem aventurar-se a chamar o “abafador”, tinha que subir a encosta e lutar “como um barco num mar encapelado” (*Idem, ibidem*). Portanto, a tensão, o conflito, o medo de chamar a morte é evidenciado pelo simbolismo da paisagem.

E quem teve essa tarefa foi o Abel, filho do Isaac que agonizava tomado por uma febre que perdurava a mais de quinze dias. Na sua inocência de criança, sem entender a função do “Alma-Grande”, explica-lhe a situação do pai e os dois descem a montanha. Novamente, o narrador de forma onisciente, devassando a própria intimidade das personagens, acentua a tensão, o suspense, através da sugestividade da linguagem e do simbolismo da paisagem:

Pela rua abaixo só o vento falava. [...] o pequeno, nervoso, inquieto, a braços com pressentimentos confusos, que se recusavam a sair-lhe do pensamento; o outro, o velho, aceitar aquele destino de abreviar a morte como um rio aceita o seu movimento (TORGA, 1996, p.19).

Ironicamente o vento novamente acompanha o “abafador”, aquele que iria obstruir no outro a capacidade de respirar, de sorver o ar, função que o Alma-Grande desempenha como força cega da natureza ao não questionar o seu papel.

A aparição do Alma-Grande na casa do Isaac estabelece um clima sombrio e macabro ressaltando sua percepção de personagem grotesco:

Em casa havia lágrima desde a soleira da porta. Mas a entrada do Alma-Grande secou tudo. Atrás dos seus passos lentos e pesados pelo corredor ficava uma angústia calada, com a respiração suspensa. [...] A casa dir-se-ia um sepulcro habitado por vivos petrificados e mudos (TORGA, 1996, p. 19-21).

Além do mais, o “abafador” movia-se apenas pela ideia fixa de cumprir seu papel, para ele matar era “sua missão sagrada”, portanto um traço definidor da essência da personagem grotesca conforme O’CONNOR (1962, p. 7): “[...] no momento em que uma pessoa escolheu uma das verdades para si, chamou-a de sua verdade e tentou viver por ela, tornou-se um grotesco”.

Entretanto, o momento ápice do grotesco e delineador do desfecho na narrativa vem a seguir. Apesar da economia linguística e concisão que caracteriza o conto, a cena que se desenrola é narrada com maestria. O Alma-Grande entra no quarto de Isaac, este travava um combate tão árduo contra morte, que é assim descrito:

Só quem olhasse com limpos olhos humanos, para sentir a grandeza e a solenidade de tal hora. Por desgraça, o Alma-Grande não podia ver aquilo. Insensível a profundidade dos mistérios da vida [...] o seu papel não era olhar. (TORGA, 1996, p. 20).

O olhar é significativo, pois através dele o humano podia manifestar-se no “abafador”, por isso, metaforicamente, ele não devia olhar, “matar era razão do seu destino” “[...] a vida não lhe dava grandeza” (TORGA, 1996, p. 22).

O conflito de incompatíveis estava ali delineado, o Isaac representava a vida e por ela lutava, o Alma-Grande, personificação da morte, combatia a nega de humanidade que ainda existia em si, num embate entre o inumano que lhe dominava e humano que queria vir à tona:

Um pano escuro que até ali vendara os olhos do Alma-Grande queria rasgar-se de cima a baixo. E o abafador, paralisado entre as trevas do hábito e a luz que rompia, lembrava uma torrente subitamente sem destino (TORGA, 1996, p. 21).

O “abafador” por um momento hesita, e então se estabelece o duelo ocular, “estiveram assim algum tempo, de olhos cravados um no outro, a medir-se” (*Idem, ibidem*). A força cega não podia olhar, mas olhou. O Alma-Grande tenta continuar a tarefa, porém, desestruturado pelo olhar, já não era mais o “abafador”, agia agora por um impulso assassino. A entrada de Abel no quarto freia o Alma-Grande, diante do garoto ele não pode continuar, “O puro instinto não tinha coragem para empurrar aquelas mãos e aquele joelho diante de uma testemunha” (*Idem, ibidem*).

Com o passar dos dias, Isaac se reestabelece, mas, se por um momento o leitor sente-se aliviado, logo o habilidoso narrador, retoma a senda de tensão e suspense. Cortázar (2006) afirma que um bom conto é incisivo e mordente, não dá trégua ao leitor desde as primeiras frases, é assim que se estabelece a narrativa neste conto. Para toda a gente que participara do drama de Isaac, o trauma tinha passado e a vida voltava ao normal, mas não para os três:

Só os três sabiam, de maneiras diversas, que o drama fora mais negro e profundo. O Isaac vira as garras da morte ao natural; O Alma-Grande olhara

pela primeira vez a escuridão do seu poço; o garoto, esse pressentira coisas que não podia clarificar ainda no pensamento. (TORGA, 1996, p. 23).

Assim, as três personagens-nucleares do conto passam a viver os sentimentos geradores do desfecho trágico da narrativa:

O Isaac cada vez mais dorido, olhava, e via a vingança; o Alma-Grande cada vez mais culpado, olhava, olhava, e via o medo; o pequeno, inocente, via apenas a angústia de não entender. E os três formavam como que uma ilha de desespero no mar calmo da povoação (*Idem, ibidem*).

O narrador ressalta ainda o mutismo que tomou conta de Issac e a nuvem pesada que toldava seus pensamentos, encaminhando-o para a terrível vingança que vai realizar. Issac segue e intercepta o Alma-Grande numa estrada, não havia testemunhas, “só Deus e o Abel, que, sem o pai suspeitar, o acompanhava, [...] e olhava a cena escondido atrás de um fragão” (TORGA, 1996, p. 24). Apesar do apelo do Alma-Grande que recorre a máxima evangélica “Não matarás”, o Isaac não hesita, novamente se estabelece o duelo ocular, “O Isaac, [...] olhava o Alma-Grande com os mesmos olhos implacáveis” (*Idem, ibidem*). A despeito de reclamar a lei do evangelho, naquelas fragas imperava um outro código, a moral tinha outros caminhos, logo a cena do quarto é invertida, agora é o Alma-Grande que tinha seu pescoço sendo apertado pelo Issac. A morte do Alma-Grande na cena final é descrita pelo narrador como se este estivesse a manejar uma câmera, focalizando com maestria a paisagem psicológica dos personagens: “Possantes, inexoráveis, as tenazes iam apertando sempre. E, com mais estertor apenas, estavam em paz os três. O Isaac tinha a sua vingança, o Alma-Grande já não sentia medo, e a criança compreendera afinal” (*Idem, ibidem*).

O desenlace da trama evidencia que o garoto, antes dominado pelo estranhamento daquilo que viu se desenrolar no quarto, agora abruptamente perde sua inocência, entende o código de honra que impera na aldeia, a justiça imanente daquele lugar. Quanto ao leitor, conduzido por mãos habilidosas a envolver-se numa narrativa tensa e chocante, talvez esteja tentando sair do estado de torpor e estranhamento frente à irrupção do grotesco na vida humana.

Portanto, nos contos analisados é possível perceber elementos do grotesco, em narrativas que se diferenciam em contexto e estilo, mas se aproximam pela vocação universalizante de seus autores. Ambos conseguem capturar a profundidade dos dramas humanos, trabalhando com maestria, tensões e conflitos do viver humano que ultrapassam as barreiras do lugar, do tempo e da história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado. A causa secreta. In: FERNANDES, Rinaldo de. *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte*. São Paulo: Geração, 2008.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Machado crítico: A ossatura dialética em análise e síntese*. Itabuna: Via Litterarum, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad.: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FERREIRA, David Mourão. Saudação a Miguel Torga. *Revista colóquio/Letras*, Lisboa, n. 98, p. 9-24, jul.-ago. 1987.

FREITAS, Eurides Pitombeira de. *O grotesco na criação de Machado de Assis e Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

GONÇALVES, Fernão de Magalhães. *Ser e ler Miguel Torga*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LOUSADA, Vítor José Gomes. *Miguel Torga: o simbolismo do espaço telúrico e humanista nos contos*. Guimarães: Cidade Berço, 2004.

O'CONNOR, William-van. *The grotesque: an American genre and other essays*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1962.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto* (reunião de ensaios). São Paulo: Perspectiva, 1996.

THOMSON, P. *The Grotesque*. London: Methuen, 1972. (The Critical Idiom, nº 24).

TORGA, Miguel. *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

## QUE VOZES FEMININAS ECOAM NO TEATRO BAIANO DA DÉCADA DE SETENTA?

Rosinês de Jesus Duarte (UFBA)  
[rosiart20@yahoo.com.br](mailto:rosiart20@yahoo.com.br)

### 1. *A filologia no teatro: por uma análise da produção feminina nos anos 70*

As discussões empreendidas sobre a episteme na contemporaneidade instigam a (re)pensar o lugar da filologia e suas práticas. As práticas filológicas atualmente vivem uma espécie de regresso, visto que, para estudar o texto, o filólogo transita por diversos campos do saber e tece sua produção científica a partir desse lugar trans- e multidisciplinar. Essa maneira de produzir conhecimento corrobora a afirmação de Boaventura de Souza Santos quando diz que “a fragmentação pós-moderna não é disciplinar e sim temática. Os temas são galerias por onde os conhecimentos progridem ao encontro uns dos outros” (SANTOS, 2010, p. 48). Nesta perspectiva, à medida que o objeto se amplia, o conhecimento avança, possibilitando variadas interfaces. Este artigo objetiva produzir-se a partir dessas interfaces, promovendo o diálogo da filologia com a história, com a literatura, com o teatro etc. Esse diálogo será viabilizado pela breve apresentação dos textos e das autoras que protagonizaram a cena do teatro baiano na década de setenta, observando as formações discursivas que mobilizam esses discursos e como esses sujeitos-autores produzem sua subjetividade e, em se tratando de escrita de mulheres, como inscrevem essa identidade feminina em seus textos.

O contexto de produção desses sujeitos é o Brasil da década de setenta. Conforme afirma Nadine Habert, quando a década de 70 começou, vivia-se no Brasil os anos mais duros da ditadura militar. Entre os anos de 1969 e 1974, a nação era dirigida pelo General Garrastazu Médici. Nesses anos, o uso permanente de instrumentos como o AI-5, e outros decretos que ampliavam o alcance da censura, promoveu um ambiente de duras repressões e consequentes silenciamentos:

Complemento indispensável ao projeto econômico, político e ideológico da ditadura, a censura estendeu sua ação em todas as áreas – jornais, revistas, livros, rádio, TV, filmes, teatro, músicas, ensino – sob a alegação de preservar ‘a segurança nacional’ e ‘moral da família brasileira (HABERT, 1992, p. 29).

Essas tensões só vieram a passar por certo abrandamento a partir de 1977, 1978, quando os movimentos populares e as forças sindicais fi-

zeram ressonância, movimentando a opinião pública, possibilitando algumas aberturas de resistência, apesar da recorrente sombra da censura.

Considerando que o significado do texto está intimamente ligado às formas de transmissão, circulação e recepção dos discursos, busca-se observar como a escrita feminina ganha eco nos teatros baianos. Ou ainda, se é possível perceber essa “escrita feminina” nos textos ou se, em meio à Ditadura, essa escrita foi silenciada.

De acordo com Nelly Richard, “falar em ‘escrita feminina’ é o mesmo que se perguntar como o feminino, em tensão com o masculino, ativa as marcas da diferença simbólico-sexual e as recombina na materialidade escritural dos planos do texto?” (RICHARD, 2002, p. 129). Ressalte-se que escrever sob a égide do “feminino” é, de certo modo, desafiar uma constituição ideológica dos modos de representação predominantes na sociedade, é assumir o lugar e o modelo da “diferença”.

É importante salientar que ao trazer à cena uma representação do feminino nos textos teatrais, não se pretende estabelecer um sujeito único, central, mas é sob o descentramento do sujeito que se pretende essa análise, tenciona-se pensar esse feminino perpassado por múltiplas forças heterogêneas que proporcionam um constante desequilíbrio desse sujeito. Visto que, “não podemos continuar falando de uma identidade, masculina ou feminina, como se estes termos designassem algo fixo e invariável, e não constelações flutuantes” (RICHARD, 2002, p. 138).

Sendo assim, perguntar-se que vozes femininas ecoam na dramaturgia baiana da década de setenta é propor um exercício de memória inclusivo, ou seja, é atualizar uma memória que pode ter sido esmaecida na história do teatro baiano. Faz-se necessário, portanto, mapear os textos teatrais escritos por estas mulheres, perceber quais temas eram utilizados para fazer ecoar esse discurso da mulher no teatro, é dar lugar a suas denúncias, seus desabaços, suas memórias através das entrevistas por elas concedidas. Enfim, é abrir o tapete vermelho para que se ponham em cena as vozes femininas que ficaram nos bastidores da ditadura militar na Bahia.

## **2. *Abrindo o tapete vermelho***

Para o mapeamento das autoras e de suas produções teatrais, inicialmente, foi realizada uma coleta geral das peças escritas por mulheres, na década de setenta, distribuída no acervo do projeto *Edição e estudo de*



textos teatrais produzidos na Bahia no período da Ditadura Militar, no qual constam as edições fac-similares das peças do período, localizadas nos seguintes acervos: acervos do Teatro Vila Velha, do Espaço Xisto Bahia, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, da Escola de Teatro da UFBA.

Como afirma Maingueneau (2006), mesmo que a obra tenha a pretensão de ser universal, sua emergência é um fenômeno fundamentalmente local, e ela só se constitui por meio das normas e relações de força dos lugares em que surge. Desse modo, não se pode silenciar os ecos das relações entre escritor e obra, entre a obra e a sociedade em que se produziu a mesma. Ressalte-se que, conforme lembra Luciano Barbosa Justino em seu texto *Discurso Literário de Dominique Maingueneau*, Maingueneau não propõe um retorno ao biografismo, mas não afasta por completo a obra das posições que o escritor tem que assumir no campo literário e na sociedade.

Nessa perspectiva, o mapeamento foi feito de modo não linear, perseguiu-se as vozes dessas mulheres através de entrevistas e de seus textos para o teatro, tentando perceber a diferença dessas vozes a partir dos temas escolhidos por elas e, ainda, como imprimiram a presença feminina na história do teatro. Desse modo, apresenta-se aqui um panorama entrecortado por fatos biográficos desses sujeitos, por suas preferências e suas denúncias. Abre-se o tapete, então, para a voz de Aninha Franco, em entrevista concedida à Equipe Textos Teatrais Censurados<sup>109</sup>:

A censura é uma coisa sobretudo sem norte, ela não sabia direito o que fazer, tinha o óbvio, o óbvio era óbvio, o resto ela atacava de todos os lados por que ela mesmo não sabia. Imagine as pessoas que trabalhavam na época na Polícia Federal, censurando textos, não sabiam... não tinham critério.

Aninha Franco é dramaturga, escritora, advogada, agente cultural, ou seja, mulher múltipla que assume diversas personagens no palco da vida real. De orientação política anarquista, dedica grande parte de sua vida em prol da cultura e do teatro da Bahia.

Na peça teatral *Sarna*, de 1975, a dramaturga traz à cena a personagem de Dona Senhor que, considerando a sua classe social, acredita que não será acometida por uma epidemia de sarna que persiste por sete

---

<sup>109</sup> A Equipe textos teatrais censurados é coordenado pela Professora Rosa Borges dos Santos, na Universidade Federal da Bahia. Hoje, conta com a participação de mais três professores desta Universidade: Arivaldo Sacramento de Souza; Isabela Santos Almeida e Rosinês de Jesus Duarte, além da participação de dez bolsistas de Iniciação Científica e nove alunos de pós-graduação.

anos, até que sua filha seja atingida e o fato a faça entender que qualquer um pode ser prejudicado. Na bem humorada peça *A Rainha*, de 1975, Aninha Franco apresenta uma Rainha com poderes absolutos que deseja casar e trazer gargalhadas ao seu reino, como a falta de gargalhadas é a realidade deste lugar, ela ordena: “Imigrem-nas da Austrália, roubem-nas dos filmes de humor, façam-nas nas tabernas vizinhas. Virem-se!” (FRANCO, 1975). Percebe-se, uma sarcástica crítica ao contexto social e político da década de setenta que calava a voz e cerceava a vontade de rir de grande parte da população.

A segunda actante a passar por este tapete vermelho da memória da produção teatral baiana na década de setenta é Nivalda Costa. Ela é dramaturga, atriz, diretora e contista; durante o ensino médio, participou de diversos grupos teatrais estudantis. Fez o curso superior de Direção, da Escola de Teatro da Bahia, pela UFBA e, em 1978, formou-se em diretora teatral. Sua produção teatral na década de setenta é o resultado de um dos seus dois grandes projetos artísticos: "Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço", e o segundo é a "Série de Estudos sobre Etnoteatro Negro Brasileiro". O primeiro projeto integra seis roteiros, a saber: *Aprender a Nada-r* (1975); *Ciropédia ou A Iniciação do Príncipe (O Pequeno Príncipe)* [1976]; *Vegetal Vigiado* (1977); *Anatomia das Feras* (1978); *Glub! Estória de um Espanto* (1979); *Casa de Cães Amestrados* (1980).

Em entrevista concedida a ETTC, em 2007, Nivalda Costa ressalta que “nossas vidas aqui era fazer arte, uma arte de driblar leões e atacar dragões e essa era nossa arma” (COSTA, 2007). Sua produção teatral, principalmente na década de setenta, corrobora esse compromisso com a arte e com a sociedade, no que tange à resistência, à luta da linguagem cênica contra a força bruta da ditadura militar. Nivalda ratifica tal fato, em entrevista, quando afirma: “Por que sempre... eu tenho... eu adoro é... símbolos, né, eu adoro o universo simbólico”. Afirmção corroborada em suas produções. Em *Anatomia das feras*, em 1978, o cenário é um sanatório, no qual os pacientes encenam um auto sobre a morte da Liberdade. Os personagens lançam mão da linguagem simbólica, de jogos silenciosos para trazer à baila o contexto ditatorial.

Em 1975 criou e fundou o Grupo de Experiências Artísticas (Grupo Testa) formado, inicialmente por 14 estudantes e pelo ator Armindo Jorge Bião. Segundo autodefinição do grupo, o TESTA não era um grupo de teatro, mas de ação (SOUZA, 2012, p. 30):

Nosso trabalho, [sic] é um processo e também uma exatidão. Nos definimos como guerrilheiros e *Aprender a Nada-r* nosso primeiro ato guerrilheiro: contra o sistema das “igrejinhas” das escolas, contra o “ator”, no princípio acadêmico que tal palavra anuncia: somos o corte/suporte o índice o tapa no texto. PS.: Logo: o TESTA não é um grupo de “teatro”, mas de ação (Arquivo privado de Nivalda Costa. Cf. SOUZA, 2012, p. 31).

O “ato guerrilheiro” *Aprender a Nada-r* apresenta dois atos em que personagens figuram-se à procura de algo e, de forma ora ordenada, ora desordenada, seguem setas coloridas, ao final, prendem-se em uma rede de caçar borboletas, buscando sair daquela prisão através de movimento com o corpo. Um dos principais personagens da peça é o “Poeta” quem articula, arquiteta e executa seus planos, tendo grande participação no curso dos acontecimentos (SOUZA, 2012, p. 54).

Em 1976, Nivalda Costa traz aos palcos o espetáculo *Ciropédia ou A Iniciação do Príncipe (O Pequeno Príncipe)*, um espetáculo para adulto que aborda história de um homem, o pequeno príncipe, que sairá pelo mundo, sozinho, à procura de saídas para sua existência, buscando conhecer-se. Durante sua caminhada, o homem encontra vários personagens com os quais irá aprender muito sobre si mesmo e sobre a opressiva realidade que ele vivencia. São exemplos de um teatro que lança mão de diversas estratégias para fazer ecoar uma voz de protesto e de denúncia.

Nosso mapeamento segue trazendo à cena a multifacetada Jurema Penna que foi advogada, atriz, dramaturga. Sua carreira de atriz começa com a formatura da primeira turma da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Em parceria com Leonel Nunes, Reinaldo Nunes e Sóstrates Gentil, fundou a Companhia Baiana de Comédia – CBC. Em entrevista concedida a Lena franca, em 1984, ela diz que a CBC foi criada com o intuito de fazer um teatro profissional na Bahia, que se preocupasse em levar o teatro aos desfavorecidos, nas periferias, nas penitenciárias, etc. (ALMEIDA, 2011, p. 43). Em sua dissertação, Isabela Almeida (2011) traz a entrevista concedida a Vieira Neto, em 1980, publicada no jornal *A tarde*, em que Jurema comenta sobre os maléficis efeitos da censura para a arte:

Nos anos 70 houve muito cerceamento à liberdade de expressão. As pessoas queriam falar, mas não podiam por muitos motivos óbvios. Então, partiram para o convencional, salvo algumas manifestações isoladas que provocaram invasão de teatro por tropas policiais etc., etc. A palavra estava castrada. (VIEIRA NETO, 1980 *apud* ALMEIDA, 2011, p. 46).

O sentimento de castração da palavra permeia todas as autoras que produziram nesta década. Porém, todas elas descobriram a seu modo

feminino estratégias de resistência e através da arte cênica imprimiram seus discursos na história do teatro baiano. Apresenta-se, abaixo, mais um trecho de uma entrevista de Jurema Penna em que ela afirma querer mais autonomia e encenar aquilo que ela própria escreve:

Tenho outras peças já esquematizadas, até porque estou cansada de interpretar o pensamento alheio. Penso em escrever para o teatro sem com isso abandonar minha carreira de atriz de teatro e de cinema (FRANCOLINS NETO, 1966 *apud*, ALMEIDA, 2011).

Após passar muitos anos no Rio de Janeiro, no auge da carreira como atriz na rede globo, em 1973, Jurema Penna retorna à Bahia, estreando “Negro amor de rendas Brancas”, de sua autoria. Ao voltar para a Bahia, pretendia contribuir para a descentralização das produções teatrais. Em 1977 assume a Divisão do Folclore de Salvador, nessa ocasião implantam projeto como Comeia, Penitenciária e o Projeto Chapéu de Palha em 45 municípios baianos, promovendo, assim, um despertar de diversas comunidades para sua(s) identidade(s) cultural(is), através do teatro.

Em *Negro Amor de Rendas Brancas*, a dramaturga problematiza questões como os preconceitos de raça e de gênero. Põe em cena o drama de um casal, Juliana Rezende, atriz, branca; e Paulo Bispo dos Santos, arquiteto, negro e mais jovem do que Juliana. A relação entre os dois se complica no momento em que Paulo enfrenta um desafio profissional e Juliana interfere no sentido de beneficiá-lo. Esse fato desencadeia uma desconfiança por parte de Paulo que questiona a validade do relacionamento. Essa crise gera, no decorrer da peça, uma série de situações que traz à tona a continuidade dos discursos sobre a mulher que devem estar subjugadas á dominação masculina, através da cena em que Paulo dá uma bofetada em Juliana e, simultaneamente, o preconceito contra o homem negro que chega a ser chamado de “negro sujo” pela própria esposa, em meio à uma briga do casal.

Observe-se como Jurema Penna levanta questões sociais importantes através de um drama numa relação conjugal. Conforme lembra Elza Cunha de Vicenzo, o teatro nos finais da década de 60 e início de 70, tornara-se um verdadeiro foco de resistência e a mulher é recrutada para lutar a partir desse lugar. “Daí o lugar de preeminência que ocupam as preocupações políticas e sociais em suas primeiras peças e nas que se lhes seguem nos anos 70” (VINCENZO, 1992, p. XVI).

Segundo Vicenzo, a dramaturgia feminina, a partir de 1969, assume um caráter duplamente político: apresenta uma impregnação políti-

ca característica da nova dramaturgia, mas impregna-se também do sentido político do feminismo contemporâneo. Assim, “os temas explicitamente sociais e políticos, o propósito de denúncia e análise da situação geral afloram a cada passo nas complicadas posições de suas personagens, sejam elas masculinas ou femininas” (VICENZO, 1992, p. 18).

Nosso tapete abre-se agora para Emilia Biancardi Ferreira que assume um compromisso com o folclore tradicional da Bahia, desde o início da sua carreira. A professora e pesquisadora de Folclore brasileiro nasceu em Salvador, em 1932, mas viveu sua infância e alguns anos da adolescência em Vitória da Conquista (Bahia), cidade onde teve contato com as manifestações populares que lhe chamavam a atenção desde cedo. Em 1962, levou para o palco os frutos de anos de pesquisa sobre as manifestações artísticas afro-baianas: o grupo folclórico *Viva Bahia*.

Em maio de 1973, a autora estreia o musical *Dez anos de Viva Bahia* que é construído a partir da intertextualidade, fazendo ecoar diversas vozes da poesia e da música popular baiana, com músicas que representam o folclore na Bahia, de autoria da própria Emilia Biancardi ou de outros compositores baianos. O musical está dividido em cinco atos: 1) A abertura, dividida em dois quadros, sendo o primeiro uma música “Vim de Luanda” e um trecho do poema navio negreiro de Castro Alves; e o segundo quadro da abertura corresponde à “Ode ao dois de julho”, segundo o *script* da peça: “uma homenagem ao sesquicentenário da Independência da Bahia, com figurantes do sexo masculino e feminino, vestidos como o caboclo e a cabocla do tradicional desfile histórico”; 2) A primeira parte, denominada “Bahia em três tempos”, ao que se sucede a divisão dos quadros, o primeiro quadro, “O sertão”, o segundo quadro “O Mar” e o terceiro quadro “A Magia”.

Em *Dez Anos de Viva Bahia* percebe-se que as escolhas do sujeito-autor é altamente comprometida com a difusão e rememoração das culturas e crenças que formaram a povo baiano, ela ativa em seu texto, o credo, as vestes, a dança e, inclusive o cenário que constituem traços identitários do povo baiano.

Através desse mapeamento inicial das mulheres que atuaram no teatro baiano na década de setenta e das suas produções, tencionou-se ativar uma análise filológica, tomando-se o “feminino não como um termo absoluto (totalizador), mas como uma rede de significados em processo de construção, que cruzam o gênero com outras marcas de identificação social e de acentuação cultural” (RICHARD, 2002, p. 151). Essas

marcas de identificação podem ser validadas a partir dos rastros deixados na materialidade textual e a partir das formações discursivas e ideológicas que ativaram e possibilitaram esses discursos.

### 3. *Palavras finais*

Reunir os sujeitos que atuaram na produção de um teatro feminino na Bahia da década de setenta, é um exercício necessário para viabilizar futuras análises filológicas dos textos aqui elencados. Aninha Franco, Nivalda Costa, Juerema Penna e Emilia Biancardi Ferreira são exemplos da atuação feminina num teatro cuja palavra estava controlada pelo poder militar. Entretanto, percebe-se que a escrita feminina, seja através do drama numa relação conjugal, seja através de releituras de clássico como o Pequeno Príncipe ou através de musical que traz a música folclórica tradicional baiana para o foco; denuncia, resiste e coloca em pauta a realidade vivenciada.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Isabela Santos de. *Três fios de bordado de Jurema Penna: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana*. Salvador, 2011. Dissertação de mestrado, orientada pela Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos.

COSTA, Nivalda. *Ditadura militar na Bahia*. Salvador, Nov. 2007. Entrevista concedida ao Drupo de Edição e Estudo de Textos teatrais da UNEB (Luís César Souza e Iza Dantas)

DUARTE, Rosinês de Jesus Duarte. *A escrita feminina em tempos de ditadura na Bahia: uma leitura de “Dez anos de Vivabahia” de Emilia Biancardi Ferreira*. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC. Campina Grande – PR, julho de 2013.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Discurso literário de Dominique Maingueneau. Disponível em:

<<http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/v1n1pdf/17%20Luciano%20Justino%20Leituras%20cr+%2%A1ticas.pdf>>. Captado em: 03-01-2013.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

NASCIMENTO, Elenilson. *Entrevista* em 07 de nov. 2011. Disponível em: <<http://literaturaclandestina.blogspot.com.br/2011/11/entrevista-com-dramaturga-aninha-franco.html>>.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas*. Arte, cultura, gênero e política. Trad.: Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre a ciência*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SOUZA, Débora de. *Vegetal vigiado, de Nivalda Costa: Texto e censura (por uma análise das estratégias para driblar a censura)*. Universidade do Estado da Bahia. Salvador, 2009. TCC, orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. Dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

## RASTROS DA DESCONSTRUÇÃO NO PENSAMENTO DE SILVIANO SANTIAGO

*Rodrigo do Amaral Ferreira (UERJ)*  
[rodrigo895@gmail.com](mailto:rodrigo895@gmail.com)

**O jabuti que só possuía uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Morder tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo. (Antonio Callado)**

**Antes de mais nada, tarefas negativas. É preciso se libertar de todo um jogo de noções que estão ligadas ao postulado de continuidade. [...] Como a noção de influência, que dá um suporte – antes mágico que substancial – aos fatos de transmissão e de comunicação. (Michel Foucault)**

Em sua obra *Uma Literatura nos Trópicos*, Silviano Santiago se propõe a discutir as relações culturais, de modo geral, e as literárias, de modo específico, ou seja, entre as matrizes culturais e a América Latina. Justificando o subtítulo da coletânea – Ensaios sobre Dependência Cultural –, faz no ensaio de abertura uma releitura questionadora da colonização europeia, buscando evidenciar suas consequências na tradição do pensar nos trópicos. Dessa forma, o autor opera um corte vertical no que sempre foi lido e interpretado de modo horizontal: a produção cultural latino-americana como contiguidade natural da europeia, uma vez que teríamos a mesma origem comum. Já na nota prévia o autor nos avisa que os ensaios configuram diversas abordagens sobre os textos artísticos, ao longo do tempo em que foram escritos, cujo objetivo foi o de “[...] colocar com precisão certos problemas levantados pelo texto e de resolvê-los com precaução metodológica e perspectiva histórica.” (SANTIAGO, 2000, p. 7). Percebendo que publica seu livro – a primeira edição é de 1978 – em uma época de relativismo teórico, na qual as correntes críticas mutilam as metodologias de abordagem do texto literário umas das outras, o crítico tem o cuidado de fazer um reconhecimento do terreno que pretende adentrar, o que não significa que seu objetivo seja estabelecer uma interpretação totalizante dos temas que intenta abordar. Assim, afinça o intérprete como intermediário entre o texto e o leitor, situando-os na época em questão:



O intérprete perdeu hoje a segurança no julgamento, segurança que era o apanágio das gerações anteriores. Sabe ele que seu trabalho – dentro das circunstâncias atuais, quando não se pode mais desvincular o julgamento de qualidade da opção ideológica feita pelo leitor – é o de saber colocar as ideias no devido lugar. E estando elas no lugar, deve saber discuti-las, abrindo o leque de suas possibilidades para o leitor. (SANTIAGO, 2000, p. 7).

Em 2004, vinte e seis anos após *Uma Literatura nos Trópicos*, Santiago lança nova coletânea de ensaios chamada *O Cosmopolitismo do Pobre*, forma final de suas publicações ao longo da década de 90 e início dos anos 2000 em periódicos, revistas especializadas e mesmo palestras. Aqui tem por objetivo discutir políticas de identidade, efeitos da globalização no processo de configuração da literatura brasileira moderna, suas relações com outras artes, seus veículos, a relação escritor-leitor, tendo como pano de fundo a tensão entre localismo e cosmopolitismo.

Para o recorte deste trabalho foram selecionados os ensaios que abrem as coletâneas citadas: *O Entre-lugar do Discurso Latino-Americano* e *Atração do Mundo*, respectivamente. O objetivo consiste em delinear a continuidade de um projeto temático que surge no ensaio de 78 e mantém a sua pertinência, já que o autor o retoma, ainda que com outro foco, para demonstrar a manutenção de certas formas de pensar a identidade da literatura brasileira. Se no *Entre-lugar* Santiago adota a perspectiva histórica para reinterpretar a colonização por outra via que não a nacionalista ou a progressista, em *Atração do Mundo* retira exemplos da ficção brasileira e da produção teórica acerca da literatura em que versões de nacionalismos e progressismos aparecem. Além disso, busca-se perceber a importância do pensamento de Jacques Derrida, o pensamento da diferença, como arcabouço teórico do projeto de Silvano, ou seja, perceber como os escritos do filósofo da desconstrução francesa auxiliam na constituição de uma estratégia para tratar dos temas em questão.

As epígrafes escolhidas para abrir este trabalho são, propositadamente, as mesmas que abrem *O Entre-lugar do Discurso Latino-Americano*. Uma literária e outra teórica, elas antecipam o teor do texto de Santiago, bem como a estratégia que utilizará para desenvolver seu tema: a dependência cultural. Por essa perspectiva, o confronto do jabuti com a onça pode ser interpretado como alegoria da relação entre América Latina e Europa, quando da colonização. O resultado inesperado, o surgimento de um novo ser com características de ambos, introduz de antemão, ainda que metaforicamente, o conceito-chave de entre-lugar. Às tarefas negativas de que fala Foucault corresponde à operação de corte vertical, conforme mencionado anteriormente, na ideia de continuidade histórica,

que resultaria em considerar a literatura brasileira como uma extensão da portuguesa de modo estrito e da europeia de modo geral. Por meio da progressão histórica linear, a identidade da literatura nacional só poderia ser aferida a partir da noção de influência: o quanto dos modelos discursivos postos em circulação pelas matrizes culturais, mediante as obras influentes, há nas obras literárias daqui, por sua vez influenciadas. A escolha por Foucault não é gratuita e evidencia a consonância do pensamento de Santiago com os postulados da desconstrução francesa. Na citação, o conceito de história implicado refere-se à noção metafísica de história, definida no *Glossário de Derrida*, supervisionado pelo ensaísta à época em que lecionava na pós-graduação da PUC do Rio:

O conceito metafísico de história, tomado como "história do sentido produzindo-se, desenvolvendo-se, realizando-se linearmente", encontra-se relacionado a todo um sistema de implicações escatológicas, teleológicas e a um determinado conceito de continuidade e de verdade pertencentes ao sistema filosófico que se busca desconstruir. (SANTIAGO, 1976, p. 48).

Não se trata aqui da desconstrução de um sistema filosófico, mas é possível perceber essa designação de história subjacente à interpretação das relações culturais entre centro e periferia, reguladas pela noção de influência. Tanto mais a periferia receba a influência do centro unificador e se aproxime dele, maior será o seu progresso histórico-cultural, ratificando a implicação teleológica de que fala a citação. Santiago começa o ensaio *Entre-lugar* referindo uma passagem do livro *Ensaíos*, de Michel Montaigne, em que este faz uma citação de um episódio da história grega: a chegada do rei grego Pirro à Itália para combater os bárbaros. De antemão é preciso ressaltar que o enfoque numa citação em um texto, em uma nota de rodapé apresentada ou em um aspecto considerado menos relevante para a apreensão de seu assunto constitui uma das estratégias de leitura de Derrida. Ler pelas bordas do texto, suas margens, suas notas é facilitar o movimento suplementar que de certa forma obstrui a leitura baseada em oposições fundamentais, nesse caso, o dentro/fora do texto. Santiago nos diz no *Glossário* que a lógica do movimento suplementar busca evitar a leitura pautada por esses dualismos, favorecendo a disseminação de significados por meio das partes menos valorizadas do texto, potencializando sua dinâmica polissêmica e intertextual (SANTIAGO, 1976). Assim, após citar a referida passagem, Santiago ressalta o espanto do rei grego ao perceber a organização do exército inimigo, subestimado em razão de preconceitos anteriores ao conflito. Mostra que a citação serve a Montaigne para introduzir a questão dos antropófagos na América do Sul, provocando o leitor a se despojar de seus próprios preconcei-

tos antes de ter contato com o tema delicado em questão. Por sua vez, Santiago se utiliza da passagem para introduzir o que pretende discutir.

Inicialmente, cita as contribuições da Etnologia, braço da Antropologia que estuda, compara e interpreta as culturas a partir de suas características, composição étnica etc. É à etnologia – tradução disciplinar da consciência ferida da Europa –, especialmente o trabalho desenvolvido por Lévi-Strauss, que Santiago atribui, citando Derrida, a responsabilidade por deslocar a cultura europeia como centro regulador do mundo, operando, portanto, um descentramento. Nesse sentido, o trabalho dos etnólogos de mapear o uso das palavras “animal” e “escravo” em escritos dos primeiros colonizadores torna-se fundamental para desmistificar o interesse da colonização em obter trocas culturais e pôr em relevo o caráter dominador que orientou tal atividade (SANTIAGO, 2000). Para citar um exemplo, ele utiliza a carta de Pero Vaz de Caminha, considerada um registro da literatura informativa brasileira, em que é possível resgatar no próprio texto a voz do índio dominado. Resistentes à instituição do deus cristão por meio da palavra, os indígenas apenas representavam, imitando os gestos dos missionários durante as missas. Tornava-se, então, necessário “Colocar junto não só a representação religiosa como a língua europeia: tal foi o trabalho a que se dedicaram os jesuítas e os conquistadores a partir da segunda metade do século XVI no Brasil.” (SANTIAGO, 2000, p. 13). Os povos selvagens deveriam passar da ordem da natureza para a ordem da cultura mediante a conversão religiosa e o aprendizado linguístico. Essa lógica de dominação visa a empreender o princípio da unidade, em que as civilizações colonizadas são inscritas no contexto da história ocidental por duplicação, mediante o apagamento da suas origens. Assim, a Europa,

... à medida que avança, apropria o espaço sociocultural do Novo Mundo e o inscreve, pela conversão, no contexto da civilização ocidental, atribuindo-lhe ainda o estatuto familiar e social do primogênito. A América transforma-se em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontrara na cópia do modelo original, mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno da duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização (SANTIAGO, 2000, p. 14).

A noção de simulacro de que fala a passagem citada corresponde à lógica do complemento. Simulacro e complemento são dois conceitos que aparecem na teoria de Derrida. O complemento está diretamente relacionado à análise que se faz de determinado objeto, buscando preencher uma lacuna que se forma: o objeto analisado é decomposto para en-

tão ser reestruturado numa outra ordem paradigmática, cujo objetivo é fazer aparecer o seu significado subjacente. Reorganiza-se a ordem primitiva do objeto numa outra que, supostamente, o explicaria melhor (SANTIAGO, 1976). Ainda que não faça parte do recorte deste trabalho, o último ensaio d' *Uma Literatura nos Trópicos* apresenta uma definição do processo analítico que pode facilitar a compreensão da noção de simulacro. Em *Análise e Interpretação*, tal processo é caracterizado da seguinte forma:

A análise é, antes de mais nada, um exercício de superposições de lógicas diferentes – diferentes, entendamos antes o termo: falando a *mesma coisa*, em níveis diferentes. As figuras representativas de uma determinada forma de organização existentes *casualmente* no objeto de estudo devem suceder figuras de uma lógica *formal* capaz de englobar, em seu raciocínio, essa organização casual e de ajuntar ao objeto um simulacro (complemento, superposição, portanto) de nova ordem, que explicita melhor que a primitiva organização o verdadeiro e profundo significado do objeto (SANTIAGO, 2000, p. 201).

Nesse sentido, o Novo Mundo se configura como o palco onde são representados os valores europeus. A colonização resulta, porém, na constituição de uma sociedade mestiça, que põe em suspenso a noção de unidade – resultado da suposta origem comum para dominador e dominado –, uma vez que os valores europeus, principalmente os códigos linguístico e religioso, sofrem contaminações progressivas por parte da cultura dos povos colonizados: o jabuti que faz do crânio da onça o seu escudo. Santiago percebe nessa contaminação, que resulta na mestiçagem, a possibilidade de estabelecer, no cenário ocidental, a diferença da cultura latino-americana (SANTIAGO, 2000). Feita a sua releitura desse período histórico, passa então a tratar especificamente das questões acerca da produção literária, bem como dos discursos críticos acerca dela. Não deixa de notar, entretanto, que a crítica literária, até a época da publicação do ensaio, é marcada pelo eurocentrismo e sua reformulação no neocolonialismo, cujo reflexo é no campo literário o estudo de fontes e influências. Ele, então, se posiciona contra tal método que “[...] reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio [...]” (SANTIAGO, 2000, p. 18). Reconhece que o espaço disciplinar da literatura comparada é o ideal para discutir as relações entre a literatura latino-americana e a europeia, por exemplo, mas se posiciona contra o método da investigação de fontes e influências que possui afinidades com o discurso neocolonial totalizante, uma vez que por essa via a única possibilidade de o artista latino-americano inscrever sua obra no horizonte da cultura ocidental é aproximar-se o mais possível do centro regulador que é o

modelo europeu. É a partir da perspectiva antropófaga de Oswald de Andrade que o crítico vai buscar estabelecer o entrelugar da literatura latino-americana.

Depois de citar um ensaio de Roland Barthes de sua fase pós-estruturalista, *S/Z*, em que faz uma leitura do conto *Sarrasine*, de Balzac, Santiago utiliza a distinção que o escritor francês estabelece entre textos *legíveis* e textos *escrevíveis*. A primeira categoria corresponde àqueles textos que são lidos, mas não são reescritos, ou seja, não oferecem um modelo que incite o leitor-escritor a reescrevê-lo de forma suplementar. Já os textos *escrevíveis* apresentam a esse leitor-escritor um modelo produtor que o compele a sair da posição de consumidor e passar a de produtor de textos: a obra é lida, seu modelo é assimilado e o leitor passa a categoria de autor, após meditação sobre a obra que lhe serve de referência (SANTIAGO, 2000). A partir dos conceitos barthesianos, Santiago desenvolve as categorias comparativas de textos *invisíveis* e textos *visíveis*. Os primeiros são os textos que preservam o modelo que lhe serve de inspiração, ou seja, são as semelhanças que se podem perceber na obra segunda em relação à primeira. Por sua vez, os textos *visíveis* são os que estabelecem uma diferença em relação ao modelo, surpreendendo-o em sua imanência – entendida como a existência no próprio sujeito ou objeto de seus fins. Procede-se, desse modo, uma transgressão ao modelo, acrescentando-lhe uma camada suplementar, que põe em suspenso o seu fechamento: “O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão.” (SANTIAGO, 2000, p. 25). Aqui, o ensaísta fala em prisão como forma de comportamento aludindo à noção de Robert Desnos, “formas prisões”, citada no ensaio, que, na perspectiva comparada, regula a criação do leitor-escritor latino-americano. Como exemplo literário, Santiago cita *Pierre Menard, autor del Quijote*, conto de Jorge Luis Borges no qual o personagem-título desejava (re)escrever o Dom Quixote sem nada alterar em relação ao modelo, demonstrando “[...] a recusa do ‘espontâneo’, e a aceitação da escritura como um dever lúcido e consciente [...]” (SANTIAGO, 2000, p. 24).

O subtítulo de “*Atração do Mundo: políticas de globalização e identidade na moderna cultura brasileira*” introduz o principal objetivo do ensaio: explicar como as obras selecionadas, literárias e críticas, estabelecem um paradigma de identidade que se alterou ao longo do século XX – o ensaio é a forma final de uma palestra proferida pelo autor na universidade da Califórnia em 1995. A primeira obra selecionada é *Minha*

*Formação*, de Joaquim Nabuco, livro de memórias, publicado em 1900. O caminho percorrido pelo ensaio visa a mostrar que a concepção de Nabuco sobre a identidade da literatura brasileira seria revista pela geração modernista de 1920 e, em seguida, pela geração de 30. Por fim, objetiva apresentar os desafios da produção literária e da teoria na contemporaneidade. Nabuco define a cultura brasileira como resultado das tendências universais mais as tendências particularistas (SANTIAGO, 2004). Aparece como um indivíduo cosmopolita, espectador da peça que se desenrola no palco da modernidade ocidental, ou seja, na Europa. Sua escrita, como nos mostra Santiago, apresenta o conflito do intelectual da elite: observar e participar da construção da nação recém independente ou lançar-se ao mundo para conhecer na “origem” as tendências definidoras dos paradigmas culturais de todo o mundo: “A dupla incapacidade para viver a política nacional e dela participar ativamente é decisão do indivíduo: por um lado, é consequência de julgamento sobre a situação local, por outro, decorrência da curiosidade intelectual pelas coisas do mundo” (SANTIAGO, 2004, p. 13).

A tensão entre cosmopolitismo e localismo é uma constante no texto do escritor diplomata, que deseja, por um instinto de nacionalidade, que sua pátria avance rumo ao desenvolvimento, mas a constatação do atraso o impele a dirigir seu olhar para os grandes problemas da modernidade – as questões universais – em detrimento das coisas locais. Assim, faz uma distinção entre Política com P maiúsculo, relacionada à História da Europa, e política simplesmente, relacionada à história de seu país (SANTIAGO, 2004). O projeto de constituição da identidade da cultura brasileira de Nabuco se opõe ao de José de Alencar, considerado por aquele como anacrônico, uma vez que em lugar do progresso histórico que deveria seguir o Brasil, de modo a aproximar-se do grande centro europeu, Alencar preferiu buscar uma nacionalidade que enaltescesse e ao mesmo tempo diferenciasse o Brasil. Suas obras reescrevem a “origem” do Brasil de modo inverso: *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, publicados nessa ordem, tratam, respectivamente, da luta dos indígenas contra o branco invasor; o primeiro contato entre branco e índio; o retrato de uma época anterior à chegada dos portugueses (SANTIAGO, 2004). O símbolo nacional determinado por Alencar não pode, entretanto, resolver o problema da nacionalidade:

A identidade histórica de jovens nações, como as americanas, não se encontra ali onde esperam encontrá-las os nativistas, isto é, os políticos com p minúsculo. Ela está fora do tempo histórico nacional e fora do espaço pátrio:

por isso é lacunar e eurocêntrica. Em resumo, o seu lugar é “ausência”, determinada por um movimento de tropismo (SANTIAGO, 2004, p. 15).

O movimento de tropismo é estimulado pela força unificadora do centro europeu, fazendo com que a História que lá se desenrola seja vivida como estória pela América Latina. Ao escolher a obra de Nabuco, Santiago objetiva mostrar que a inquietação do escritor quanto à identidade da literatura brasileira é, na verdade, algo como um espírito de época. Ele percebe esta tensão entre localismo e cosmopolitismo mesmo em Machado de Assis, mais especificamente em seu ensaio *Instinto de nacionalidade*, de 1872, como que antecipando o teor da escrita de Nabuco. Neste ensaio, Machado se opõe ao apego alencariano pelo nativismo, diferencia a independência literária da independência política e afirma que “O que se deve exigir do escritor, antes de tudo é certo sentimento íntimo que o torna homem do seu tempo e do seu país” (ASSIS, apud SANTIAGO, 2004, p. 17). Em oposição à busca de um vocabulário típico do país e da tematização de seus assuntos característicos, bem como a utilização do índio como símbolo nacional, Machado parece crer que a definição do que seja a cultura brasileira não está na exteriorização do interior nacional. A expressão artística do Brasil deve passar por um processo de acatamento dos valores que lhe são externos, mas não tão estranhos, em virtude da colonização. Esse processo de interiorização é que pode levar à consciência do que é verdadeiramente nacional (SANTIAGO, 2004). A leitura que o ensaísta faz desse ensaio machadiano não deixa de perceber a marca do discurso eurocêntrico:

Sua postura mais crítica vis-à-vis do nativismo se respalda em atitude eurocêntrica, semelhante à encontrada e já assinalada em Nabuco. De maneira peremptória, afirma ele que “a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano e nem dela recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos nossa personalidade literária”. O desprezo do autor pela contribuição cultural indígena não deixa ser também lamentável (SANTIAGO, 2004, p. 18).

Com o surgimento da vanguarda modernista na década de 1920, o paradigma da identidade da literatura brasileira é alterado. Mencionando a publicação das correspondências de Mário de Andrade, em que este fazia clara oposição à percepção de Nabuco sobre a cultura brasileira, Santiago mostra que as ideias da Semana de Arte Moderna tinham inicialmente um matiz cosmopolita, que deveria efetuar a apreensão dos valores estéticos estrangeiros, de acordo com a política da antropofagia cultural de Oswald de Andrade, mas não sem antes rever o passado histórico a partir da traição da memória, como proposta por Mário, mediante a paródia, por exemplo. A leitura de sua vasta correspondência mostra o poeta

“[...] entregue à tarefa didática não só de contrapor ao pensamento eu-rocêntrico das nossas elites o abominado passado nacional, como também de reabilitar este pelo viés da multiplicidade das culturas populares [...]” (SANTIAGO, 2004, p. 23). A conversa direta com seus companheiros escritores foi o meio que o poeta encontrou para disseminar os ideais modernistas, tentando evitar o avanço da “moléstia de Nabuco”, segundo ele mesmo disse. Santiago descreve essa mudança de paradigma mostrando que o objetivo das vanguardas era promover o desrecalque na oposição cosmopolitismo/localismo, em que o primeiro termo é hierarquicamente superior ao segundo. Ao promover a inversão, abre-se espaço para as manifestações populares, o que poderia resultar em tornar a arte brasileira cosmopolita, sem com isso abdicar de sua individualidade artística:

Na década de 1920, os modernistas afirmam que a superioridade da Europa, quando reconhecida e mimetizada pelo intelectual brasileiro, levava-o a encarar a coisa brasileira por dois polos opostos, também complementares: por um lado, a corrente nativista *idealizava* o autóctone como puro e indomável [...] e, por outro lado, a corrente cosmopolita *recalcava* o que era produto do processo sócio-histórico de aclimação da Europa nos trópicos (o mulato e a arte barroca de Aleijadinho, por exemplo). A vacina contra a moléstia de Nabuco só seria encontrada num manifesto de vanguarda europeia, se o seu leitor brasileiro tivesse antes passado pela fase de enfrentamento do passado nacional: “Nós já temos” – escreve Mário – “um passado guassu e bonitão pesando em nossos gestos; o que carece é conquistar a consciência desse peso, sistematizá-lo e tradicionalizá-lo, isto é, referi-lo ao presente”. Referir o passado nacional ao presente significa, em primeiro lugar, entrar em terreno minado: enfrentar o eurocentrismo machadiano na sua forma veladamente racista, defendido nos anos 1920 com unhas e dentes por Graça Aranha. Significa, em seguida, voltar à lição da vanguarda europeia, buscando agora não mais a modernidade técnica dos futuristas, mas um ponto de apoio que estaria nos movimentos artísticos que, na própria Europa, propunham o questionamento dos padrões de arte eurocêntricos. Apoiados neles, a indagação sobre o passado nacional significaria aqui o “desrecalque localista”, tarefa efetivamente realizada pela vanguarda nos trópicos (SANTIAGO, 2004, p. 25).

Essa percepção da estratégia modernista evidencia a continuidade do projeto de Santiago iniciado no ensaio de 1978. A sua releitura do processo de colonização da América Latina, objetivando situar o lugar do discurso literário tido por periférico no contexto ocidental está em consonância às concepções modernistas da década de 20. O desrecalque localista de que fala a citação libera o peso do passado histórico e possibilita marcar o entre-lugar da literatura brasileira, assinalando sua diferença. Se, no entanto, o paradigma da geração de 20 buscou estabelecer a diferença da produção cultural brasileira a partir de critérios culturais, a estética da geração de 30 buscou a universalidade da literatura através de cri-



térios político-econômicos. Para essa época, pesa a hierarquia desenvolvido/subdesenvolvido, cujo objetivo é valorizar a produção que retrata a periferia, como as obras regionalistas, por exemplo. Santiago classifica essa estética, de roupagem marxista, como teleológica, retomando o conceito de Derrida, pois “[...] reprime a imaginação do escritor e, ao mesmo tempo, aguça e redireciona o seu olhar para o espetáculo miserável da realidade brasileira.” (SANTIAGO, 2004, p. 30). Por essa perspectiva, o paradigma da geração de 30 é, de certo modo, uma reciclagem do lamento romântico pelo autóctone, ao querer reescrever outro passado nacional, e, em vez de operar o desrecalque na oposição hierárquica, o reforça, mesmo denunciando as mazelas nacionais, mostrando um Brasil consequência da colonização europeia, reafirmando, portanto, o centramento.

Depois de considerar outros textos literários e propostas teóricas para o entendimento da formação da identidade cultural do Brasil, como a de Caio Prado Júnior, na década de 40 ou o texto de Roberto Schwarz, “As Ideias Fora do Lugar”, de 1970, que discute e desconstrói a noção da originalidade brasileira, Santiago faz uma síntese dos projetos das gerações de 20 e 30, afirmando que eles influenciaram a produção da teoria da literatura. É dito que ambos adotam uma perspectiva universalista, instituindo uma polarização cultura x economia. Se para os modernistas de 20 importava o pluralismo para entender a realidade nacional, contribuindo para isso as manifestações culturais de diversos níveis, para os da geração de 30 cabia entender o Brasil a partir do viés exclusivamente econômico, que orienta as relações interculturais. A teoria da literatura, enquanto saber geral e institucionalizado sobre as obras literárias, absorve essas duas perspectivas modernistas:

Ao contrário do que se poderia supor uma cabeça com vocação autoritária, cada modelo a seu modo suplementa e reconforta o outro, dramatizando para as novas gerações as conquistas e os impasses de culturas que, por serem dependentes, não deixam de almejar valores universais (SANTIAGO, 2004, p. 37).

O reconhecimento do cenário relativista em que se encontram os estudos literários já havia sido feito por Santiago no seu livro de 78. Em *Atração do Mundo*, ele nos mostra como esses dois modelos vêm sendo questionados atualmente pelas novas gerações, marcadas pelas reivindicações multiculturais. Diz que o modelo econômico foi o mais questionado, talvez porque tenha perdido a força de apoio partidária de base marxista. Já o modelo de 20, sofreu mudanças em virtude da ditadura militar. Sobre esse aspecto, ele parece falar de si mesmo, ao dizer que “[...] o intelectual brasileiro que trabalha com a desconstrução do etnocentris-

mo perde o otimismo nacionalista dos primeiros modernistas, reveste-o de cores cépticas [...]” (SANTIAGO, 2004, p.38), diante da violência praticada pelo Estado. Mesmo a perspectiva multicultural, no diz, parece dividir opiniões: a questão da hegemonia dos valores norte-americanos em território nacional é um exemplo. Ainda assim, seus principais objetivos giram em torno da afirmação dos direitos das minorias, e isso também se reflete na produção da teoria da literatura, bem como na produção de textos ficcionais – a temática da valorização da emancipação feminina, para citar um exemplo. No jogo do multiculturalismo orientado pela globalização marcada por constantes avanços tecnológicos, que fragmenta as políticas de identidade, a literatura busca afirmar o seu lugar como discurso expressivo da cultura nacional. Assim, é possível atestar a atualidade do ensaio de 78, quando Santiago afirma que o lugar da literatura brasileira é na verdade um entre-lugar, situado no jogo da assimilação e da expressão, para promover a transgressão aos esquemas de valores cristalizados.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

\_\_\_\_\_. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 4. ed. rev. e atual. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2. ed. Niterói: Eduff, 2001.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo. In: \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. (Superv.) *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. O entre-lugar do discurso latino americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

**REFLETINDO SOBRE O UNIVERSO FEMININO  
NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE:  
A VISÃO SEMIOLINGÜÍSTICA**

*Graziela Borguignon Mota (UFF)*  
[borguignon.graziela@gmail.com](mailto:borguignon.graziela@gmail.com)

**1. Apresentação**

Este artigo tem o propósito de analisar as imagens projetadas pelos sujeitos interagentes na canção “A Rita” do cantor e compositor Chico Buarque de Hollanda sob o viés da análise do discurso de orientação semiolinguística, cunhada por Patrick Charaudeau.

A maneira original e criativa com que o enunciador focalizado elabora suas canções, revelando o seu especial comprometimento com os aspectos sociais e políticos de um Brasil da década de 60 justifica o propósito desta pesquisa. As canções de Chico motivam pesquisas em diferentes campos teóricos, quer por motivações ligadas ao ensino de língua, quer pela abordagem temática, em que se representam os aspectos culturais, sociais, políticos etc. Sua obra apresenta um recorte histórico esclarecedor em relação aos acontecimentos sócio-históricos do nosso país, principalmente dos tempos da ditadura militar, funcionando na prática, como recurso de pesquisa biográfica desse dado período crítico que compõe a história do Brasil.

**2. Referencial teórico**

A pesquisa semiolinguística, liderada por Patrick Charaudeau e situada no campo de estudo da análise do discurso, concebe os atos de linguagem como um processo comunicativo não simétrico, pois nele há interlocutores agentes, dotados de intencionalidade e situados em um contexto sócio-histórico. Nessa perspectiva teórica, a *linguagem é um objeto não transparente*. Segundo o entendimento de Charaudeau (2008, p. 17):

O processo de comunicação não é o resultado de uma única intencionalidade, já que é preciso levar em consideração não somente o que poderiam ser as intenções declaradas do emissor, mas também o que diz o ato de linguagem a respeito da relação particular que une o emissor ao receptor.

Nota-se, portanto, que a enunciação discursiva não é apreendida apenas por meio de sua forma explícita, pois o ato de linguagem permite flutuações de sentido para as formas linguísticas, o que nos leva a crer que um enunciado é preñado de possibilidades interpretativas. Charaudeau (2008, p. 17), considera o ato de linguagem em sua dupla dimensão. Constituído por seu valor explícito, refere-se ao que é “manifestado” e, por seu valor implícito, remete ao “lugar de sentidos múltiplos que dependem das circunstâncias de comunicação”.

Ao componente explícito, corresponde o processo da “simbolização referencial”, ligado ao processo de categorização e conceitualização da realidade que nos cerca. O explícito associa-se ao que é manifestado pela linguagem; atua, pois, no nível estrutural. É neste nível da linguagem que ocorrem as relações sintagmáticas e paradigmáticas entre os termos, atuando como articuladores da estrutura textual (discursiva). Dessa forma, essas articulações resultam em “paráfrases estruturais”, que não são nem concomitantes à mesma instância de fala, nem compatíveis numa relação interfrástica, como no exemplo, “Fecha a porta porque abra a porta”, em que há uma relação de não compatibilidade entre os signos (CHARAUDEAU, 2008, p. 24-5).

Ao componente implícito estão relacionadas as “paráfrases seriáis”, que são concomitantes à mesma instância de fala, quando se diz ao mesmo tempo, “Fecha a porta” e “Estou com frio”, que são compatíveis em uma relação interfrástica: “Fecha a porta porque estou com frio” (CHARAUDEAU, 2008, p. 25). É neste nível que as intenções do produtor do ato de linguagem atuam, bem como as circunstâncias de produção discursiva. Segundo Charaudeau (2008, p. 26), é o sentido implícito que coordena o sentido explícito para a construção da significação de uma totalidade discursiva. Ainda de acordo com Charaudeau (2008, p. 25):

A produção dessas paráfrases permite que se efetue, na linguagem, um jogo de remissões constantes a alguma coisa além do enunciado explícito, que se encontra antes e depois do ato de proferição da fala. É um jogo construtor da significação de uma totalidade discursiva que remete a linguagem a si mesma como condição de realização dos signos, de forma que estes não signifiquem mais por si mesmos, mas por essa totalidade discursiva que os ultrapassa: vamos, pois, nomeá-la Significação.

Considerando as asserções vistas até aqui, no que concerne ao ato de linguagem, é importante destacar a dupla expectativa dos seres de fala na troca comunicativa. O produtor de um ato de fala espera que o outro, seu interlocutor, perceba o que está sendo proposto e que haja cumplicidade entre eles. Devemos entender que o receptor-interlocutor produz su-

as próprias interpretações, que não são comandadas pelo emissor do processo enunciativo, ilustrando a imprevisibilidade na interpretação de um ato de fala.

Entende-se que os seres de fala são dotados de competência discursiva complexa, e que o processo comunicativo não é simétrico, sendo assim, um ato de fala poderá produzir no interlocutor um efeito de sentido diferente do que o locutor previa. Portanto, para Charaudeau, o ato de comunicar é como uma aposta, pois o sujeito produtor irá se aventurar em um campo que não é estável, tendo que fazer uso de estratégias para conduzir o interlocutor ao efeito de sentido pretendido. Como também, em certas situações, o sujeito-interpretante não está totalmente consciente do contexto sócio-histórico que deu origem ao ato de comunicação, o que pode alterar sua interpretação (CHARAUDEAU, 2008, p. 57).

O ato de linguagem se configura a partir da instância da produção e da instância da interpretação. O sujeito produtor de um ato de linguagem formula seu discurso apostando que seu interlocutor compartilhará de seus dizeres. Já o sujeito interpretante, por seu turno, para alcançar a significação pretendida, deverá acionar seus conhecimentos para a compreensão do enunciado. De acordo com essa visão teórica, o emissor e receptor estão sempre em interação, ambos são responsáveis pela construção do sentido. O receptor é visto como um ser ativo, coenunciador do ato de linguagem.

Segundo Charaudeau (2005, p. 15), todo ato de linguagem é um fenômeno de troca entre dois parceiros que devem reconhecer-se como semelhantes e diferentes. Semelhantes, pois, para a troca ocorrer, os participantes devem compartilhar conhecimentos e interesses comuns; já a diferença tem origem em relação ao outro, “somos o que o outro não é”. Portanto, para o pesquisador francês, todo ato de linguagem implica “alteridade”, postulando que este princípio é o fundamento do aspecto contratual de todo ato de comunicação, pois implica um reconhecimento e uma legitimação mútua entre os parceiros.

Ainda de acordo com Charaudeau (2008, p. 44), o ato de linguagem deve ser visto como um “encontro dialético”:

[encontro esse que fundamenta a atividade metalinguística de elucidação dos sujeitos da linguagem] entre dois processos:

– O processo de produção, criado por um EU e dirigido a um TU-destinatário;

– O processo de interpretação, criado por um TU' interpretante, que constrói uma imagem EU' do locutor.

O resultado dessa proposição revela-se em um ato de linguagem composto por quatro sujeitos interagentes, EUc/EUe e TUd/TUi.

Charaudeau (2008) postula a existência de dois sujeitos para cada circuito, identificados por “Eu” e “TU” (sujeito produtor e sujeito interlocutor), ambos pertencentes ao ato de linguagem. O “EU-enunciador” (EU-e) e o “TU-destinatário” (TU-d) são sujeitos que pertencem ao “circuito interno”, vistos como sujeitos imaginários, considerados os protagonistas do ato de fala e, portanto, “seres do Dizer”. Ao mesmo tempo, tem-se, o “circuito externo”, onde se encontram os seres reais da comunicação, vistos como parceiros; são seres do mundo, com identidade psicossocial e, denominados, “seres do Fazer”.

O “EU-comunicante” é o sujeito locutor, agente da fala, ele é o ponto de partida do processo de produção da fala ou texto escrito. Este sujeito possui um projeto de fala, envolvendo a influência que deseja exercer sobre o outro. O sujeito comunicante (EU-c) cria um sujeito destinatário (TU-d), o ser discursivo que se pretende atingir, o receptor ideal. Para que haja compreensão mútua entre as partes produtora e interpretante, é necessário que a imagem do sujeito destinatário (TU-d), assim como previsto pelo sujeito comunicante (EU-c), seja alcançada pelo sujeito interpretante (TU-i).

Visto do lado do processo de interpretação, o sujeito interpretante (TU-i) tentará criar uma hipótese sobre a imagem do sujeito destinatário (Tu-d), como proposto pelo sujeito comunicante (EU-c), mas se tal hipótese, construída através do enunciado, se distanciar da expectativa do sujeito produtor do ato de linguagem, há chance de a troca comunicativa não obter o efeito esperado. Neste sentido, Charaudeau (2008, p.50) diz:

O EU-C não é um ser único, fixado de uma vez por todas. Ele é o que o processo interpretativo diz dele (diz-me qual é sua interpretação e te direi como vê o EU-c). Em outros termos, EU-c depende do conhecimento que TU-i tem dele. Ora, um mesmo ato de linguagem pode ser interpretado por diferentes Tu-i e com isso, o EU-c pode ser conhecido de diferentes maneiras. Assim, uma mesma fala poderá ser interpretada como “provocadora”, “demagógica”, “denunciadora” e/ou “irônica conforme o TU-i.

Essa relação dos parceiros interagentes na encenação do ato de linguagem constitui o princípio fundador do “contrato de comunicação”.

O contrato de comunicação funciona como um acordo que se estabelece entre os sujeitos interagentes, aliado às condições de produção e

aos saberes compartilhados. Essa relação contratual permite aos parceiros do ato de linguagem que se compreendam e que possam interagir, construindo o sentido, finalidade do ato de comunicação. É importante ressaltar a importância que Charaudeau dá ao contrato de comunicação, visto como conceito central, que abarca o conjunto das condições em que se realiza o ato de comunicação, independente da forma, seja oral ou escrita, monolocutiva ou interlocutiva.

Para a análise semiolinguística do discurso importam os “possíveis interpretativos”, que aparecem no ponto de encontro da instância da produção e da instância da interpretação. Isto não significa dar conta do ponto de vista do sujeito comunicante (EU-c) ou do sujeito interpretante (TU-i), ao contrário, pretende-se uma análise a partir do entrecruzamento de olhares dos sujeitos existentes no ato de linguagem (parceiros e protagonistas), atualizando a investigação tradicional de análise textual que busca apenas “quem fala”, para “quais sujeitos o texto faz falar”. Tendo como base a dimensão do processo comunicativo, é importante reconhecer as flutuações de sentido das formas linguísticas, os traços identitários dos sujeitos, o contexto e a situação da troca, uma vez que a reunião desses elementos resulta em possibilidades de interpretação de um ato de linguagem.

Partindo da suposição de que as composições do intérprete ultrapassam os limites de um texto – enquanto objeto de análise – propõe-se, doravante, o estudo da canção selecionada em termos de discurso. Adotar o sentido de discurso implica, neste caso, a adoção do caráter histórico do discurso, pois, por meio dele, revelam-se características fundamentais de um grupo social e, mais especificamente, da imagem de um sujeito enunciativo em uma determinada época. Entende-se por discurso um processo interacional entre sujeitos situados social e historicamente. No dizer de Charaudeau (2001, p. 26), “o discurso pode ser relacionado a um conjunto de saberes partilhados, construído, na maior parte das vezes, de modo inconsciente, pelos indivíduos pertencentes a um dado grupo social.”

### **3. *Análise do corpus***

Para a composição deste estudo selecionamos uma canção do intérprete Chico Buarque. Por motivo de adequação à finalidade deste artigo, este trabalho foi reduzido, de forma que selecionamos uma canção da década de 60, “A Rita”, gravada em 1965.



A Rita levou meu sorriso  
No sorriso dela  
Meu assunto  
Levou junto com ela  
E o que me é de direito  
Arrancou-me do peito  
E tem mais  
Levou seu retrato, seu trapo, seu prato  
Que papel!  
Uma imagem de São Francisco  
E um bom disco de Noel

A Rita matou nosso amor  
De vingança  
Nem herança deixou  
Não levou um tostão  
Porque não tinha não  
Mas causou perdas e danos  
Levou os meus planos  
Meus pobres enganos  
Os meus vinte anos  
O meu coração  
E além de tudo  
Me deixou mudo  
Um violão

Para a análise da canção selecionada, o leitor/interlocutor deve estar ciente das circunstâncias de produção, pois os signos linguísticos que constituem a composição musical não são portadores de sentido pleno, funcionam de fato como “pistas” para alcançar a significação pretendida, pois, para a constituição da significação, é preciso aliar o contexto linguístico e extralinguístico presente na letra da canção.

Na canção “A Rita” há elementos explícitos e implícitos textualmente que indicam uma menção à mulher como personagem mandatária da dor masculina que se apresenta, no primeiro nível de leitura, como uma separação de casal. Esse nível superficial de interpretação está ligado ao que Charaudeau (2008) denomina como “simbolização referencial”, por se tratar do nível explícito da linguagem. Contudo, uma enunciação discursiva pode apresentar diferentes leituras e possibilidades interpretativas, de acordo com as informações que o receptor possui das condições de produção e da situação comunicativa em que se insere o discurso. Pretende-se aqui, como já foi exposto, construir o sentido discursivo aliando o contexto histórico de produção da canção aos possíveis projetos de fala do enunciador.

Destaca-se o tratamento dado a composição, no tocante à seriedade na estruturação dos fenômenos estéticos de caráter textual. Percebe-se reflexão por parte do enunciador em sua obra musical, revelando o viés engajado e perspicaz de um sujeito que elabora sua obra atento ao leitor, num propósito dialógico e interativo.

É necessário considerarmos o aspecto situacional de composição da canção, pois sabemos que o momento político no Brasil era de Ditadura Militar, e que os meios de comunicação em geral tinham sido censurados pelo governo, assim como os movimentos sociais e culturais (teatro, música etc.), também cerceados em nome da “ordem”, a fim de inibir movimentos contra o regime vigente. Portanto, é neste cenário cercado de violência, de perseguição política, exílio, de enfrentamento entre civis e militares que se encontrava a sociedade brasileira.

Era preciso mascarar o que se queria dizer para burlar os órgãos censores, como no caso da canção de Chico Buarque. “A Rita” aparenta em análise superficial se tratar de uma temática relacionada a uma desilusão amorosa, mas os elementos linguísticos usados pelo compositor apontam para um imaginário de censura.

Alguns questionamentos são relevantes:

Que efeitos de sentido são provocados pelo material linguístico-discursivo? Acarretam efeitos de sentido no receptor- leitor?

A seleção lexical verbal e nominal apresenta um campo semântico carregado de significados que indicam um enunciador que deseja persuadir seu público interpretante e levá-lo a compreensão de um momento de intensa repressão e tristeza causado pelo regime ditatorial, conhecido pela alcunha, “Dita”. A escolha desses nomes e verbos na canção são fortes indícios de que o enunciador está se referindo a algo mais profundo do que a desilusão amorosa narrada na composição musical. Isso se esclarece na escolha do título da canção e por meio da articulação dos verbos “arrancou, levou, causou, matou” com os nomes “vingança, perdas, danos, enganos, mudo”.

Os pronomes “me”, “meu”, “meus” marcam na enunciação a existência de um ser de fala, um sujeito enunciador que reclama do que está sendo retirado, furtado de sua vida. Isto é constatado em

A Rita levou meu sorriso  
Levou com ela  
E o que me é de direito  
Arrancou-me do peito.

O elemento argumentativo “além de tudo” na canção em análise une as demais proposições aventadas pelo enunciador, conferindo mais credibilidade aos argumentos, reforçando-os juntamente à ideia final, ou seja, funciona como um recurso argumentativo a título de conclusão do assunto abordado.

#### 4. *Considerações finais*

O sujeito comunicante–compositor em seu projeto de fala cria um sujeito destinatário (TU-d), de acordo com suas estratégias e intenções. Nesta canção, “A Rita”, nota-se a construção da imagem de um cidadão brasileiro, que vê seus direitos civis esvaziados, sendo “levados” pelo regime ditatorial. Tal imagem produzida pelo sujeito comunicante-compositor terá obtido êxito se a sociedade brasileira (TU-i) for cúmplice neste ato, construindo uma imagem análoga ao do sujeito comunicante-compositor.

Percebemos que o sujeito enunciador–intérprete mascara a posição do sujeito comunicante–compositor para driblar os órgãos censores. Logo, falar de assuntos do cotidiano, de amor, carnaval, samba e outros aparentavam se tratar de temas desligados do momento social e político, i.e., sem compromisso de protesto contra o governo. É por meio desses artifícios temáticos no uso da linguagem que o sujeito comunicante-compositor lança mão das estratégias de subterfúgio, e assim, aciona a população, tornando público sua crítica ao momento de repressão e angústia experienciado por ele.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e discurso: Modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. Uma análise semiolinguística do discurso. In: PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino; GAVAZZI, Sigrid. (Orgs.). *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

\_\_\_\_\_. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, Hugo; MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato. *A análise do discurso: fundamentos*. Rio de Janeiro: Aracê, 2008.

tos e práticas. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Núcleo de Análise do Discurso / FALE / UFMG, 2001, p. 23-38.

*CHICO Buarque*. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 13-07-2013.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2002.

## SERTÃO, MEMÓRIA E NARRATIVA: VISITANDO O NORDESTE DE JORGE AMADO

*Analúcia Andrade Costa* (UEFS)

[lucialaje@bol.com.br](mailto:lucialaje@bol.com.br)

*Celeste Maria Pacheco de Andrade* (UEFS)

**Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares com o pendurado pé, com o olhar remedindo a alegria e as misérias todas. (ROSA, 1986, p.276)**

**Sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! (ROSA, 1986, p. 179)**

### **1. Considerações preliminares**

Jorge Amado ao escrever *Seara Vermelha* (1946) seleciona acontecimentos sociais e históricos que marcaram a década de 30 no Brasil e oportuniza visibilidade a várias imagens sertanejas que constituem o *corpus* dessa obra. O autor desloca o seu olhar ficcional para uma região, que até então, se mantinha sublimada em sua narrativa: o sertão e os problemas do sertão. Um recorte geográfico que nesse discurso ficcional é apresentado como feroz, misterioso, indômito, ameaçador, implacável, distantes e gigantescas dimensões territoriais. As representações imagéticas e discursivas na seara amadiana adquirem uma dimensão trágica. Se o tempo do discurso é 1946, data da publicação da obra, o tempo da narrativa corresponde a toda década de 30.

#### **Segundo Duarte**

Entre o alargamento de horizontes e a partidarização, *Seara Vermelha* espelha a duplicidade construtiva. O primeiro movimento é de abertura e leva o texto para os caminhos do romance histórico; o segundo, de nítido fechamento, submete a perspectiva à clausura do discurso partidário [...]. Isto faz com que a narrativa, a todo instante, se debata na contradição fundamental entre narrar e demonstrar: entre deixar que falem os conflitos da história social nordestina ou abrir espaço à voz poderosa da ideologia que os quer conduzir. (DUARTE, 1996, p. 168-169)

O registro do pensamento de Luís Carlos Prestes mencionado por Amado no prólogo do romance reforça o teor de denúncia da narrativa atrelado ao momento de efervescência política vivido pelo autor que em

1946 foi eleito deputado federal pelo PCB por São Paulo: “... está no latifúndio, na má distribuição da propriedade territorial, no monopólio da terra, a causa fundamental do atraso, da miséria e da ignorância do nosso povo.” Na narrativa, todos os males advêm da exploração ao sertanejo que refém do sistema oligárquico e político das primeiras décadas do século vinte é vitimado pela má distribuição da terra. A migração da família de Jerônimo não ocorre em decorrência de fatores climáticos, passionais ou políticos, temas comuns ao romance de 30.

Ao fugir da tradição do romance de 30 e apontar o nomadismo dos retirantes sendo causado pela má distribuição fundiária, o escritor denuncia a ocupação das terras da região Nordeste e, por conseguinte, do Brasil. A narrativa se inicia em uma fazenda situada no sertão do Nordeste em seguida há a travessia dos retirantes, que enfrentam todas as adversidades até chegarem em São Paulo e a apresentação dos movimentos sociais que caracterizam a região: o cangaço e o messianismo. Essa busca desenfreada por São Paulo preanuncia o objetivo do autor: revelar o interior brasileiro vitimado pela concentração de terra nos grandes sertões do interior no Nordeste.

Segundo Gilvan Procópio Ribeiro, na tese de doutorado *Linguagens e Diversidade – Uma Leitura de Jorge Amado e Boaventura Cardoso*,

*Seara Vermelha* é, sem dúvida um dos romances mais violentos de Jorge Amado. A própria temática já contém em si elementos dessa violência: misturam-se aqui a questão do latifúndio e da exploração dos trabalhadores do campo; a migração forçada, através da caatinga calcinada pela seca e, nas condições sub-humanas nos barcos do São Francisco, os problemas do beatismo messiânico e apocalíptico do cangaço, e o levante militar de 1935 em cidades do Nordeste brasileiro (a tão falada intentona comunista) (RIBEIRO, 2007, p. 56)

Celeste Pacheco de Andrade (2000) no artigo “Bahias de Amado: a ficção fundando uma outra geografia” aproxima as demarcações de espaços e fronteiras, atreladas à narrativa literária, objetivando abordar uma “geografia” que se inscreve no imaginário, mas que nem por isso deixa de ser importante. Segundo a autora, Jorge Amado como “porta-voz da Bahia” ao longo de sua produção literária confeccionaria um mapa regional para alocar as suas narrativas e os problemas sociais que assolam a Bahia e o Nordeste. A autora cataloga e analisa as obras amadianas, não pelo viés político ou ideológico, mas pelas regiões de onde brota a fic-

ção. Assim teríamos as narrativas que se reportam ao sul da Bahia<sup>110</sup> e que correspondem ao eixo Ilhéus-Itabuna e que compõem a saga do cacau, que narram o desbravamento das terras, a exploração dos trabalhadores e o poder dos coronéis. E, o recorte espacial onde o escritor contempla com a maior parte de sua produção: a cidade da Bahia, uma “Bahia” que incorpora a parte mais antiga da cidade de Salvador<sup>111</sup> estendendo-se até o Recôncavo Baiano, espaço este de liberdade e a realização da felicidade. A “outra” Bahia se refere ao sertão<sup>112</sup> onde o autor entrelaça as imagens e cenas dos romances a uma conhecida realidade brasileira e nordestina, presente na literatura como um espaço marcado pela seca, pobreza, miséria, cangaço, movimentos messiânicos.

### Segundo Andrade:

A representação da “Bahia” identificada como sertão na ficção de Amado tem como componentes a permanente estiagem mais precisamente a seca, a caatinga praticamente definidora de uma paisagem hostil diante da qual os personagens ainda que fortes, são elevados à altura de heróis, passam dificuldades que, no final, não são superadas. (ANDRADE, 2000, p. 202)

É deste sertão que se mescla à ideia de Nordeste e da sua configuração humana, geográfica e sociológica que conferirá autenticidade e verossimilhança à obra *Seara Vermelha*. No espaço da narrativa, a felicidade se distancia do sertanejo e o poder se concentra nas mãos dos coronéis. No sertão amadiano, homens se rebelam e se transformam em cangaceiros e beatos para confrontar o sistema oligárquico e feudal. Sobre *Seara Vermelha*, Jorge Amado, em entrevista concedida a Alice Raillard (1992), afirma que após escrever *Terras do Sem Fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944) “tomou o sertão como cenário e abordou os principais problemas da região: o drama da seca e o grande latifúndio, muito mais para ele o latifúndio e tendo a seca figurando como pano de fundo.”

E *Seara Vermelha* é novamente outro território: o sertão. É o único que caso em que eu uso o território do sertão da Bahia como a terra do meu livro. Não é nem a cidade da Bahia; nem são as terras do cacau. É um livro de gran-

---

<sup>110</sup> *Cacau* (1933), *Terras do Sem Fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944) e *Gabriela, Cravo e Canela* (1958)

<sup>111</sup> Romances cujas ações se desenrolam nesse espaço: *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936), *Capitães da Areia* (1937), *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água* (1961), *Os Pastores da Noite* (1964), *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1966), *Tenda dos Milagres* (1969), e o guia *Bahia de Todos os Santos: Guia de Ruas e Mistérios* (1945).

<sup>112</sup> *Seara Vermelha* (1946), *Tereza Batista Cansada de Guerra* (1972), *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) visto que a personagem Gabriela foge da seca para Ilhéus em busca da terra prometida.

de intenção política, começando pelo título, tirado do verso de Castro Alves. Este livro foi publicado pela primeira vez na França, em *Les Lettres Françaises*, em 49. (RAILLARD, 1985, p. 163)

Duarte (1996) postula que o discurso ficcional em *Seara Vermelha* (1946) marca uma dupla inflexão na obra amadiana: a primeira diz respeito ao alargamento de horizontes ocorrido na problemática abordada. O romance ultrapassa as fronteiras baianas e se volta para as questões de maior amplitude no quadro político e social do Nordeste. Abandonando momentaneamente espaços imortalizados pelo autor em seus romances como a cidade da Bahia de Todos os Santos, o Recôncavo baiano e a região sul da Bahia, Amado se aventura a narrar o drama dos sertanejos espoliados e expulsos das terras onde trabalhavam.

## 2. *Onde está o sertão?*

Uma das origens do termo “sertão” é associada ao nome de um dos desbravadores do interior do Nordeste, em terras até então ocupadas por índios tapuias, o capitão Domingos Afonso iniciou as andanças pela região e adotou o apelido de “sertão.”

Por volta de 1671, desbravou o Piauí e, daí, para o sul, sendo-lhe concedidas terras da sesmaria pelo governador de Pernambuco. Desde então com seus associados levantou fazendas de pastoreio, efetivando-se relações comerciais com o litoral tem o início de novas terras descobertas pelos colonizadores. Falava-se nas terras do capitão Sertão. (FREIXINHO, 2004, p. 205)

Janaína Amado ressalta que a categoria sertão é tão importante para os nordestinos, tão preta de significados, que sem ela, a própria noção de “Nordeste” se esvazia, carente de um de seus referenciais essenciais. Devido à magnitude do termo “No conjunto da historiografia do Brasil, em termos de senso comum, pensamento social e imaginário, poucas categorias têm sido tão importantes para designar uma ou mais, quanto a de *sertão*.” (AMADO, 1995, p. 145) O significado da palavra sertão depende do local de onde a palavra é emitida e por quem. No período das bandeiras, simboliza o local perigoso para os bandeirantes, exílio para os mais abastados como governadores e autoridades que nele residiam e, os expulsos da sociedade viam o sertão como possibilidade de vida nova, podendo reiniciar as vidas sem o temor de serem reconhecidos ou perseguidos pelas autoridades. Segundo Janaína Amado (1995) “inferno ou paraíso, tudo dependia do lugar de quem falava.”



A palavra sertão constitui enquanto significante um símbolo imagético discursivo repleto de significados que abarcam a terra, o homem, o espaço cultural e se torna símbolo no final do século XIX de um discurso da identidade nacional. Primeiramente os territórios distantes do litoral eram denominados sertão. Depois, esse espaço passa a ser concebido como tudo que não representava o progresso e o desenvolvimento e, quando incorporado definitivamente ao imaginário nacional, constitui-se em terreno fértil para as narrativas da nação.

Segundo Albuquerque (2001), houve a necessidade de se implantar um discurso sobre o Nordeste para que a região adquirisse representatividade no cenário nacional, isto se deve ao princípio de que nas primeiras décadas do século XX, politicamente o país se configurava sobre dois eixos: norte e sul. Albuquerque explicita a seca, o messianismo e o canção como instrumentos que corroboraram para uma ideia imagética discursiva do que seria a região nordeste. Ele ainda afirma que “O Nordeste é, sobretudo, filho das secas”.<sup>113</sup> (2001, p. 81). Muito se falou sobre esta nova região que aparecia para o Brasil caracterizada pelas calamidades climáticas, violência, barbárie e ausência de civilização. Criou-se um conceito sobre o Nordeste e os dispositivos acerca da região foram aceitos e sedimentados.

Esses discursos revelavam muito sobre o país e esse espaço que se torna mítico e real, uno e múltiplo e que representa no imaginário popular a ideia de grandiosidade, superação, conflitos entre o mundo exterior e o interior, o distante e o próximo, travessia, passagem, encantamento, situando-se entre a tradição e a modernidade, permitindo uma abordagem social e histórica a partir de muitas clivagens e significados.

Ao refletir acerca do significado do vocábulo sertão, Janaína Amado (1985) é enfática ao afirmar que as inúmeras e concretas possibilidades de aplicabilidade do vocábulo, extrapolam o próprio campo semântico e não cabem em si mesmo devido ao vigor e tenacidade que se propagou no imaginário literário, geográfico e cultural por ser associada a : Imensidão, espaço longínquo, liberdade, superação, morte e vida, provação e privação, abundância poderiam também ser conceitos facilmente cabíveis ao vocábulo Sertão.

---

<sup>113</sup> A região passa por vários períodos de secas. Pode-se mencionar a de 1877 que dura anos, a do início do século XX e entre 1952 e 1956.

Em *A Pátria Geográfica: Sertão e Litoral no Pensamento Social Brasileiro* (1997), Candice Vidal e Souza destaca a conquista do espaço geográfico como um dos pressupostos para a ideia de nação. A autora destaca que a noção de pátria e de identidade nacional estão associados à conquista do território brasileiro, atribuindo-lhe fronteiras até então desconhecidas de territórios que embora pertencessem ao espaço nacional eram ignorados pela maioria dos brasileiros o que impedia que se conhecesse com precisão o território nacional e o alargamento e consolidação das fronteiras internas. Esses espaços geográficos representados nos discursos de ensaístas, cronistas, viajantes, sociólogos, historiadores e literatos entre outros gravitam em torno de duas concepções territoriais que se tornaram indispensáveis para se pensar o território nacional: sertão e litoral.

Lúcia Lippi Oliveira (1998), no artigo “A Conquista do Espaço: Sertão e Fronteira no Pensamento Brasileiro”, destaca a importância da categoria espacial sertão para a conquista e a expansão do estado brasileiro. A autora ressalta que durante os séculos da conquista do território brasileiro o vocábulo sertão foi empregado tanto positivamente como negativamente. Definido como

região agreste, semiárida, longe do litoral, distante de povoações ou de terras cultivadas, pouco povoada e onde predominam tradições e costumes antigos. Lugar inóspito, desconhecido, que proporciona uma vida difícil, mas habitado por pessoas fortes. O cabra, o cangaceiro aparece como a encarnação do herói sertanejo. (LIPPI 1998, p. 2)

Segundo Lucia Lippi (1998), a literatura brasileira evoca o sertão sob três perspectivas: primeiramente “sertão como paraíso”, “sertão como sofrimento” e “sertão enquanto local da travessia”.

Evoca-se um paraíso perdido em que tudo era perfeito, belo e justo e cuja linguagem retrataria uma pureza original a ser apreciada e preservada. O sertão ameno e paradisíaco encontrado no romance *O sertanejo*, do escritor José de Alencar com belas paisagens no recorte geográfico denominado “brejo”, antes de sertão. Nesse espaço... Visconde d' Taunay no romance *Inocência* sertão adquire o status de natureza imponente e de várias áreas intocadas. O segundo conceito de sertão o associa ao inferno. O destempero da natureza, o desespero dos que por ele perambulam (retirantes, cangaceiros, volantes, beatos) a violência como código de conduta, o fatalismo, são os principais traços apontados. Por fim, o sertão é o purgatório. Lugar de passagem, de travessias, definido pelo exercício da liberdade pela dramaticidade da escolha de cada um. Identificado como lugar de penitência e de reflexão, o sertão aparece como reino a ser desencantado e decifrado. Aqui estamos no mundo de Guimarães Rosa. O sertão como reino do fantástico e do mito (LIPPI, 1998, p. 5)

O sertão construído por Jorge Amado revela uma região distante, afastada da civilização, indômita, arcaica. Espaço habitado por coronéis, cangaceiros, beatos e sertanejos explorados e destituídos dos direitos básicos. Dos conceitos que definem o sertão por Lippi, o recorte geográfico desenhado pelo escritor baiano não simboliza o paraíso ameno, nem a região de travessia e de descobertas. É o sertão marcado pela seca, fome, exploração e violência. O recorte geográfico que se opõe ao litoral e à civilização, marcado pelo atraso, pela subalternidade, pela ausência de direitos nas glebas, afastado dos centros urbanos e incrustados em locais distantes.

Para Arruda (2000, p. 13) “O sertão é arcaico, o lugar da ação do clientelismo político, dos coronéis, do populismo, da violência e onde não há possibilidade de ação política de cidadãos livres e conscientes.” Ainda segundo Albuquerque (2001), o sertão deixa de ser aquele espaço abstrato que se definia “a partir da fronteira da civilização” e regiões longínquas e interioranas porque as fronteiras são demarcadas, as áreas territoriais ocupadas e transformadas em cidades e o conceito de sertão passa a simbolizar a região Nordeste. Apenas o Nordeste passa a ter sertão que ascende à caracterização máxima como símbolo da região, sendo considerado como o coração do Nordeste.

O espaço nordestino vai sendo dotado de uma visibilidade e dizibilidade, caracterizado por imagens e ordenações da vida rural ou urbana, do litoral ao sertão, narrado por cantadores, poetas e romancistas. Espaço fundado historicamente oriundo de uma tradição do pensamento, por textos e quadros que lhe conferiram o status de realidade imagética-discursiva. Para tanto, os discursos da geração de 30, também conhecida como a geração dos romancistas que escreveram sobre a sua região, buscava com emergência uma descrição sociológica do homem e dos problemas da região.

O chamado “romance de 30” institui como “temas regionais”: a decadência da sociedade açucareira; o beatismo contraposto ao cangaço, o coronelismo com seu complemento: o jagunço, a seca com a epopeia da retirada. Esses temas presentes na literatura popular, nas cantorias e desafios, no discurso político das oligarquias foram agenciados por essa produção literária, tomando-os como manifestações que revelariam a essência regional. (ALBUQUERQUE, 2001, p. 137)

O “romance de 30” aborda, a partir de discursos sociológicos as várias realidades do Nordeste, com a presença de personagens típicos e que representam as identidades regionais. Personagens reveladoras de seus espaços, do modo de vida e de seus problemas. Os escritores se

apropriam desses símbolos identitários e inserem no interior das narrativas coronéis, cangaceiros, beatos, retirantes, valentões, milagres, cenas de violência, o sertão mítico, os engenhos da cana de açúcar, a seca e a fome.

### 3. *Narrativas do sertão de Jorge Amado*

*Seara Vermelha* é a narrativa de uma família de retirantes nordestinos que após serem expulsos das terras onde trabalhavam há mais de vinte anos, decidem migrar para São Paulo, que na narrativa adquire o status de terra prometida. Existe uma denúncia velada na expulsão dos treze membros da família de Jerônimo e Jucundina: não são as condições climáticas responsáveis pelo êxodo familiar, mas o fato de serem dispensados e expulsos das terras.

Não existem na narrativa referências que possibilitem identificar a localização da fazenda, o que nos leva à conclusão de que as precárias condições impostas aos trabalhadores eram comuns em toda a região. O narrador relata um sistema semifeudal de relações trabalhistas com os meeiros sendo obrigados a comprar no armazém da fazenda os alimentos básicos para a alimentação diária e a trabalhar um dia gratuitamente para o proprietário da terra. Amado ao omitir com precisão o espaço da narrativa, sugere que situações como as vivenciadas por esses trabalhadores rurais podem acontecer em qualquer local da região Nordeste.

Quando a fazenda do coronel Aureliano é vendida, todos são expulsos das terras onde durante anos trabalhavam e, por não terem mais de onde retirar o sustento diário optam pela longa migração: “São homens jogados fora pelo latifúndio e pela seca, expulsos de suas casas, sem trabalho nas fazendas que descem em direção s São Paulo.” (AMADO, 1977, p. 56) Não é a seca a causadora do êxodo, mas os retirantes tornam-se vítimas da má distribuição da terra, ou seja, vítimas do latifúndio e da ausência dos direitos trabalhistas e do abandono nas glebas.

O sertão amadiano é um espaço de sofrimento, afastado do litoral, de provações, de seca, afastado da civilização e que expõe o sofrimento dos sertanejos. Um espaço incrustado entre os grotões: “Não é a única assim nesse sertão de imensas fazendas e de fome.” (AMADO, 1977, p. 40) “Nenhum tocador como ele em todas aquelas terras, nas fazendas que se sucediam por léguas e léguas no sertão do Nordeste.” (AMADO, 1977, p. 36) O sertão, na narrativa amadiana, corresponde a esse espaço

distante, esquecido, com leis próprias ditadas pelos coronéis e cumpridas pelos empregados que habitavam regiões imensas comparadas pelo narrador a estados: “Foi assim que o nome de Zefã começou a circular além dos limites da fazenda, que era uma daquelas imensas fazendas do sertão, grandes como Estados, separadas do resto do mundo, como se em torno delas se elevassem muralhas.” (AMADO, 1977, p. 43)

Espaço que segundo Lucia Lippi (1998) pode ser associado ao verdadeiro inferno, calcinado com todas as condições adversas à vida humana. O próprio título de “O Livro Primeiro”, onde se inicia a segunda parte da narrativa, também conhecido como “Os caminhos da fome”, já preanuncia o que estava por vir: a peregrinação em um espaço de puro suplício, de privações, onde apenas os animais peçonhentos e venenosos habitavam e sobreviviam, sem caminhos que indicassem qual direção seguir, sem sombras para proteger o retirante do sol inclemente, espaços onde os laços de solidariedade se desfazem e a própria crença na sobrevivência passa a ser uma incógnita, sem indicação de partida e de chegada, os retirantes têm minadas as chances de sobrevivência pela caatinga que se estende por todo o sertão de onde ouviam “Outros homens repetiram, pelo sertão esfomeado, palavras semelhantes [...]”

Nesse sertão onde existe a impossibilidade de vida, exceto para as cobras mais venenosas como a cascavel, a coral, a jararaca e a jaracuçu. Apenas os animais mais temidos pelos sertanejos sobreviviam ali e lagartos. A própria vegetação se incumbem de ferir e de agredir a pele dos caminhantes, com espinhos que perfuram e cortam, o chão rachado e íngreme machuca os pés dos sertanejos, cortando, ferindo. O sertão se configura como um local intransponível para os homens, ferindo pelo calor, pelo medo, pela ausência de demarcações seguras que indicassem o caminho seguir.

Agreste e inóspita estende-se a caatinga. Os arbustos ralos elevam-se por léguas e léguas no sertão seco e bravo, como um deserto de espinhos. Cobras e lagartos arrastando-se por entre as pedras, sob o sol escaldante do meio-dia. São lagartos enormes [...] são as cobras mais venenosas, a cascavel e o jaracuçu, a jararaca e a coral. [...] os espinhos se cruzam e o intransponível deserto, o inviolável coração do Nordeste, a seca, o espinho e o veneno, a carência de tudo, do mais rudimentar caminho, de qualquer árvore de boa e sugosa fruta. (AMADO, 1977, p. 55)

O espaço descrito pelo narrador é impróprio para a vida humana. Arcaico, indômito, o grande desencadeador do sofrimento dos retirantes que sucumbem e morrem. Um sertão longe de tudo, marcado pela pobre-

za e pela miséria, por coronéis que expulsam trabalhadores que precisam atravessar o “inviolável coração do Nordeste.”

Além de descrever as características geográficas e as condições subalternas da vida dos sertanejos espoliados dos seus direitos, Jorge Amado insere na narrativa outras representações simbólicas e históricas que compunham o mapa ideológico de cultural da região Nordeste: a fé messiânica e o cangaço.

No âmbito dos estudos culturais, a narrativa traz para o seu interior tipos humanos marginalizados e periféricos, mas que se tornam líderes e representantes populares. A literatura engajada da qual Jorge Amado é um dos maiores representantes, torna-se um mecanismo importante para tomada de posição política e veículo de denúncia das mazelas sociais. A literatura goza o *status quo* de mecanismo portador da revolução, do ensinamento, de conscientização das massas, de propagação do projeto político do partido. O projeto estético literário de Jorge Amado confunde-se com a sua própria ideologia marxista. É a voz do partido que ecoa na narrativa opondo de um lado os pobres e oprimidos e do outro a classe exploradora e dominante.

Os filhos de Jucundina e Jerônimo transformam-se em ícones das transformações sociais e históricas, optam por trilharem caminhos diferentes e, na narrativa, representam no interior do romance, as principais forças da época da ordem e também da contraordem: o cangaço, o messianismo, o exército e a força policial. José, fugindo da exploração latifundiária adere ao grupo de Lucas do Arvoredo, João assenta praça como policial e Nenen ingressa no exército e se torna um dos líderes da Inten-tona Comunista.

Para proporcionar veracidade ao drama das personagens, o autor cita nomes de ícones do cangaço e de movimentos religiosos e messiânicos que eclodiram na região Nordeste. Menciona Lucas da Feira<sup>114</sup>, Lampião, Pe. Cícero, Antonio Conselheiro<sup>115</sup>, aproximando as ações de

---

<sup>114</sup> Escravo que em 1828 fugiu e juntou-se em Feira de Santana a um bando do qual passou a ser chefe. Os historiadores se dividem quanto ao papel social de Lucas Evangelista, conhecido como Lucas da Feira enquanto para uns ele representava o “Hobin Hood” sertanejo, para outros era um bandido comum por atribuírem a ele inúmeros assaltos cometidos contra a população de Feira de Santana.

<sup>115</sup> Antonio Conselheiro, líder religioso do Arraial de Canudos, fundou a cidade de Belo Monte com os seus seguidores que chegaram a um total de 25.000 homens. Pregando contra a República e criticando a igreja, atraiu a ira do governo. Em 05 de outubro de 1897, Canudos é destruída pelas tropas, mas Antonio Conselheiro morrera antes, não se sabe ao certo a causa da morte

seus personagens dos famosos feitos dos cangaceiros e líderes religiosos. Na década de 30 do século XX o cangaço tornou-se um movimento social que divide até hoje a análise de estudiosos e leitores, ao refletir se o cangaceiro é bandido ou vítima do sistema social da época.

Para os camponeses os cangaceiros eram bravos, corajosos, pois em meio ao sertão bravio apenas eles conseguiam se deslocar sem sentir a agressão da natureza, conhecedores dos seus caminhos e vielas, os espinhos, croás, mandacarus e xique-xiques os protegiam ao dificultarem a perseguição da volante, eram capazes de se esconder em meio à caatinga que para eles era amiga e protetora. Consequiam ir aonde outros homens não se atreviam, por isso gozavam do respeito e admiração dos moradores do sertão. Não sucumbem à ausência de água ou de comida, não são picados pelas cobras venenosas, o sertão é acolhedor. A vegetação que agride aos sertanejos e a volante, funciona como uma camuflagem amiga e estabelece um marco impeditivo para os aparelhos do Estado, ou seja, fronteira que impede a perseguição dos soldados e das forças das instituições opressoras.

Aqui na caatinga habitam os cangaceiros. Os soldados da vingança, os donos do sertão. não têm paz, nem descanso, não têm quartel nem bivaque, não têm lar nem transporte. Sua casa e seu quartel, sua cama e sua mesa são a caatinga, para eles bem-amada. Os soldados da polícia que os perseguem não se atrevem a penetrar por entre os arbustos de espinhos, os pés de xiquexiques e croás. Ao lado das serpentes e dos lagartos, vivem os cangaceiros na caatinga [...] (AMADO, 1977, p. 56-57)

O termo “caatinga bem-amada” evidencia o grau de afetividade entre o cangaceiro e sertão. Conhecedores de seus caminhos são capazes de andar léguas e léguas sem quebrar um único galho, sem deixar pistas, arrastam-se em meio aos espinhos sem se ferirem, enxergam em meio a escuridão. Pela primeira vez no romance amadiano, as classes populares se organizam e “pegam em armas” para contestar os desmandos sociais. Seguindo a trilha do romance romanescos, o oprimido ascende a herói, as idas e vindas do cangaceiro relembram viagens impossíveis e travessias fantásticas, a própria sobrevivência em um espaço impróprio à vida humana alavanca a ideia de feito impossível. Aventureiros e destemidos, não temem nada nem mesmo a morte, trilhando o caminho do feito impossível; são típicas representações positivas do oprimido.

Assim, observamos que na seara amadiana as pistas históricas funcionam como artefatos literários. O latifúndio, as migrações, a semi-escravidão dos trabalhadores rurais, a morte pela caatinga, a desagregação familiar, a fome e os cangaceiros e beatos permite ao leitor dialogar

com as questões sociais do tempo narrativa. A riqueza de detalhes conferida pelo narrador do romance, em cada um de seus blocos, familiariza o leitor com a realidade de muitos nordestinos da década de 30 do século XX. Jorge Amado, ao escrever *Seara Vermelha*, estabeleceu uma linha tênue entre o discurso histórico e o ficcional, visto que ao utilizar a linguagem como ferramenta ele constrói um narrativa de denúncia social, recorre à memória e reúne em um mesmo romance o tripé da identidade nordestina: o cangaço, a seca e o messianismo.

Ao utilizar as imagens veiculadas sobre o Nordeste na década de 30, Amado se apropria do discurso para visibilizar as visões que povoavam o sertão arcaico. O teor realista presente na obra revela o compromisso social do escritor que se encontrava em pleno período de efervescência literária e ideológica. A observação histórica e o contato *in locus* com tipos humanos que foram representados em seus romances, conferiram às obras de Jorge Amado uma riqueza de detalhes e de impressões que beiravam o real, conferindo à narrativa algo de natural que a aproximava da história verdadeira e que contribuiu para a compreensão dos sofrimentos das populações em êxodo e excluídas, sobretudo porque nessa obra, há a narração da penúria e insegurança dos despossuídos que migram incertos em busca da sobrevivência e fugindo das injustiças sociais. Em *Seara Vermelha*, a terra adquire uma dimensão ontológica para o homem, enfatizando as condições migratórias impostas às personagens das narrativas.

O escritor revela um mundo de exploração onde a terra era mal distribuída e pertencia a poucos. Um espaço ficcional em que homens, mulheres e crianças eram escravizados, desprovidos de assistência dos órgãos competentes e vistos como “seres de segunda classe” dentro de seu próprio país. Em *Seara Vermelha* o nordestino representado pela família de retirantes já adquirira o rótulo de “raça inferior”.

A religiosidade abordada por Amado adquire outra dimensão dos romances que o precederam: não há apelo para o sincretismo religioso ou a exaltação e defesa da religião africana. A religiosidade transforma-se em uma ferramenta de combate, em um instrumento para contestar a ordem vigente pelas mãos do beato Estevão que incentiva os trabalhadores a abandonarem as fazendas ao afirmar que “o mundo iria acabar”. Assim, o messianismo na seara amadina “aparentemente” exhibe tons pacíficos é comparada no romance com o Novo Canudos.



O líder religioso dos sertanejos, o beato Estevão, aos olhos do narrador do romance, é a última esperança dos sertanejos ao representar na narrativa uma senda de vida para os males do sertão,

Um dia, no fundo, do agreste sertão, onde a fome mata os homens, os rios secos pelo sol ardente, os coronéis tomando as terras dos lavradores, mandando liquidar os que discutiam, os imigrantes partindo em levas sucessivas para o sul, os cadáveres ficando pelas estradas, quando morriam crianças às centenas, e as que cresciam eram doentes e tristes, quando o impaludismo se es tendeu como um manto de luto e a bexiga negra deixou sua marca mortal em milhares de faces [...] quando já não restava nenhuma esperança no coração cansado dos sertanejos, apareceu o beato. (AMADO, 1977, p. 236)

À chegada do beato Estevão, ocorre uma descrição dos dolorosos acontecimentos que acometem os sertanejos, o narrador relata uma graduação dos piores infortúnios e dores que matam e fragilizam a esperança, mas com a chegada do beato acende uma senda de esperança para os sertanejos desprovidos dos direitos e entregues à própria sorte. Para os sertanejos desprovidos de esperança o beato era um enviado dos céus para defendê-los das maldades dos homens e da própria igreja: “E de ponta a ponta do sertão, nesse imenso país de tanta miséria e tanta riqueza, por todos os caminhos da febre e da fome, correu o nome do beato Estevão[...]. (AMADO, 1977 p, 238) Os animais da caatinga, temidos pelo veneno mortal, se curvam ao beato: “Como duvidar do seu poder sobrenatural, da sua santidade se as cobras, as mais temidas – a cascavel, o jaracuçu-cabeça-de-platona, jararaca – saíam do caminho ao seu passo e o acompanhavam?” (AMADO, 1977, p. 237).

O narrador, ao revelar que “Essas coisas se passavam no sertão onde a fome cria bandidos e santos” (AMADO, 1977, p. 239), reforça o objetivo do escritor em denunciar uma realidade social de uma população abandonada à própria sorte e vítima do sistema de exploração latifundiário. Os cangaceiros e beatos, segundo o narrador preocupado em legitimar o discurso messiânico, centrando-o contra o latifúndio, eram vítimas e crias do sistema de exploração e da negação dos direitos humanos. Vozes da revolta que contestam o abandono da região e as precárias condições de vida dos nordestinos e que evidenciam o compromisso social do escritor com o seu tempo e o seu país.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

AMADO, Janaina. Região, sertão e nação. *Estudos Históricos*, vol. 8, n 15, p 145-51.

AMADO, Jorge. *Seara vermelha*. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.

ANDRADE, Celeste M. Pacheco. Bahias de Amado: a ficção fundando uma outra geografia. In: FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubens Alves (Orgs.). *Rotas & imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana, UEFS, 2002.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Dionísio & cia. na moqueca de dendê: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2003.

ARRUDA, Gilmar. *Cidades e sertões: entre a história e a memória*. São Paulo: Edusc, 2000

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.

FREIXINHO, Nilton. *O sertão arcaico do Nordeste do Brasil: uma releitura*. Rio de Janeiro: Imago. 2003.

LIPPI, Lúcia Oliveira. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento nacional. *História, Ciências, Saúde*, vol. V, p 195-215, julho, 1998.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad.: Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1992.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RIBEIRO, Procópio Gilvan. *Linguagens e diversidades: Uma leitura de Jorge Amado e Boaventura Cardoso*. Niterói: 2007. Tese de doutorado. Disponível em: <[http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde\\_arquivos.pdf](http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos.pdf)>. Acesso em: 17-07-2013.

SOUZA, Candice Vidal e. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: UFG, 1997.

**SILÊNCIO, VOZES, OPRESSÃO E LIBERDADE  
(ATRAVÉS DA ESCRITA):  
REFLEXÕES SOBRE “ZITO MAKOA, DA 4ª CLASSE”,  
DE LUANDINO VIEIRA  
E “O MENINO QUE ESCREVA VERSOS”, DE MIA COUTO**

*Fabiana de Paula Lessa Oliveira* (UERJ)

[fabiana-lessa@ig.com.br](mailto:fabiana-lessa@ig.com.br)

*Fabiana Rodrigues de Souza Pedro* (UFRGS)

[falecomprofessora@hotmail.com](mailto:falecomprofessora@hotmail.com)

**No mar tanta tormenta e tanto dano,  
Tantas vezes a morte apercebida;  
Na terra tanta guerra, tanto engano,  
Tanta necessidade avorrecida!  
(...)**

**(Luís de Camões)**

## ***1. Introdução***

Ao pensar a literatura africana de língua portuguesa, é difícil dissociá-la de sua história marcada pela dominação estrangeira, violência, opressão e guerras. A África é seguidamente saqueada, dividida e ocupada pelas potências da Europa a partir do século XV. Milhões de africanos são escravizados por essas nações, que mantiveram a exploração de recursos naturais da região mesmo após o fim da escravidão. As lutas anticoloniais desenvolvem-se principalmente na segunda metade do século XX e se misturam aos conflitos da Guerra Fria, que opunha os Estados Unidos à antiga União Soviética. Persistem rivalidades étnicas entre populações de países cuja fronteira foi criada artificialmente pelas nações europeias no fim do século XIX.

É nesse universo que emergem as narrativas em estudo. O conto “Zito Makoa, da 4ª classe”, que compõe a coletânea *Vidas Novas*<sup>116</sup> (1968), do escritor angolano Luandino Vieira, foi escrito em 1962, na prisão, onde esteve de 1961 a 1972 por exercer atividades anticolonialis-

---

<sup>116</sup> Segundo Rita Chaves (2005, p. 30-31), “essas narrativas, escritas entre 28 de junho e 28 de julho, desse mesmo ano (1962), no Pavilhão Prisional da PIDE, em Angola, se não apresentam o grau de ruptura de outros títulos, trazem já a linguagem tocada pela gramática do falar coloquial angolano”.

tas. A obra insere-se no momento de luta pela independência de Angola (1961-1974) na qual o autor participa. Lutava-se por liberdade política, social e econômica, mas, especialmente, a que proporcionasse aos angolanos uma identidade própria, não aquela imposta pelos colonizadores, como expressa Zito Makoa em seu bilhete “ANGOLA É DOS ANGO-LANOS” (VIEIRA, 2009, p. 129). No conto, é retratada com singeleza e sensibilidade a amizade entre Zito Makoa, um menino negro, e Zeca Silva, um menino branco, num espaço escolar marcado pela desigualdade, pelo preconceito e pela violência. E o afeto, o respeito e a aceitação do outro tornam-nos fortes para lutar contra essa perversa realidade.

Por outro lado, o conto “O menino que escrevia versos” integra *O fio das missangas* (2003), do moçambicano Mía Couto. Esse texto é contemporâneo, mas não se insere no contexto das guerras: colonial (1962-1974) e, posteriormente, civil (1975-1992) que percorreram o século XX, todavia ele traz marcas dos longos anos de silêncio, violência e dominação. Nesse conto, encontra-se um menino que por escrever versos é visto como um doente pela própria família. Sendo levado ao médico para verificar sua (in)sanidade. E a magia da literatura permeia a história, mesmo diante de um ambiente hostil como o que vive o garoto. Por fim, textos distanciados no tempo e no espaço registram meninos silenciados pelas vozes da intolerância e da incompreensão; mas que encontram na escrita a liberdade para sonhar.

## 2. *Zito Makoa, da 4ª classe*

### 2.1. Angola: reflexões sobre a luta de libertação

Amanhã  
entoaremos hinos à liberdade  
quando comemormos  
a data da abolição desta escravatura

Nós vamos em busca de luz  
os teus filhos Mãe  
(todas as mães negras  
cujos filhos partiram)  
Vão em busca de vida.

(Agostinho Neto)

A luta pela independência de Angola inicia-se na década de 1960, em meio ao processo de descolonização da África. Diferentemente de outros países europeus, como a França e o Reino Unido, Portugal insiste em

manter suas colônias. Não percebe que o mundo está em mudanças, que as nações devem ser “livres”, ter autonomia para promover o bem-comum. Talvez a construção da imagem de grande império tenha dificultado enxergar de que era necessário aprender a conviver com as suas próprias limitações territoriais, econômicas, naturais etc.

Mas falar em liberdade em uma terra muitas vezes subjugada, não é tarefa fácil. Observa-se isso na luta anticolonial que se expressa em três grupos rivais: o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), a Frente Nacional para Libertação de Angola (FNLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (Unita).

A existência de três grupos guerrilheiros reflete divisões étnicas e ideológicas. O MPLA é um movimento multirracial, apesar do predomínio da etnia quimbundo<sup>117</sup>, de base marxista pró-soviética. A FNLA tem sua base na etnia bacongo<sup>118</sup>, do norte do país, e se opõe às ideias socialistas. Já a Unita, de forte presença entre os ovimbundos<sup>119</sup> do centro e do sul de Angola, é apoiada, inicialmente, pela China, e sofre influência maoísta; mas depois se torna anticomunista. É importante destacar que tanto a FNLA quanto a Unita rejeitam a participação de brancos e de mestiços na luta pela independência.

A rivalidade entre os três movimentos de libertação transforma-se em conflito armado a partir de abril de 1974, quando o governo instalado em Portugal após a Revolução dos Cravos anuncia planos de promover a descolonização. Em janeiro de 1975, o governo português assina um acordo com o MPLA, a FNLA e a Unita, que prevê um governo de transição em Angola, formado pelos três grupos. O acordo fracassa e os combates entre as facções angolanas intensificam. Inicia-se, assim, a Guerra Civil (1975-1991) que arrasa o país por quase duas décadas.

O apoio estrangeiro às facções em luta transforma o país em um dos cenários da Guerra Fria. A Unita e a FNLA recebem ajuda dos Esta-

---

<sup>117</sup> Conforme o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001, p. 2360), kimundo ou quimbundo é língua da família banta, falada em Angola, pelos ambundos, grupo banto que habita em Angola as províncias do Bengo e Luanda, o Cuanza Norte, Malanje, o Cuanza Sul e parte do Bié.

<sup>118</sup> Segundo Armelle Enders (1994, p. 93), a etnia bacongo (bakongo) foi separada pelas partilhas da África entre as potências coloniais e reparte-se, principalmente, entre Angola e a República do Congo, onde vive também uma importante minoria congoleza, vinda de Angola.

<sup>119</sup> De acordo com o *Dicionário Houaiss* (2001, p. 2095), ovimbundo é um grupo banto que habita a região sul do rio Cuanza, disseminado pelas áreas austral e central de Angola, sobretudo nos planaltos de Benguela, Huambo e Bié.

dos Unidos, da França e da África do Sul; enquanto o MPLA conta com o auxílio soviético e cubano. Como salienta Pepetela, em diversos momentos da luta, a União Soviética esquiva-se, todavia contaram com o apoio incondicional de Cuba e de países como: Suécia, Noruega e Dinamarca, geralmente não mencionados.<sup>120</sup>

Treze anos de Guerra Colonial (1961-1974) põem fim à dominação portuguesa em África, iniciada no princípio do século XV. Em 11 de novembro de 1975, Portugal declara oficialmente a Independência de Angola, sem reconhecer qualquer dos grupos angolanos como governo. O MPLA proclama a República Popular de Angola, sob um regime socialista de partido único. Agostinho Neto, o líder do MPLA, torna-se o presidente do país. Os colonos portugueses abandonam Angola, que fica praticamente sem profissionais de nível universitário.

O MPLA, que controla Luanda, derrota os demais grupos no início de 1976 e mantém, até 1988, uma faixa junto à fronteira da Namíbia. O governo obtém o controle sobre a maior parte do território e é reconhecido internacionalmente. A FNLA dissolve-se no final da década de 1970, enquanto a Unita, liderada por Jonas Savimbi, prossegue as guerrilhas. Agostinho Neto morre em 1979, e é substituído por José Eduardo dos Santos. Os Estados Unidos intensificam a ajuda à Unita.

O impasse na guerra civil leva à abertura das negociações que resultam, em novembro de 1988, em um acordo entre o governo angolano, Cuba e a África do Sul. O acordo fixa prazos para a independência da Namíbia, declarada em março de 1990, e para a retirada de tropas cubanas, que se completa em maio de 1991. No mesmo mês, o governo e a Unita assinam um acordo de paz, que prevê eleições livres e democracia.

O MPLA ganha as eleições, realizadas em 29 e 30 de setembro de 1992, mas Jonas Savimbi, o líder da Unita, não aceita o resultado, e reinicia a guerra civil que dura mais dez anos.

Percebe-se que essas facções políticas resultam não só dos interesses estrangeiros que apoiam uma ou outra facção, mas também das divergências existentes entre as etnias. O chamado tribalismo, já intenso durante a guerra contra os portugueses, continua a dividir os angolanos, dificultando a paz e conseqüentemente a reconstrução do país.

---

<sup>120</sup> Ver entrevista com Pepetela que está disponível em:

<[http://www.pepetela.com.pt/pdf/20090516\\_noticias\\_sabado.pdf](http://www.pepetela.com.pt/pdf/20090516_noticias_sabado.pdf)>. Acesso em: 18-01-2011.

## 2.2. Zito Makoa: “Angola é dos angolanos”

Mais grave que o ruído causado pelos homens maus é o silêncio cúmplice dos homens bons que aceitam a resignação do silêncio.

(Martin Luther King)

Inicia-se o conto com uma briga já apartada em sala de aula, mesmo assim o autoritarismo da professora manifesta-se, como se observa na fala do narrador “[a professora] arrancou para o meio dos miúdos e pôs duas chapadas na cara de Zito. O barulho das mãos na cara gordinha do monandengue<sup>121</sup> calou a boca de todos e mesmo Fefo, conhecido pelo riso de hiena, ficou quietinho que nem um rato” (VIEIRA, 2009, p. 122). Diante do silêncio da classe, a professora prosseguiu as agressões a Zito, dessa vez “deu um puxão na manga de Zito e gritou-lhe: ‘Desordeiros, malcriados! És sempre tu que arranjas complicações!’” (VIEIRA, 2009, p. 122). A ação discriminatória da professora contribuiu para o acirramento da violência no ambiente. Dessa forma, pôde mostrar autoridade perante aos alunos, impondo-lhes terror e medo. De fato, isso foi percebido no comportamento dos meninos: “Ninguém se acusou. Ficaram mesmo com os olhos no chão da aula, fungando e espiando os riscos que os sapatos tinham desenhado no cimento durante a confusão” (VIEIRA, 2009, p. 122).

Vê-se aqui o processo de silenciamento no universo escolar e, por que não, na própria sociedade durante o período colonial. A escola que deveria ser um espaço de acolhimento, aprendizado, diálogo, trocas; muitas vezes não cumpre esse papel, principalmente em períodos ditatoriais, tão bem conhecidos pelos países subdesenvolvidos onde por diversas vezes na história foram subjugados. Na narrativa, a simplesmente professora exerce uma função repressora, assim como o diretor da escola, e ambos não podem ser individualizados, pois não possuem nomes, apenas funções associadas ao poder atribuído ao branco – colonizador.

Louis Althusser (1999), em *Aparelhos Ideológicos do Estado*, observa que para o Estado conseguir fazer com que os indivíduos ajam de acordo com o esperado, ele utiliza-se de instrumentos de controle distintos. Esses instrumentos, chamados por ele, de aparelhos repressivos e aparelhos ideológicos, mantêm-se pela violência e diferenciam-se de

---

<sup>121</sup> Denominação dada a menino, garoto (em quimbundo, mona = “criança”, ndengue = “recém-nascido”).

acordo com seus modos de ação. Assim sendo, os aparelhos repressivos, como o próprio nome sugere, são baseados na repressão física; já os ideológicos, na submissão dos homens ao discurso ideológico dominante, norteados por princípios de sanção, seleção e exclusão. Difundida pelas igrejas, escolas, sindicatos, meios de comunicação, leis, cultura etc.; dessa forma, a ideologia do Estado penetra, sob diversas maneiras, na mentalidade do povo, determinando comportamentos. Percebe-se, então, que a professora age com violência para manter a tal “ordem” vigente.

Os conflitos, levantados pela literatura, são também visíveis na sociedade angolana consequência da presença do colonizador e da imposição de sua cultura. Luandino Vieira reconstrói a realidade através da ficção, focalizando questões sociopolíticas características de um momento em que a luta do angolano pela independência avançava. Assim o escritor apresenta-nos a diversidade de comportamentos no espaço. E vai além disso, emprega em seus textos termos de línguas nacionais como forma de valorização da tradição, de resistência e de luta através da palavra. Enraíza dessa forma a sua produção literária. Vale lembrar que isso é um dos postulados do Modernismo brasileiro. Já se torna perceptível a ruptura literária que reflete a histórica, a social e a política.

Em meio às acusações da professora, a turma reage aos gritos quando Bino afirma: “É ele mesmo!” (VIEIRA, 2009, p. 123). Enfim, a ação da professora é imitada pela maioria dos alunos brancos que se tornam tão perversos quanto ela. É notória a conduta equivocada da mestra, nem sequer procurou verificar quem provocou a briga, castiga logo o menino negro para depois procurar informações. E não obtendo respostas, volta a agredi-lo para que confesse sua culpa. Nesse ambiente de horror,

Os gritos, os insultos escondidos, apertaram-se à volta de Zito enquanto sacudia com força o braço, para ele confessar mesmo. O miúdo, gordinho e baixo, balançava parecia era boneco e não chorava com soluços, só as lágrimas é que corriam na cara arranhada da peleja que tinha passado. (VIEIRA, 2009, p. 123).

A confusão entre os meninos começara bem antes do início da aula quando Chiquito chamou Zeca de “amigo dos negros”<sup>122</sup>. Zito e Zeca

---

<sup>122</sup> Como lembra Rita Chaves (2005, p. 20), “José Mateus Vieira da Graça, filho de portugueses, nascido em Portugal, de onde havia chegado ainda criança. A infância vivida nos bairros populares, em comunhão com os meninos negros e mestiços e a gente pobre da cidade, deixaria marcas fortes



eram amigos desde a primeira escola, saíam juntos para caçar, sempre trocavam suas coisas. Certo dia, Zico trouxe-lhe as balas de tiro vazias que foram disparadas no musseque<sup>123</sup>. Os tiros no musseque, mais que uma referência geográfica, constituem representações de um mundo em mudanças que o cenário ameaçador da guerra aponta. É interessante assinalar que as balas utilizadas contra os africanos estavam vazias, desprovidas de qualquer ameaça. Este momento da narrativa remete-nos ao início da Guerra Colonial que perdurou treze anos. Portugal insistia em não conceder a independência às suas colônias africanas.

Sempre trocavam suas coisas, lanche do Zeca era para Zito e doces de jinguba ou quicuéra do Zito era para o Zeca. Um dia mesmo, na 3ª, quando Zito adiantou trazer uma rã pequena, caçada nas águas das chuvas na frente da cubata dele, o Zeca, satisfeito, no outro dia lhe deu um bocado de fazenda que tirou do pai. Eram esses calções que Zito vestia nessa manhã quando chegou no amigo para lhe contar os tiros no musseque e corrigir ainda os deveres, mania antiga. (VIEIRA, 2009, p. 124).

Para os amigos, a escola representava um lugar de diálogo; trocas; enriquecimento cultural; reconhecimento dos valores do outro; por fim um ato de amor; como se observa na troca dos doces, nas vivências e nos hábitos compartilhados. Aqui se desfaz a diferença entre negros e brancos. Como lembra Paulo Freire:

Não há diálogo, porém, se não há um profundo amor ao mundo e aos homens. Não é possível a *pronúncia* do mundo, que é um ato de criação e recriação, se não há amor que a infunda.

Sendo fundamento do diálogo, o amor é, também, diálogo. Daí que seja essencialmente tarefa de sujeitos e que não possa verificar na relação de dominação. Nesta, o que há é patologia do amor: sadismo em quem domina; masoquismo nos dominados. Amor, não. Porque é um ato de coragem, nunca de medo, o amor é compromisso com os homens. Onde quer que estejam estes, oprimidos, o ato de amor está em comprometer-se com a sua causa. A causa de sua libertação. Mas, este compromisso, porque é amoroso, é dialógico. (FREIRE, 2011, p. 110-111).

É interessante observar que Zito não temia à professora, nem aos colegas de classe, embora saísse em desvantagem, pois os garotos reuniam-se para agredi-lo. De repente, Bino incita mais uma confusão ao dizer para a professora que Zeca e Zito andam escrevendo bilhetes durante a

---

e seria convertida em poderosa experiência. Da memória dessa experiência iria compor-se uma das matrizes do narrador que seus textos nos apresentam".

<sup>123</sup> Designação dada aos bairros periféricos de Luanda por estarem, geralmente, instalados sobre solos arenosos (em quimbundo, mu = "onde", seke = "areia").

aula. A professora aos berros questiona Zeca que afirma não ter escrito bilhete nenhum. Os colegas de classe gritam: “É mentira, é mentira, a gente viu!” (VIEIRA, 2009, p. 126). Formou-se um círculo de hostilidade em torno deles, como a resposta do aluno não era a esperada, ela agrediu-o. Zito interrompe, também é agredido, e pede ao amigo para que entregue o bilhete à professora. Zeca obedece, Zito é levado pelas orelhas para a sala do diretor, e a satisfação é plena diante de tanta intolerância. E o diretor exclama ao ler: “Ah, não! Vadios na escola, não! Malandros, vadios de musseque! Se já se viu esta falta de respeito! Negros! Todos iguais, todos iguais...” (VIEIRA, 2009, p. 128).

No conto, a representação das relações sociais, envolvendo as noções de identidade e alteridade cultural, põe em destaque a intensidade dos conflitos vivenciados pelos angolanos que são marcas da colonização. Pregava-se um modelo de identidade que negava a incorporação das diferenças. No entanto, ao lado de posições tão radicais, como a voz da professora; surgem e vão afirmando-se as relações baseadas no companheirismo, no respeito e na aceitação da diversidade, que são capazes de fazer ruir as estruturas consolidadas na discriminação e no preconceito. Paulo Freire, discutindo a questão, afirma:

Uma das tarefas mais importantes da prática educativo-crítica é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar. (...) Mas a assunção de nós mesmos não significa a exclusão dos outros. (...)

A questão da identidade cultural, de que fazem parte a dimensão individual e a de classe dos educandos cujo respeito é absolutamente fundamental na prática educativa progressista, é problema que não pode ser desprezado. (FREIRE, 2009, p. 41-42).

Zito Makoa é a representação do indivíduo africano que, assumindo sua diferença, luta para conquistar seu espaço na sociedade, rompendo com a situação desigual vigente. E sonha com uma Angola para todos. Se por um lado, os adultos mantêm uma postura inflexível em relação às diferenças sociais; por outro, os meninos, ignorando as barreiras sociais que os separam, criam laços de afeto.

Zeca fica muito aflito, não sabia o que fazer para ajudar o amigo levado para a direção, além de que precisava contar-lhe que entregara um bilhete escrito por ele, e não o verdadeiro, pois ele poderia ser considerado subversivo, e Zito ser expulso da escola. Após o recreio, vai às escondidas

didadas ao encontro do amigo. Nesse momento, novos tempos anunciavam-se no cantar dos pássaros, na luz do dia no jardim da casa do diretor.

No jardim da frente tinha pardais a cantar nos paus e, nessa hora das onze, um sol bonito e quente brincava às sombras com as folhas e as paredes. Trepado num vaso alto, Zeca Silva, o coração a bater de alegria parecia ia lhe saltar do peito, empurrou a janela de vidro do quarto do diretor e chamou:

– Zito! (VIEIRA, 2009, p. 128)

Zeca confessa ao amigo que o verdadeiro bilhete não fora entregue e mostra-lhe o bilhete onde está escrito “ANGOLA É DOS ANGO-LANOS” (VIEIRA, 2009, p. 129), descortina-se o sonho de liberdade registrado nas letras gordas e tortas de uma criança angolana. Os dois representam a resistência, esse mundo novo a desbravar. A amizade, a solidariedade e a cumplicidade entre eles ajudam-nos a enfrentar o ambiente hostil em que vivem.

### 3. *O menino que escrevia versos*

#### 3.1. **Moçambique: um país em reconstrução**

Havia uma formiga  
compartilhando comigo o isolamento  
e comendo juntos.

Estávamos iguais  
Com duas diferenças;  
não era interrogada  
e por descuido podiam pisá-la.

Mas aos dois intencionalmente  
podiam pôr-nos de rastos  
mas não podiam ajoelhar-nos.

(José Craveirinha)

O domínio português na região do atual Moçambique iniciou-se no século XVI e se estendeu por quase 500 anos. A opressão, o cerceamento da liberdade e as disputas (inter)nacionais na África, que percorreram séculos, refletiram incisivamente nas relações humanas, mas não conseguiram apagar a força das tradições culturais que ressurge no século XX para reconstruir a identidade nacional. E a magia das letras resgata a memória coletiva e deslumbra-nos com os sonhos por paz e liberdade através da palavra.

A partir da década de 1930, o nacionalismo africano se difundiu intensamente em diversos setores das sociedades coloniais. O mesmo ocorreu com o marxismo, que se propagou entre os intelectuais, estudantes e sindicalistas. Nesse contexto, o combate ao racismo ganhou força. Surgiram novos grupos políticos entre as elites culturais responsáveis pelo movimento pan-africano e entre os africanos urbanos que tiveram acesso à educação e estavam descontentes. Compondo as vozes dissidentes, um grupo formado por estudantes organizados em partidos políticos, em sua maioria socialistas e comunistas. Não se pode esquecer dos trabalhadores do movimento sindical que, além de protestarem pedindo melhores salários e condições de trabalho, colocaram em discussão o regime colonial.

No entanto, só após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), esses grupos passaram a adotar ações unificadas, a fim de combater o colonialismo. A atuação dos Estados Unidos e da União Soviética objetivava estender suas áreas de influência, apoiando os processos de emancipação e fornecendo armas e recursos financeiros aos grupos insurgentes.

Em Moçambique, a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), fundada em 1962, reunia socialistas revolucionários e grupos moderados sob a liderança de Eduardo Mondlane (assassinado pelos portugueses em 1969) e tornou-se a principal organização na luta pela independência. Em 1975, um acordo entre o governo português e a FRELIMO pôs fim ao período colonial. Samora Machel tornou-se presidente. O novo país adotou princípios socialistas e passou a ter apoio da União Soviética. Houve resistência. A Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), com o apoio da África do Sul, deflagrou uma guerra civil que durou até 1992. Ao fim da guerra civil, a miséria é generalizada pelo país e muitas minas terrestres espalhadas pelo território. Os quase 20 anos de guerra deixaram aproximadamente 1 milhão de mortos e graves consequências sociais. Nos últimos anos, reconstrói-se.

### **3.2. Entre o silêncio e a voz: o menino que escrevia versos**

De que vale ter voz  
Se só quando não falo é que me entendem?  
De que vale acordar  
Se o que vivo é menos do que sonhei?

(Mia Couto)

Quando se fala em África, que imagens frequentemente vêm a sua mente? As mais cruéis, não é? No entanto, a literatura de Mia Couto retrata todo esse universo de interdições e conflitos com ternura e sensibilidade, como se observa em “O menino que escrevia versos”.

Inicia-se o conto com o menino que escrevia versos sendo levado ao consultório médico pelos seus pais para investigar uma doença grave. E a doença do garoto era escrever poesias. O médico questiona se há antecedentes na família. O pai, “mecânico por natureza e preguiçoso por destino” (COUTO, 2013, p. 131), não entende a pergunta, e a mãe prontamente responde que não. Ele apenas “lia motores, interpretava chaparinas” (COUTO, 2013, p. 131), mas não entendia de relações humanas; as palavras mais doces, que já pronunciara, foram ditas na lua-de-mel e eram as seguintes: “Serafina, você hoje cheira a óleo Castrol” (COUTO, 2013, p. 131). A esposa sensibilizou-se com a comparação, pois “perfume de igual qualidade qual outra mulher ousa sequer sonhar?” (COUTO, 2013, p. 131). Percebe-se a comparação do ser humano com uma máquina, projetada para realizar funções; impossibilitando-o de ter sonhos, sentimentos, emoções, enfim, de viver plenamente. Esse processo de mecanização da sociedade moderna muitas vezes leva à solidão, à incomunicabilidade e a própria perda de identidade.

Assim que o pai descobre que o filho anda a rabiscar papéis com versos, acusa imediatamente a escola de influenciar tal prática e deseja retirá-lo do colégio, justificando:

Aquilo era coisa de estudos a mais, perigosos contágios, más companhias. Pois o rapaz, em vez de se lançar no esfrega-refrega com as meninas, se acabrunhava nas penumbras e, pior ainda, escrevia versos. O que se passava: marisque intelectual? (COUTO, 2013, p. 132).

A mãe diverge do pai neste ponto: o estudo. Ela vê o mundo com uma percepção diferente, apesar de integrada ao meio rude, de escassos recursos, enfim, conformada com a realidade em que vive. Mesmo de uma forma bem sutil, percebe-se que deseja algo melhor para o filho. Observa-se, na atitude do pai, a ideia implícita de libertação/conscientização que a escola pode proporcionar aos indivíduos. Atente-se para o fato de que o menino sente-se vivo quando escreve, sonha, liberta-se das amarras opressoras. Por outro lado, seus pais vivem o dia a dia sem expectativas de melhora, sem esperanças e sem sonhos. Faltam-lhes esses elementos fundamentais ao ser humano que dão um sentido à vida.

Além disso, o fato de um menino ser poeta é visto com certa resistência pelos pais, o ideal seria demonstrar virilidade. Apesar das intensas

transformações sociais, ainda persiste essa visão. Talvez tenha uma fundamentação histórica cuja formação de meninos e meninas era diferenciada. Ou, simplesmente, haja uma possível explicação nas relações interpessoais. Corroborando essa discussão, Stuart Hall afirma:

A identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 2006, p. 11).

À medida que interagimos com mundo que nos cerca, modificamo-nos. Portanto, quanto mais isolado o grupo social permanecer, as mudanças são mais lentas. E a literatura provocando questionamentos acerca de assuntos íntimos.

Dois visões em um mesmo cenário encontram-se, revelando uma sociedade em transformação, onde já não há mais lugar para silêncios e silenciamentos, como se observa no comportamento do filho que é sensível, sonhador, mas questionador. Faz de suas experiências vividas matéria literária. Isso fica-nos claro no fragmento de diálogo entre o médico e o menino:

– Dói-te alguma coisa?

– Dói-me a vida, doutor.

O doutor suspende a escrita. A resposta, sem dúvida, o surpreendera. Já Dona Severina aproveitava o momento: Está a ver, doutor? Está a ver? O médico voltou a erguer os olhos e a enfrentar o miúdo:

– E o que fazem quando te assaltam as dores?

– O que melhor sei fazer, excelência.

– E o que é?

– É sonhar. (COUTO, 2013, p. 132-133).

Diante de tais afirmações, a mãe castiga o filho com “uma chapa-da na nuca” (COUTO, 2013, p. 133) e continua repreendendo-o: “Não lembrava o que o pai lhe dissera sobre os sonhos? Que fosse sonhar longe!” (*Idem, ibidem*). Mas o menino defende-se: “longe, porquê? Perto o sonho alejaria alguém? O pai teria, sim, receio de sonho”. (*Idem, ibidem*). Num universo marcado pela pobreza, fome e violência, não era permitido sonhar. É interessante assinalar que ele não era silenciado pelos pais. Isso surpreende até o médico. Mas o doutor enfada-se e diz que ele precisa é de um psiquiatra.

Após a insistência da mãe, o médico fica ao menos com o caderninho de versos para fazer um diagnóstico. Aí o médico percebe a complexidade da situação, a escrita era uma forma de desabafo diante de uma realidade tão perversa, excludente; talvez fosse a forma encontrada de integrar-se ao mundo. E ele afirma ao médico “Isto que faço, não é escrever, doutor. Estou, sim, a viver” (*Idem, ibidem*). Enfim, escrever é viver, e querem retirar o fio de vida do menino. Sendo assim, o médico opta por interná-lo em sua própria clínica, pois é uma maneira de mantê-lo vivo, mas até quando?

O papel da mãe é marcado por forte dualismo: concorda com o pai sobre o fato do menino ter uma doença grave, no caso, escrever; ao mesmo tempo em que se preocupa, deseja que ele estude, desespera-se diante da impossibilidade do médico ajudá-lo, e também quando o médico diz que é um caso de internação, devido à falta de recursos. No entanto, não é capaz de romper as amarras, deixando-o livre para sonhar e viver sua infância aprisionada.

O meio em que vive o menino é tão repressor que ele se sente bem afastado da família que representava uma vida sem sonhos e ambições, recluso em um quarto no consultório, onde passa os dias lendo seus versos para o médico. O médico interna-o não por motivos de saúde, mas para ouvir o que se passa no coração da criança. Por fim, crianças tantas vezes marginalizadas, na narrativa, ganham voz através do menino.

Hoje quem visita o consultório raramente encontra o médico. Manhãs e tardes ele se senta num recanto do quarto onde está internado o menino. Quem passa pode escutar a voz pausada do filho do mecânico que vai lendo, verso a verso, o seu próprio coração. E o médico, abreviando silêncios:

– *Não pare, meu filho. Continue lendo...* (COUTO, 2013, p. 134).

#### **4. Considerações finais**

A literatura africana de expressão portuguesa contemporânea teve início nos movimentos anticoloniais e tinha um caráter social, expressando assim os anseios da nação. Atualmente, reflete tanto o colonialismo quanto as marcas deixadas nos corpos e nas almas do povo, após tantos séculos de dominação estrangeira, escravidão, guerras, ditaduras, corrupção e infundáveis problemas sociais. Além disso, analisa a relação dos africanos com um mundo que os negava como sujeitos e autores da história. Nesse contexto, Luandino Vieira e Mía Couto contribuem com seus

diferentes olhares para a compreensão da África lusófona e a construção de uma identidade nacional através de suas narrativas<sup>124</sup>.

Não é tarefa fácil falar da obra de Luandino Vieira sem relacioná-la com a sua vida pessoal. José Luandino Vieira nasceu em Portugal, em 1935, e ainda criança emigrou com a família para Angola. Viveu nos bairros pobres de Luanda de onde retira o conhecimento e a experiência necessários para seus textos. Durante a Guerra Colonial, combateu nas frentes do MPLA, contribuindo mais tarde para a criação da República Popular de Angola. A luta contra a dominação portuguesa custou-lhe mais de uma década na prisão, onde escreveu boa parte de sua obra.

Filho de portugueses, Mia Couto nasceu na cidade de Beira, Moçambique, em 1955. Iniciou sua carreira literária nos anos 1970 e desde então transitou por quase todos os gêneros – poemas, crônicas, contos e romances. Participou ativamente do processo de independência de Moçambique como militante da FRELIMO. Foi um dos compositores do hino nacional de sua pátria e trabalhou para o governo durante a Guerra Civil (1976-1992). À parte disso, nunca deixou de exercer a profissão de biólogo. Portanto, essa inserção em ambientes culturais diversificados vai trazer um outro olhar para escrita de Mia Couto, que não é o do europeu e nem o do africano<sup>125</sup>. Isso amplia a nossa maneira de ver o mundo.

Diante disso, as experiências dos autores vão marcar suas obras, como se pode observar nas questões levantadas nos contos. Um ponto, em especial, destaca-se: as vozes que emergem nas narrativas. Em “Zito Makoa, da 4ª classe”, há um confronto de vozes em meio ao caos que se encontra a escola e, por que não, a própria sociedade já nas frentes de batalha pela independência. As vozes de Zito e Zeca tentam ser silenciadas a cada momento. No entanto, a aceitação e a incorporação da diferença

---

<sup>124</sup> É interessante assinalar um ponto de vista de Stuart Hall sobre a construção da identidade: “Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as 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. 50-51).

<sup>125</sup> Em entrevista a revista IstoÉ, Mia Couto aborda esta questão: não ser português, nem moçambicano, quando foi perguntado se chegou a pegar em armas, responde: “não me deixaram. A Frelimo era uma frente, portanto havia também um componente racista muito forte. Diziam que os brancos moçambicanos podiam lutar, mas que não podiam confiar tanto neles a ponto de dar-lhes uma arma”. Logo, não se encontrava completamente inserido entre os africanos, ao mesmo tempo em que lutava contra Portugal, terra de seus pais. Disponível em: <<http://www.istoé.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/3254>>. Acesso em: 23-08-2013.



aparecem como resposta possível para estancar os conflitos. Por sua vez, em “O menino que escrevia versos”, a voz do garoto vai ganhando espaço ao longo da história, sobrepondo-se a dos seus pais. Vê-se no diálogo o caminho para o entendimento. Logo, Zito e o menino reagem, cada um a sua maneira, ao meio em que vivem, desejando um mundo mais justo, igual e onde os sonhos fossem possíveis, especialmente, o de ter um futuro. Enfim, textos delimitados por tempo e espaços diferentes, mas imersos nas mesmas dores.

Por fim, é interessante notar que os meninos terminam presos em quartos na escola e no consultório, porque estavam sonhando com a liberdade através da escrita: a da nação/coletiva “Angola é dos angolanos”, registrou Zito Makoa; e a pessoal/individual “De que vale ter voz / Se só quando não falo é que me escutam?”, escreveu o menino. Após a independência política, pôde-se pensar na liberdade de expressão fundamental para a consolidação da democracia. E ainda hoje um dos grandes desafios é vencer a intolerância.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê, 2005.

COUTO, Mia. O menino que escrevia versos. In: \_\_\_\_\_. *O fio das missangas*. São Paulo: Cia. da Letras, 2009.

ENDERS, Armelle. *História da África lusófona*. Trad.: Mário Matos e Lemos. Lisboa: Inquérito, 1994.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 31. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. *Pedagogia do oprimido*. 50. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

VIEIRA, Luandino. Zito Makoa, da 4ª classe. In: CHAVES, Rita. (Org.). *Contos africanos dos países de língua portuguesa*. São Paulo: Ática, 2009.

#### CONSULTAS NA INTERNET

<[http://www.pepetela.com.pt/pdf/20090516\\_noticias\\_sabado.pdf](http://www.pepetela.com.pt/pdf/20090516_noticias_sabado.pdf)>.

Acesso em: 18-08-2011.

<<http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/3254>>. Acesso em: 23-08-2013.

## TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS: CONTRIBUIÇÕES BARTHESIANAS

Regina Celi Alves da Silva (UniverCidade)

[reginaceli2011@gmail.com](mailto:reginaceli2011@gmail.com)

### 1. *Introdução*

A leitura das obras de Roland Barthes nos põe em contato com vasto painel de reflexões lançadas ao longo do século XX, e nesse início do XXI, nos campos da crítica e da teoria literárias. Antoine Compagnon, no conhecido estudo *O Demônio da Teoria; Literatura e Senso Comum*, publicado em 1998, ao discutir questões fundamentais a esses campos, o faz, em quase todos os capítulos do livro, em confronto com os apontamentos de Barthes. Isso se dá devido à característica inquietação do autor de *O Grau Zero da Escritura* que, como ele mesmo atesta em muitos de seus escritos, preferia os deslocamentos à configuração de um eixo fixo de investigação.

Por isso, este trabalho tem como objetivo apresentar algumas provocações lançadas pelo crítico/escritor, principalmente aquelas acolhidas em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Nesse texto, publicado em 1975, acompanhamos uma exposição de seus variados enfoques, a partir da qual podemos refletir, por exemplo, sobre a escrita (auto) biográfica, a memória, o corpo, o texto, a língua, o imaginário, o fragmento. Pelos tópicos citados, já se pode entrever a oportuna (e proveitosa, acrescentamos) possibilidade de diálogo que se abre, ainda hoje, com as ponderações barthesianas. Além disso, por desenvolver uma técnica narrativa que evitava enclausurar os sentidos das propostas lançadas, Roland Barthes nos deixou uma herança teórica e crítica, na qual temos muitas lições a aprender e a incorporar.

Sendo assim, a exposição que faremos a seguir contemplará, entre as muitas ideias lançadas por Barthes, algumas que acolhemos como de grande interesse para as discussões que estão continuamente sendo promovidas no âmbito dos estudos literários. Iremos buscá-las, prioritariamente, no *Roland Barthes por Roland Barthes*. O motivo que nos leva a priorizar esse livro tem a ver com o caráter mesmo de sua confecção. Trata-se de obra produzida para a coleção “Écrivains de Toujours”, das Éditions du Seuil, cujo objetivo era a publicação de texto sobre um autor

que fosse escrito por ele mesmo, daí o apelido da coleção “X par lui-même”. Ou seja: sobre Barthes por Barthes.

Uma autobiografia, portanto, parece nos acenar quando diante do título inscrito na capa. Mas estamos falando de Roland Barthes. E pensar que encontraremos, ao longo da leitura, informações sobre ele, sua vida pessoal, ou mesmo explicações sobre muito do que escreveu até então, nos conduzirá, com certeza, a um equívoco e/ou decepção. Mesmo aqueles leitores da obra de Barthes, acostumados com as surpreendentes abordagens do autor acerca dos mais variados temas, não deixarão de, ainda dessa vez, se surpreender (sem qualquer decepção, lógico).

É que Roland Barthes, um apaixonado pela língua/linguagem, e, por isso mesmo, um estudioso do assunto, fez da leitura e da escrita um exercício de investigação bastante diferenciado, no qual uma cota de prazer sempre esteve inscrita.

Nas cinquenta páginas iniciais do *Roland Barthes por Roland Barthes* encontra-se uma exposição de fotografias. As imagens selecionadas por Barthes mostram momentos variados de sua vida. Depois das fotos, em fragmentos, recurso usado para a composição da obra, lança-se através de um itinerário que apresenta algumas das múltiplas reflexões percorridas ao longo de sua vida produtiva, qual seja de sua experiência como estudioso da língua/linguagem.

A abordagem em fragmentos é uma opção estreitamente vinculada, portanto coerente, com todo o seu percurso intelectual. Tem a ver, por exemplo, com a preocupação em não estabelecer um eixo fixo de discussão e, muito menos, de sentido. Ao contrário, promover o deslocamento, ou deslizamento (como ele preferia) dos sentidos é sua atitude constante.

Daí, ao produzir uma escrita de sua vida produtiva, autobiografia de sua experiência intelectual, a adoção do fragmento, em vez de uma redação sem interrupções, em texto longo, com princípio meio e fim bem delineados, sinaliza uma certa liberdade, ainda que limitada, obviamente, pelos próprios limites da língua.

O exercício dessa liberdade, que desfaz, pela via do fragmento, uma ordem (de assuntos, por exemplo), possibilita a construção de um enorme painel no qual muitos temas são trazidos à tona de forma liberal, sem necessidade de formarem um todo coeso no qual se poderia fazer a sempre por ele evitada escrita/ leitura em eixo fixo.

Cada um dos 227 fragmentos (a numeração é nossa) que compõem o “texto” é antecedido por um título/índice, um pequeno sintagma indicando o que é tratado em tal trecho. Confirmamos então o que diz sobre a escrita em fragmento, num dos “verbetes” dedicados ao tema.

### O círculo dos fragmentos

Escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o *meu* pequeno universo em migalhas; no centro, o quê? [...] *Seu* primeiro texto ou quase (1942) é feito de fragmentos, essa escolha justificava-se então à maneira de Gide “porque a incoerência é preferível à ordem que deforma”. Desde então, de fato, *ele* não cessou de praticar a escrita curta [...]. Gostando de encontrar, de escrever *começos*, *ele* tende a multiplicar esse prazer: eis por que *ele* escreve fragmentos, tantos prazeres (mas *ele* não gosta dos fins: o risco da cláusula retórica é grande demais: receio de não saber resistir à última *palavra*, à última réplica). [...] (BARTHES, p. 108-9 -Grifos nossos)

“Pedras sobre o contorno do círculo”, a “incoerência preferível à ordem que deforma”, o prazer de escrever *começos*, de multiplicar o prazer, são alguns dos motivos da preferência pela escrita curta. E, na obra em apreço, em particular, essa conduta se torna extremamente relevante e produtiva, na medida em que está em evidência a escrita (auto) biográfica. Esta não é tratada de forma explícita, apanhada dentro de uma rede conceitual, girando em torno de um eixo fixo, buscando um centro explicativo; afinal, essa não seria uma conduta característica de Barthes.

No entanto, a discussão sobre biografia, autobiografia, escritas do eu e da memória está em evidência ao longo das páginas. Nessa discussão, o autor aponta e sublinha a complexidade que é inerente ao tema. Não é à toa, por exemplo, que na abertura do livro, como se fosse uma epígrafe, venha impressa a inscrição, escrita à mão: “*Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman*” (“Tudo aqui deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”) (BARTHES, p. 11).

Por isso mesmo, muitos registros sobre o imaginário vão ser arrolados no decorrer do texto. Esse tipo de produção (biográfica/autobiográfica) é, desde a primeira página, relacionada às escritas ficcionais, nas quais o vínculo com o imaginário é sempre naturalmente acatado/aceito.

O reforço a tal empreendimento vem com a adoção dos diferentes pronomes pessoais (eu, tu, ele, nós, eles) para referir-se a si mesmo. Dessa forma, Barthes reitera a concorrência do imaginário na construção discursiva que fazemos de nós mesmos. Na citação acima, pode-se observar,

em destaque, o uso dos pronomes pessoais eu e ele, no mesmo fragmento.

Enfim, para este acolhimento de algumas contribuições barthesianas, procuramos lançar o foco de atenção sobre o que, em nossa visão, é fundamental ao fazermos a leitura do *Roland Barthes por Roland Barthes*: a reflexão sobre as escritas biográficas e autobiográficas e a irremediável relação que mantêm com o imaginário. Em consonância com o tema, abordaremos, privilegiadamente, os tópicos: imaginário, fragmentos, memória. No arremate, deixaremos apontados outros aspectos relevantes, tais como, corpo, prazer, desejo, sexualidade.

## 2. *Condenado ao imaginário*

Começamos o trajeto por algumas passagens dedicadas ao imaginário. Nossa escolha se deve a duas ocorrências. Primeiro, Barthes, como já indicado acima, antes de iniciar a narrativa, registra: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (BARTHES, 2003, p. 11). A presença dessa inscrição serve de alerta ao leitor: por um lado, lê-lo como um romance, desfrutando-o, sem preocupação crítica, de análise; por outro, tomá-lo como um romance que se analisa sem perder de vista o constructo ficcional, o imaginário. Segundo, ao longo da leitura, percebemos que o termo (imaginário) torna-se de extrema importância para a compreensão do texto como um todo e, principalmente, para a compreensão do que o autor entende por biografia/autobiografia. Por isso, acolhemos momentos do livro em que é, enfaticamente, nomeado.

### **A coincidência – [...]**

Quando finjo escrever sobre o que outrora escrevi, acontece, [...], um movimento de abolição, não de verdade. Não procuro pôr minha expressão presente a serviço de minha verdade anterior (em regime clássico, ter-se-ia santificado esse esforço sob o nome de autenticidade), renuncio à perseguição extenuante de um antigo pedaço de mim mesmo, não procuro restaurar-me (como se diz de um monumento). Não digo: “Vou descrever-me”, mas: “Escrevo um texto e o chamo de R. B.” Dispensio a imitação (a descrição) e me confio à nominação. Então eu não sei que no campo do sujeito não há referente? O fato (biográfico, textual) se abole no significante, porque ele coincide imediatamente com este: escrevendo-me, apenas repito a operação extrema pela qual Balzac, em *Sarrasine*, fez coincidir a castração e a castratura: sou eu mesmo meu próprio símbolo, sou a história que me acontece: em roda livre na linguagem, não tenho nada com que me comparar; e, nesse movimento, o pronome do imaginário, “eu”, se acha impertinente; o simbólico se torna, ao pé da letra,

imediatamente: perigo essencial para a vida do sujeito: escrever sobre si pode parecer uma ideia pretensiosa; mas é também uma ideia simples: simples como uma ideia de suicídio. [...] (BARTHES, 2003, p. 70-71)

**A vida privada** – Com efeito, é quando divulgo minha vida privada que me exponho mais: não por risco de escândalo, mas porque, então, apresento meu imaginário em sua mais forte consistência; e o imaginário é exatamente aquilo sobre o que os outros têm poder: aquilo que não é protegido por nenhuma virada, nenhum desencana. Entretanto, a vida privada muda segundo a doxa à qual nos dirigimos: se for uma doxa de direita (burguesa ou pequeno-burguesa: instituições, leis, imprensa), é o privado sexual que expõe mais. Mas se for uma doxa de esquerda, a exposição do sexual não transgride nada: o privado aqui são as práticas fúteis, as marcas da ideologia burguesa confiadas pelo sujeito: voltado para essa doxa, fico menos exposto declarando uma perversão do que enunciando um gosto: a paixão, a amizade, a ternura, o sentimentalismo, o prazer de escrever se tornam então, por simples deslocamento estrutural, termos indizíveis: contradizendo o que pode ser dito, o que se espera que você diga, mas que precisamente – a própria voz do imaginário – você gostaria de poder dizer imediatamente (sem mediação). (BARTHES, 2003, p. 95-96)

**O imaginário** – [...] O esforço vital deste livro visa à encenação de um imaginário. “Encenar” quer dizer: escalonar suportes, dispensar papéis, estabelecer níveis e, no final das contas: fazer da ribalta uma barra incerta. Importa pois que o imaginário seja tratado segundo seus graus (o imaginário é uma questão de consciência, uma questão de graus), e existem, ao longo desses fragmentos, vários graus de imaginário. A dificuldade, entretanto, reside no fato de não se poder numerar esses graus, como graus de uma bebida alcoólica ou de uma tortura.

Antigos eruditos acrescentavam por vezes, sabiamente, após uma proposição, o corretivo “incertum”. Se o imaginário constituísse um trecho bem delimitado, cujo embaraço fosse sempre seguro, bastaria anunciar cada vez esse trecho por algum operador metalinguístico, para se eximir de o haver escrito. Foi o que se pode fazer aqui para alguns fragmentos (aspas, parênteses, ditado, cena, redente etc.): sujeito, desdobrado (ou imaginando-se tal), consegue por vezes assinar seu imaginário. Mas esta não é uma prática segura; primeiramente, porque há um imaginário da lucidez e porque, separando os níveis do que digo, o que faço não é, apesar de tudo, mais do que remeter a imagem para mais longe, produzir uma careta; em seguida, e sobretudo, porque, frequentemente, o imaginário vem a passos de lobo, patinando suavemente sobre um pretérito perfeito, um pronome, uma lembrança, em suma, tudo o que pode ser reunido sob a própria divisa do espelho e de sua Imagem: Quanto a mim, eu.

O sonho seria pois: nem um texto de vaidade, nem um texto de lucidez, mas um texto de aspas incertas, de parênteses flutuantes (nunca fechar parênteses é exatamente: derivar). Isso depende também do leitor, que produz o escalonamento de leituras.

(Em seu grau pleno, o imaginário se experimenta assim: tudo o que tenho vontade de escrever a meu respeito e que finalmente acho embaraçoso escrever. Ou ainda: o que só pode ser escrito com a complacência do leitor. Ora,

cada leitor tem a sua complacência; assim, por pouco que se possa classificar essas complacências, torna-se possível classificar os próprios fragmentos: cada um recebe sua marca de imaginário daquele mesmo horizonte onde ele se acredita amado, impune, subtraído ao embaraço de ser lido por um sujeito sem complacência, ou simplesmente: que olhasse.) (BARTHES, 2003, p. 121-122)

**O recesso** – Em tudo isto existem riscos de recesso: o sujeito fala de si (risco de psicologismo, risco de enfatuação), ele enuncia por fragmentos (risco de aforismo, risco de arrogância).

Este livro é feito daquilo que não conheço: o inconsciente e a ideologia, coisas que só se falam pela voz dos outros. Não posso colocar em cena (em texto), como tais, o simbólico e o ideológico que me atravessam, já que sou sua mancha cega (o que me pertence propriamente é meu imaginário, é minha fantasmática: daí este livro). Da psicanálise e da crítica política, só posso dispor à maneira de Orfeu: sem nunca me voltar para trás, sem nunca as olhar, as declarar (ou muito pouco: apenas o suficiente para relançar minha interpretação na corrida do imaginário).

O título desta coleção (X por ele mesmo) tem um alcance analítico: eu por mim mesmo? Mas esse é exatamente o programa do imaginário! Como é que os raios do espelho reverberam, repercutem sobre mim? Para além dessa zona de difração – a única sobre a qual posso lançar um olhar, sem, entretanto, jamais poder excluir dela aquele que dela falará –, existe a realidade e existe ainda o simbólico. Quanto a este, não tenho nenhuma responsabilidade (já tenho muito o que fazer com meu imaginário!): ao outro, à transferência, e pois ao leitor. (BARTHES, 2003, p. 169-170)

Pelas passagens citadas, confere-se com Barthes o entendimento de que o texto, seja ele qual for, mas, especialmente, o romanesco (e, óbvio, aquele no qual falamos de nós mesmos), é sempre expressão do imaginário. Assim, tanto em relação à biografia quanto à autobiografia, estamos “condenados ao imaginário”. A compreensão deste termo, para Barthes, a princípio, vinha atrelada às reflexões de Bachelard, posteriormente, às de Lacan (BARTHES, 2003, p. 143). De antemão, portanto, ainda que o autor não discuta explicitamente o que entende por texto biográfico, ou autobiográfico, percebemos a relação que faz entre a escrita e o imaginário, sendo, pois, nesse campo, que a discussão se impõe. Devemos ler, segundo sua indicação, não apenas o seu texto, mas aqueles que se configuram como tal (biografias e autobiografias) tendo em vista tal concorrência (ou ocorrência).

E já que ele fornece a fonte de onde parte em sua compreensão sobre o imaginário, tomamos algumas palavras de especialistas que têm explorado a questão, especificamente quando citam Lacan. Condensamos alguns momentos das reflexões propostas por dois autores (Paul Gilbert e Kathleen Lennon), justamente nos trechos em que comentam as ideias de Lacan.



Lacan desenvolveu as ideias de Freud vendo explicitamente o Imaginário como uma etapa (momento) no desenvolvimento do ego, um momento que, então, permanece em jogo na vida posterior. As ideias-chave de Lacan, no caso, foram desenvolvidas numa dissertação: O estágio do espelho como formador do “eu”, como revelado na experiência psicanalítica. O estágio do espelho é a etapa do desenvolvimento em que um bebê se vê pela primeira vez em um espelho e torna-se fixado a essa imagem. É a primeira etapa no desenvolvimento do senso de eu da criança. [...] Para Lacan, o ato de identificação é uma manifestação de afeto. É um ato emocional, não um julgamento cognitivo. [...] Tais momentos de identificação imaginária persistem ao longo de toda a nossa vida como veículos da fantasia afetiva. O domínio imaginário, governado por afeto, prazer, conflito emocional etc., permanece como uma dimensão da identidade adulta. Essas identificações imaginárias, como com as fantasias de Freud, estruturam as nossas relações com o mundo. (GILBERT & LENNON, 2009, p. 76-77)

Apreciemos, agora, o primeiro fragmento do texto de Barthes:

**Ativo/reativo** – No que ele escreve, há dois textos. O texto I é reativo, movido por indignações, medos, desaforos interiores, pequenas paranoias, defesas, cenas. O texto II é ativo, movido pelo prazer. Mas ao escrever-se, ao corrigir-se, ao submeter-se à ficção do Estilo, o texto I se torna ele próprio ativo; perde então sua pele reativa, que só subsiste por placas (em minúsculos parênteses). (BARTHES, 2003, p. 55).

Barthes estabelece, nas primeiras linhas da narrativa, o vínculo com o imaginário, segundo as proposições lacanianas que vemos apontadas na citação anterior. Ele fornece ao leitor pistas para a leitura, enfatizando o domínio do imaginário como suporte sobre o qual está apoiado o texto. Assim, o afeto, o prazer, a dor, o conflito emocional, os desaforos interiores, as defesas, o corpo, a sexualidade, o gozo são encenados ao longo da sua obra, em geral, do *Roland Barthes por Roland Barthes*, em particular, e da sua trajetória existencial.

Estabelecida, portanto, a tela na qual devemos projetar o texto, voltamo-nos, então, para dois recursos discursivos (fragmentos e pronomes) adotados pelo autor para enfatizar a discussão sobre o domínio do imaginário, amplificando-a e aprofundando-a.

### 3. *Deslizando por fragmentos*

Barthes sempre procurou deslizar, fazer escorrer os sentidos, de forma a não fixar uma imagem, uma ideia, um conceito. Por isso mesmo, a opção pelo fragmento foi o “gesto” que encontrou para, de certa forma, tentar trapacear com a linguagem, seus limites, sua asserção. Confirmamos alguns momentos dedicados a essa escolha.

**O fragmento como ilusão** – Tenho a ilusão de acreditar que, ao quebrar meu discurso, cesso de discorrer imaginariamente sobre mim mesmo, atenuo o risco de transcendência; mas como o fragmento (o haikai, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é *finalmente* um gênero retórico, e como a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do que voltar comportadamente ao leito do imaginário. (BARTHES, 2003, p. 110).

O recorte, a divisão, a parataxe reinantes no fragmento permitem uma trapaça que, embora não desfaça a qualidade assertiva da linguagem, pelo menos, sinaliza outra visada, um sentido duplo, que dardeja uma outra ilusão: a da totalidade. E é esse sentimento do todo que o fragmento põe em xeque, descentrando, fazendo deslizar a cadeia de sentidos.

Quanto aos pronomes, Barthes utiliza o “eu”, o “tu”, o “ele”, o “nós”, o “você”, insistindo, prioritariamente, no “eu” e no “ele”, característico da convenção romanesca.

**O livro do Eu** – Suas “ideias” têm alguma relação com a modernidade, ou com aquilo que chamam de vanguarda (o sujeito, a História, o sexo, a língua); mas ele resiste a suas ideias: seu “eu”, concreção racional, a elas resiste incessantemente. Embora feito, aparentemente, de uma sequência de “ideias”, este livro não é o livro de suas ideias; é o livro do Eu, o livro de minhas resistências a minhas próprias ideias; é um livro *recessivo* (que recua, mas também, talvez, que toma distância).

Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto ninguém por detrás). O livro não escolhe; ele funciona por alternância, avança por lufadas de imaginário simples e de acessos críticos, mas esses mesmos acessos nunca são mais do que efeitos de repercussão; não há imaginário mais puro do que a crítica (de si). A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca. A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura ficção, marcará a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser *quase* um romance: um romance sem nomes próprios. (BARTHES, 2003, p. 136-137)

**Quanto a mim, eu** – Pronomes ditos pessoais: tudo se joga aqui, estou fechado para sempre na liça pronominal: o “eu” mobiliza o imaginário, o “você” e o “ele” a paranoia. Mas também, fugitivamente, conforme o leitor, tudo, como reflexos de um chamalote, pode revirar-se: em “quanto a mim, eu”, o “eu” pode não ser o “mim”, que ele quebra de um modo carnavalesco; posso me chamar de “você”, como Sade o fazia, para destacar em mim o operário, o fabricante, o produtor de escritura, do sujeito da obra (o Autor); por outro lado, não falar de si pode querer dizer: *eu sou Aquele que não fala dele*, e falar de si dizendo “ele”, pode querer dizer: falo de mim *como se estivesse um pouco morto*, preso numa leve bruma de ênfase paranoica, ou ainda: falo de mim

como o ator brechetiano que deve distanciar sua personagem: “mostrá-lo”, não encarná-lo, dar à sua dicção uma espécie de piparote, cujo efeito é descolar o pronome de seu nome, a imagem de seu suporte, o imaginário de seu espelho. (Brecht recomendava ao ator que pensasse todo o seu papel na terceira pessoa) (BARTHES, 2003, p. 186).

Utilizando a alternância dos pronomes como recurso discursivo, juntamente com a opção pelo fragmento, Barthes enfatiza o domínio do imaginário, a encenação, o teatro, a ficção ao longo do texto. Assim, não aprisiona seu discurso pela escolha de um pronome, uma vez que, quando anda, aqui, em “linha reta” (BARTHES, 2003, p. 105), repetindo, ampliando, insistindo numa ideia, numa imagem, acolá, o “ziguezague” (BARTHES, 2003, p. 106) alterna, desvia, reverte, no contrapelo e na contramarcha. Exibe a percepção de que o velho paradigma, subjetividade/objetividade dissolveu-se e, hoje, “o sujeito se coloca alhures, e a “subjetividade” pode voltar num outro trecho da espiral” (BARTHES, 2003, p.185). E no trajeto da memória, tudo volta, mas como metáfora, como ficção, como diferença.

#### **4. Sobre a memória**

Nosso recorte de leitura, até aqui, tem apresentado aquilo que, no texto apreciado, insiste, repete, enfim, que nos “salta aos olhos”, sendo, em nossa leitura, essencial para as reflexões sobre o tema biografia/autobiografia, segundo as orientações de Roland Barthes. Resta-nos, no entanto, e ainda, para concluirmos, tecer algumas considerações a respeito do texto como um todo, o *patchwork*.

Nas cinquenta páginas iniciais, Barthes expõe uma seleção de fotografias. Primeiramente, a da mãe, depois, Bayonne, ele com a mãe, a casa dos avós paternos, os avós, paternos e maternos, uma tia, ele no colegial, no sanatório de estudantes, em Paris, enfim... Através das fotos, o autor emoldura uma pequena “biografia” em imagens arrumadas em ordem cronológica. Sobre as películas, ele diz:

Eis aqui, para começar, algumas imagens: elas são a cota de prazer que o autor oferece a si mesmo, ao terminar seu livro. Esse prazer é de fascinação (e, por isso mesmo, bastante egoísta). Só retive as imagens que me sideram, sem que eu saiba por quê (essa ignorância é própria da fascinação, e o que direi de cada imagem será sempre imaginário). (BARTHES, 2003, p. 13)

Barthes manteve com a fotografia relações (e compreensões) bastante peculiares, a ponto de dedicar um livro, *A câmara clara* (1980), ao assunto. E é nessa cota de prazer, das imagens que o sideram, que ele

inscreve (e escreve) seu vínculo com elas, bem como sua aproximação intelectual.

Passando das fotos ao texto, à escritura, apenas em poucos fragmentos e, principalmente, em um, Pausa: anamneses (BARTHES, 2003, p. 123), ele se refere a episódios de sua vida, de sua infância e juventude. No mais, o semiólogo traça o percurso de sua vida intelectual, como ele mesmo adianta ao findar a fala que antecede a exposição de imagens:

O imaginário de imagens será detido na entrada da vida produtiva (que foi, para mim, a saída do sanatório). Um outro imaginário avançará então: o da escritura. E, para que esse imaginário possa desabrochar (pois tal é a intenção deste livro), sem nunca ser retido, garantido, justificado pela representação de um indivíduo civil, para que ele seja livre de seus próprios signos, jamais figurativos, o texto prosseguirá sem imagens, exceto as da mão que traça. (BARTHES, 2003, p. 14)

Ao iniciar a escritura, lança no papel piscadelas em direção à sua “vida produtiva”, percorrendo, ao longo dos 227 fragmentos, pontos fundamentais de sua obra, de seu pensamento. Quanto à “ordem” adotada, ele explica:

**A ordem de que não me lembro mais** – Ele se lembra mais ou menos da ordem em que escreveu estes fragmentos; mas de onde vinha essa ordem? Ele não se lembra mais. A ordem alfabética apaga tudo, recalca toda origem. Talvez, em certos trechos, determinados fragmentos pareçam seguir-se por afinidade; mas o importante é que essas pequenas redes não sejam emendadas, que elas não deslizem para uma única e grande rede que seria a estrutura do livro, seu sentido. É para deter, desviar, dividir essa inclinação do discurso para um destino do sujeito, que, em determinados momentos, o alfabeto nos chama à ordem (da desordem) e nos diz: *Corte! Retome a história de outra maneira* (mas também, por vezes, pela mesma razão, é preciso deter o alfabeto). (BARTHES, 2003, p. 165)

Nesse pequeno trecho, Barthes enfatiza, por exemplo, a concorrência da memória para a elaboração da escritura a que se propôs. E afirma não se lembrar mais da maneira como a organizou. Ora, se ele sublinha a falta de lembrança sobre o modo como arrumou o texto que levou cerca de um ano, ou um ano e meio, para aprontar, obviamente está relacionando essa “falha/corte” da memória à “nova filosofia”, o preferencialismo, a qual aponta em outro momento do texto.

**Entre Salamanca e Valladolid** – Num dia de verão (1970), rodando e sonhando entre Salamanca e Valladolid, para se desentediado, ele imaginava por jogo uma nova filosofia, imediatamente batizada de “preferencialismo”, e ele se preocupava pouco, então, em seu automóvel, que ela fosse leviana ou culpada: sobre um fundo (um rochedo?) materialista onde o mundo é visto apenas como um tecido, um texto desenrolando a revolução das linguagens, a

guerra dos sistemas, e onde o sujeito, disperso, inconstituído, só pode captar-se às custas de um imaginário, a escolha (política, ética) desse simulacro de sujeito não tem nenhum valor fundamentador: *essa escolha não é importante*; qualquer que seja o modo, pomposo ou violento, como ela se declara, ela não é nada mais do que uma inclinação: diante dos *pedaços* do mundo, só tenho direito à *preferência*. (BARTHES, 2003, p. 175)

É com tal “preferencialismo” que o escritor/narrador envereda por momentos de sua trajetória, trazendo à página visões e revisões das várias ideias que apalpour ao longo de sua vida produtiva. Entre os muitos aspectos abordados, citamos: texto; linguagem; atopia; utopia; nomes; pronomes; espaço; tempo; amor; violência; corpo; sexualidade; analogia; valor; estereótipo; doxa; palavra; ensaio; diário; teatro; gozo; etc. Tal seleção, realizada de acordo com suas preferências, não perdeu de vista o tecido imaginário, enfatizado quase que a cada página.

## 5. *E por fim...*

Ao finalizar o texto, Roland Barthes deixou a seguinte inscrição: “– Que escrever, agora? Poderia o senhor escrever ainda mais alguma coisa? – A gente escreve com seu próprio desejo, e não se acaba nunca de desejar” (BARTHES, 2003, p. 215). E poderíamos completar: não se acaba nunca de imaginar. Assim, do início ao término da narrativa, ele aponta o vigor do imaginário como impulso estruturante. E, com relação a esse impulso, o autor fez também questão de assinalar a presença do corpo, da sexualidade, do gozo, no constructo textual. Mas essa é uma outra discussão. Deixamos, no entanto, alguns registros sobre ela.

Sobre o corpo: “Que corpo? Temos vários.” Tenho um corpo digestivo, tenho um corpo nauseante, um terceiro cefalálgico, e assim por diante: sensual, muscular (a mão do escritor), humoral, e sobretudo: emotivo [...]” (BARTHES, 2003, p. 74).

Sobre a sexualidade, sustentou que o intelectual é excluído pela doxa: corpo e linguagem marginalizados, desvirilizados. Contudo, a atividade intelectual está associada ao gozo – investimento no paradoxo, imprevisível. “[...] no que escreve, cada um defende sua sexualidade” (BARTHES, 2003, p. 173). Esta, legível, “é um produto da opressão social da história errada dos homens: um efeito de civilização, em suma” (BARTHES, 2003, p. 182).

Sobre o gozo: O gozo é o que desencaminha, que surpreende, ultrapassando o previsto pelo desejo. É também uma das figuras do neutro;

junto dele estão: a deriva, o deslocamento, a vacância da “pessoa”, a ausência da *Imago*.

No *Roland Barthes por Roland Barthes*, o semiólogo, revisitando muitos dos textos que escreveu, e o percurso intelectual traçado, suas ideias, suas proposições, optou pela forma do fragmento, pois, o importante é cada momento, e não a duração. Tal opção implica um gozo imediato: é um fantasma do discurso, uma abertura de desejo. Assim, exercitou o prazer da escrita, inscrevendo o prazer no corpo da escritura. Investindo no desejo, deslocou sentidos, fazendo-os deslizar.

Como um artista, Barthes fez girar os saberes, fugindo dos estereótipos e recusando-se a ocupar um lugar – o lugar do Pai. Procurou não ficar preso a qualquer sistema ideológico (para ele, os intelectuais devem lutar, não contra o poder, mas contra os poderes). Desde seus primeiros escritos, já expunha a preocupação: não fixar um lugar de trabalho, mas produzir um saber semiológico móvel e atópico.

Isso constatamos no *Roland Barthes por Roland Barthes*. Ao escrevê-lo, as discussões em torno do tema biografia/autobiografia estiveram presentes ao longo do texto. Porém, como era de seu feitio, não as fez girar em torno de um único eixo, circunscrevendo-as num determinado lugar (conceito). Ao contrário, aproximou-as, logo de início, de uma discussão mais ampla sobre o imaginário. E, aí, nesse campo, exibiu-se.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. Le degré zéro de l'écriture. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres Complètes*. Livres, textes, entretiens. Paris: Seuil, 2002, vol. I.

\_\_\_\_\_. *O grau zero na escrita*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

GILBERT, Paul; LENNON, Kathleen. *O mundo, a carne e o sujeito*. Temas europeus na filosofia da mente e do corpo. Trad.: Luis Carlos Borges. São Paulo: Loyola, 2009.

**VEREDAS INSÓLITAS**  
**EM O GATO E O ESCURO, DE MIA COUTO:**  
**TRÂNSITOS ENTRE O CLARO E O ESCURO**

*Luciana Morais da Silva* (UERJ)

[luciana.silva.235@gmail.com](mailto:luciana.silva.235@gmail.com)

*Flavio García* (UERJ)

[flavgarc@gmail.com](mailto:flavgarc@gmail.com)

O que me move é a vocação divina da palavra, que não apenas nomeia mas que inventa e produz encantamento. (COUTO, 2009, p. 16)

O escritor moçambicano, Mia Couto, ganhador do Prêmio Camões em 2013, brinca, em sua obra, ao reestruturar a linguagem, num percurso artístico que garante, à sua escrita ficcional, constantes interpolações de sentidos, promovendo caminhos que se cruzam e misturam diferenças, tempos, raças, enfim, signos, reconfigurando relações de significantes e significados – e, por que não, interpretantes –, em mundos multifacetados. Assim, a partir dos múltiplos sentidos que invadem e se constroem em sua poética, ele arquiteta, habilmente, as aspirações do universo que o rodeia, seja no plano nacional, seja no plano transnacional – tomando por referência a língua portuguesa, em que escreve e publica.

Segundo Roland Barthes – inaugurador da semiologia literária –, “os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro” (1978, p. 15). Mia Couto, em suas obras de ficção ou de “opinião” – já na maturidade de sua produção, o autor vem publicando textos não ficcionais que estavam dispersos na mídia em geral (2005; 2009; 2010) –, encanta ao desafiar, na expectativa de que se reconheçam os modos e modelos perceptíveis apenas àqueles que, como ele, embarcam “nesse gozo de ver como a escrita e o mundo mutuamente se desobedecem” (1997).

Para o autor,

As línguas que sabemos – e mesmo as que não sabemos que sabíamos – são múltiplas e nem sempre capturáveis pela lógica racionalista que domina o nosso consciente. Existe algo que escapa à norma e aos códigos. Essa dimensão esquiva é aquela que a mim, enquanto escritor, mas me fascina. (2009, p. 16)

Na leitura de suas produções ficcionais e de seus textos de “opinião”, pode-se observar que “a língua não se esgota na mensagem que engendra; [...] ela pode sobreviver a essa mensagem e nela faz [...] ouvir, numa ressonância muitas vezes terrível, outra para além do que é dito” (BARTHES, 1978, p. 14). Logo, como já apontara Barthes, ao falar da literatura em geral, encontra-se, na obra de Mía Couto, “essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (1978, p.16), tem-se aquilo que Barthes chamou de “literatura” (1978, p. 16).

As obras miacoutianas demonstram que “estamos todos amarrados aos códigos coletivos com que comunicamos na vida cotidiana. Mas quem escreve quer dizer coisas que estão para além da vida quotidiana” (COUTO, 2009, p. 16), e “o texto é o próprio aflorar da língua, é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 1978, p. 17). Dessa maneira, o escritor moçambicano mostra, ainda, que (re)conhece a encenação das palavras nos cenários de linguagem do cotidiano, dando-lhes vida e mesmo história, ao declarar que

As palavras nascem, mudam de rosto, envelhecem e morrem. É importante saber onde nasceu cada uma delas, conhecer-lhe os parentes e saber do namoro que a fez nascer. Entender a origem e a história das palavras faz-nos ser mais donos de um idioma que é nosso e que não apenas dá voz ao pensamento como já é o próprio pensamento. Ao sermos donos das palavras somos mais donos da nossa existência. (COUTO, 2009, p. 103)

Portanto, percebe-se que ele “brinca” com as palavras e, por meio do prazer lúdico do jogo ficcional, guia seus leitores a outros extremos de sentidos, muito próximo do que, certa vez, o escritor gaúcho Luís Fernando Veríssimo, um talentoso escritor brasileiro, andado pelas sendas das crônicas de humor, reconhecera fazer. Nas palavras do sulista,

A intimidade com a gramática é tão dispensável que eu ganho a vida escrevendo apesar da minha total inocência na matéria. Sou um gigolô das palavras. Vivo às custas delas. E tenho com elas a exemplar conduta de um *câftten* profissional. Abuso delas. (1985, p. 15)

De modo assemelhado ao que Mía Couto faz com a palavra, Veríssimo “brinca” com o uso normativo da língua, resguardando-se nas liberdades que o texto literário lhe dá. Para ele, o escritor não deve prestar obediência à língua, mas valer-se dela para exercitar-se nos jogos da ficção, ressaltando, mesmo que por “brincadeira”, que “a gramática precisa apanhar todos os dias para saber quem é que manda” (1985, p. 16).



É, também, a partir dessas mesmas considerações, que Mia Couto observa que

As palavras e os conceitos são vivos, escapam escorregadios como peixes entre as mãos do pensamento. E como peixes movem-se ao longo do rio da História. Há quem pense que pode pescar e congelar conceitos. Essa pessoa será quanto muito um colecionador de ideias mortas. (2005, p. 85)

Em sua concepção, o escritor não é um “coleccionador de ideias mortas”, mas um “coleccionador de pensamentos”, e “o dever do escritor para com a língua é recriá-la, salvando-a dos processos de banalização que o uso comum vai estabelecendo” (COUTO, 005, p. 111). A recriação formulada pelo autor alinha-se à “terceira força da literatura”, apresentada por Barthes, quando este fala do caráter semiológico da linguagem literária. De acordo com o estudioso francês, “A terceira força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em *jogar* com signos em vez de destruí-los, [...] em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas”. (1978, p. 28-29)

No caso específico das literaturas africanas (de/em língua portuguesa) e, mais especificamente, em relação à moçambicana, a questão da língua de cultura, não em seu sentido qualitativo, mas em seu sentido de poder, é de grande importância. A língua oficial não representa a identidade dos povos, porém implica influências sobre eles, como observa Mia Couto, percebendo que

O meu país é um território de muitas nações e muitas línguas (mais de vinte diferentes idiomas). O idioma português é a língua de uma dessas nações – um território cultural inventado por negros urbanos, mestiços, indianos e brancos. Sendo minoritário e circunscrito às cidades, esse grupo ocupa lugares-chaves nos destinos políticos e na definição daquilo que se entende por moçambicanidade. A língua portuguesa não é ainda a língua de Moçambique. Está-se exercendo, sim, como a língua da moçambicanidade. (2007, p. 20)

O escritor, contudo, se expressa em língua portuguesa, que cruza mares e oceanos, adentra continentes, mantendo, sempre, contato com os interiores de seu país. Para ele, a origem de suas histórias está na construção do ser escritor, nesses e naqueles que logo ao lado enchem-no de saberes da terra, tais quais as histórias contadas pelos das ruas, seus vizinhos, ou seu pai, ensinando-lhe os caminhos da literatura, os percursos de vida (2009). Com isso, o escritor assume-se por seu hibridismo de formação: “Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução a uma guerra civil que demorou 16 anos e fez um milhão de mortos”. (2007, p. 17)

E ainda comenta que nascera “num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria” (2007, p. 17). Assim, o mosaico de sua construção fundara nele um hibridismo cultural de formação, cunhado “nesse ambiente de mestiçagem, escutando os velhos contadores de histórias” (2005, p. 150). Ao falar de sua cidade natal, a Beira, adverte que,

No fundo eu partilhava com a cidade uma igual condição: ambos éramos criaturas de fronteira, entre o mar e a terra, entre o rural e o urbano, entre a Europa e a África. [...] os velhos contadores de história. Eles me traziam o encantamento de um momento sagrado. Filho de um poeta ateu, aquela era a minha missa, aquele era o recado do divino. (2005, p. 150)

E, apesar de admitir seu lugar de fronteira e seu hibridismo de formação, não deixa de lamentar a falta dos antepassados da terra, que não tem, chegando mesmo a querer reviver as histórias que escreve, pois aparentemente essas vivências só lhes são acessíveis por meio dos contadores de histórias. E, então, ele revela que, “quando me pergunto porque escrevo eu respondo: para me familiarizar com os deuses que eu não tenho” (2005, p. 151).

O escritor, nascido e criado em Moçambique, filho de pais portugueses, enfrenta três fantasmas, dentre muitos outros, que rondam sua existência, a saber, “identidades, língua [...] [e] marcas culturais”. Para ele, seriam “três fantasmas partilhando a mesma cama” (COUTO, 2007, p. 11), porém, em uma cama que não há. Com isso, percebe-se que a estrutura de formação e os fantasmas que rodeiam o escritor não têm pouso nem lugar, principalmente porque a identidade, elemento de intercomunicação, conforme ele mesmo diz, é “uma casa mobilada por nós, mas a mobília e a própria casa foram construídas por outros” (2005, p.14), reafirmando ser a língua portuguesa uma pátria que inventa para si (COUTO, 2007, p. 20).

Segundo ele, a língua seria importante como elemento de intersecção, pois, afinal, “o importante não é tanto a língua, nem sequer o quanto ela nos é materna. Mais importante é essa outra língua que falamos mesmo antes de nascermos” (2007, p. 20). Como criadores de “infinitas identidades” (COUTO, 2007, p. 20), o escritor burila as palavras dando-lhes sentidos, forjando um universo de “brinciações”. Assim, Mia Couto afirma que suas múltiplas facetas exigiam de si um “*medium*” (2007, p. 17), alguém que vive entre fronteiras:

Não existe escritor no mundo que não tenha de procurar uma identidade própria entre identidades múltiplas e fugidias. Em todos os continentes, cada

homem é uma nação feita de diversas nações. Uma dessas nações vive submersa e secundarizada pelo universo da escrita. (2009, p. 25)

A escrita miacoutiana é marcada por desconstruções e reconstruções da língua, valendo-se das possibilidades que o sistema linguístico – *langue*, na acepção saussuriana – oferece, representado em seus diferentes níveis de uso – *parole*, igualmente na acepção saussuriana –, imprevisíveis, surpreendentes, enigmáticos. Na concepção de Mia Couto, o que o toca é a emergência da poesia, a qual o fazia sair do mundo, ou seja, vislumbrar sentidos poéticos que cunha por meio da palavra escrita. Conforme confidencia:

Havia como que uma embriaguez profunda que autorizava a que outras línguas tomassem posse daquela linguagem. Exatamente como o dançarino da minha terra que não se limita a dançar. Ele prepara a posse pelos espíritos. O dançarino só dança para criar o momento divino em que ele emigra do seu próprio corpo. (2007, p. 18)

A obra de Mia Couto apresenta, portanto, um matiz multifacetado, que assegura seu caráter poético renovador.

Mia Couto desponta para a literatura em 1983, com o volume de poesias *Raiz de Orvalho*, e, depois, ressurgiu, para não mais deixar-se encobrir, em 1986, com a reunião de contos *Vozes Anotecidas*, exercitando-se na crônica, no conto, na novela – ainda que essa via de produção seja passível de questionamento conforme o olhar do crítico – e no romance. Em 2003, com o “livro *O Gato e o Escuro*, o escritor moçambicano [...] estreia-se no mundo da literatura infantil” (SILVA, 2003, p. 253), o que “representa o acesso do autor a uma nova matriz literária [...], a da literatura infanto-juvenil” (ALBUQUERQUE, 2004, p. 159).

Ao delinear seus caminhos pelas “veredas” da literatura infanto-juvenil, o mesmo Mia Couto se posiciona, quando admite que:

Não sei se alguém pode fazer livros “para” crianças. Na verdade, ninguém se apresenta como fazedor de livros “para” adultos. O que me encanta no acto da escrita é surpreender tanto a escrita como a língua em estado de infância. E lidar com o idioma como se ele estivesse ainda em fase de construção, do mesmo modo que uma criança converte o mundo inteiro num brinquedo. Eu penso assim e, por todas estas razões, nunca acreditei que, um dia, eu escreveria uma história que iria constar de um livro infantil. Mas sucedeu assim. À força de contar histórias para meus filhos adormecerem, inventei uma convicção para mim mesmo e acredito que *invento histórias para que a terra inteira adormeça e sonhe*. O escritor traria, assim, o planeta ao colo. (2008, p. 5 – grifos nossos)

O novo caminho trilhado pelo escritor lança-se em um percurso aproximado das demais produções, pois ele evoca o diálogo entre elementos destoantes, fazendo notar, com nitidez, as dinâmicas presentes na própria construção do ser autor. Adiante, ele revela, novamente, o desejo de garantir o sonho, a imaginação, como eixo central para sua produção literária, mantendo, portanto, sua escrita em constante elaboração, como espaço para outros novos horizontes. Em suas palavras,

[o] discurso é esculpido com uma delicadeza evidente, o que se comprova, por exemplo, através de uma “inventividade” – em muitos momentos, ludicidade – no plano vocabular (característica, aliás, subjacente à totalidade da sua escrita e já apelidada como um conjunto de “brincadeiras do maravilhoso”), ao serviço de uma narração inovadora que *parece* ser dedicada às crianças. (SILVA, 2003, p. 253 – grifo nosso)

O encantamento proveniente do discurso, que contribui para a consecução de uma inventividade lúdica, torna a escrita combatente, principalmente ao munir o escritor de capacidades de reinventar os sentidos ao seu redor, forjando um mundo novo, passível de ter uma palavra em infância. A narração, que “parece” dedicada às crianças, com a motivação de combater os temores, apresenta, então,

algumas características muito gerais da literatura africana [...]: a primeira dessas características advém do facto de todas as literaturas africanas atuais serem produto de um conflito entre poderes coloniais e culturais indígenas, o que provoca nelas uma tendência libertária e reflexiva; a segunda característica é servirem de veículo a forças de nacionalismo, que enfatizam temáticas da Cultura tradicional, debruçando-se mesmo sobre vozes arquetipais. (ALBUQUERQUE, 2004, p. 159)

Trânsitos entre o claro e o escuro, amarelo e preto – cores centrais em *O gato e o escuro* –, representam arquétipos inerentes à problemática africana, refletidos na maior parte da ficção das ex-colônias portuguesas em África e sempre presentes na obra de Mia Couto. “Pintalgato [, a personagem principal,] procura [, arquetipicamente,] uma identidade com uma busca de alteridade” (ALBUQUERQUE, 2004, p. 168). O escuro assustador, que vai, gradativamente, modificando o seu entorno, é apresentado como um ser híbrido, mestiço, mosaico, resultado da passagem que empreende em direção ao desconhecido.

Poder-se-ia driblar a destinação do texto, especificamente, ao público infantil ou, ainda, reduzir sua leitura interpretativa às impressões mais comuns, de caráter moralista ou (para)didático, identificando-o como discurso contrário à desobediência de um filho frente aos conselhos e proibições de sua mãe. Contudo, não dar conta da variedade de elemen-

tos que constituem a obra é empobrecer as variadas leituras intertextuais possíveis, principalmente depois de o autor ter publicado artigos de opinião, como ele mesmo nomeou os conjuntos de texto em que se coloca não como ficcionista. Ao se cotejar os artigos de opinião, em que o autor discorre acerca de uma palavra em infância (2009), e a narrativa de Pintalгато (2003), percebem-se apropriações de vários matizes que envolvem o hibridismo de formação do autor e que podem servir à crítica nas reflexões em torno da obra.

Percebendo o contexto e a destinação, a partir dos elementos arquetípicos da narrativa, a leitura, notadamente, leva a que se observem os espaços do claro e do escuro, que, a princípio, seriam excludentes entre si. Todavia, os trânsitos do claro para o escuro e do escuro para o claro ultrapassam os limites da leitura que se diga infantil ou mesmo da leitura interpretativa de primeiro plano – aquilo que o texto diz em sua superfície –, deixando entrever uma preocupação em exceder a significação corriqueira para, mais que isso, cunhar e amalgamar, por meio da palavra reinventada dentro das possibilidades do sistema linguístico, os vários matizes que compõem a família de gatinhos, tal qual o próprio escritor Mia Couto, em sua condição de sujeito, e seu Moçambique, em sua existência como nação.

Assim, *O Gato e o Escuro*, narrativa infantil, como afirmado pelo escritor, poderia ser lido sob perspectivas autobiográficas, demonstrando o trânsito experienciado pelo próprio autor, filho de brancos portugueses e, também, filho de um Moçambique, chamado por ele mesmo de lar, portanto, português de nascença e ser da África negra. As evidências de inter-relações entre António Emílio Leite Couto – seu nome de batismo – e os gatos são abundantes no conjunto de seus textos, como se pode verificar através de suas confidências, quando conta que:

Aos dois anos de idade tive a infeliz ideia de reclamar um novo nome para mim mesmo. [...] eu inventei um outro nome: Mia. Rebatizei-me com esse nome em celebração com a minha vivência com os gatos da vizinhança. Não é que eu gostava de gatos. *Eu acreditava ser gato*. Eu não pensava: eu era um gato. (2007, p. 13 – grifos nossos)

Ao abordar o tempo da escrita, em alguns de seus textos de opinião, promove uma reflexão acerca da própria escrita e o modo como ela se constrói. Para ele, “A infância é quando ainda não é demasiado tarde. É quando estamos disponíveis para nos surpreendermos, para nos deixarmos encantar” (2009, p. 110). A infância, desse modo, mantém-se em

seus interiores, como afirma, e é a partir de um olhar para sua infância que revela que:

Na minha infância acreditava ser gato. Eu não pensava; eu era um gato. Para testemunho deste delito de identidade, meus pais guardam provas documentais: fotos minhas comendo e dormindo entre os bichos. Fui ensinado a afastar-me do gato que existia dentro de mim.

Depois me inventei outros bichos. (COUTO, 2005, p. 195)

O moçambicano, rememorando a infância entre gatos, demonstra que, de fato, não queria ser outra coisa, pois assume que:

Ser humano foi talvez o que nunca aspirei. Ao fim de muita insistência lá me resignei. Mas, ao menos fosse bombeiro. Cedo aprendemos um mundo como uma casa ameaçada de incêndio.

Eu aspirava ser bombeiro, corrigindo essa fatalidade, salvando não apenas as pessoas, mas a sua condição de moradores na eternidade. (*Idem, ibidem*)

A busca por esse outro foi percebida desde muito cedo, pois, como ele sentenciava:

Estava escrito: eu havia de ser homem. Isto é, fui aprendendo a ter medo de ser outra coisa. Encontrei refúgio nas pequenas estórias. Sonhar, sonhar-me, esquecer-me, vencer-me sem ter que lutar contra nada. Através do sonho eu já havia viajado de identidade: já fora bicho, bombeiro e até pessoa. [...] Estava condenado a ter a pátria nesse tempo inicial e iniciador. A infância não é, nesse sentido, um tempo mas um ato de fé, uma devoção. (COUTO, 2009, p. 195-196)

O medo, sentimento envolvido nas ações de Pintalgato e também nos relatos infantis do autor, é outro aspecto do texto que favorece sua leitura na linha autobiográfica, porque, como escreve em prefácio à edição brasileira:

Espero que o gatinho que habita estas páginas possa afastar ideias escuras que temos sobre o escuro. *A maior parte dos medos que sofremos, crianças e adultos, foi fabricada para nos roubar curiosidade* e para matar a vontade de querermos saber o que existe para além do horizonte.

Esta é uma história contra o Medo. (2008, p. 5 – grifos nossos)

A leitura de *O gato e o escuro* possibilita que se adentrem (n)as tessituras do escuro, da impossibilidade do visível, para se discutir o olhar infantil diante da relação entre o *Eu* e o *Outro*. A configuração portuguesa do escritor reunir-se-ia, portanto, à sua condição de “ser” moçambicano, vivendo entre existências, como um tradutor, capaz de levar para o encantado mundo da infância a experiência híbrida de se dia a dia.

Mia Couto, em seus caminhos entre a escuridão e a claridade, promove nítidas trocas entre seu passado e seu presente, já que desde a infância almejava ser gato. Finalmente, em *O gato e o escuro*, Mia realizou suas pretensões, tonando-se o gato de seu imaginário de ontem e de hoje e, por meio dele, o escritor põe em xeque seus conhecimentos e relações, ou, mesmo seus medos, pois travar contato com a escuridão pode também representar o entrar em contato com esse outro lado. Igualmente, Mia, ao deixar de querer ser bicho, caminha pelas palavras, travando, com seus conhecimentos, uma renovação ao buscar-se na cultura do outro, com quem troca em relações híbridas, do mesmo modo que os olhos de Dona Gata, nos quais aparecem insolitamente, bem lá no fundo, marcas do “gato preto, enroscado do outro lado do mundo” (COUTO, 2008, p. 37).

Dessa forma, entre o amarelo da pele dos gatos e o negro da “pobre” escuridão, são forjados os sentidos de uma narrativa com variados matizes de experiência, de cor, de vivência e, mesmo, de mãe. Dona Gata deixa-se preencher pelo triste escuro que habita cada ser humano, presente, também, na existência interior do próprio escritor. Assim, Mia Couto, do mesmo modo que o gatinho, o qual almejava ser em sua infância, “pinta-se” de escuridão, preenchendo, com novas e diferentes experiências, suas origens. No entanto, sem se esquecer de seus antepassados, o autor e o Pintalgato dividem os diálogos possíveis, a convivência harmoniosa entre espaços diversos que se cruzam, quer em um muro, quer no cotidiano. Nesse sentido, o escritor admite seus cruzamentos, ao apontar, em seus textos de opinião, sua condição de ser de fronteira. Para ele:

O escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Deve estar disponível para se negar a si mesmo. Porque só assim ele viaja entre identidades. E é isso que um escritor é – um viajante de identidades, um contrabandista de almas. Não há escritor que não partilhe dessa condição: *uma criação de fronteira, alguém que vive junto à janela*, essa janela que se abre para os territórios da interioridade.

O nosso papel é o de criarmos os pressupostos de um pensamento mais nosso... (COUTO, 2005, p. 59 – grifos nossos)

Em *O gato e o escuro*, o gatinho, curioso, adentra (n)a escuridão, desobedecendo os conselhos maternos, da língua mãe, do saber materno ou familiar, para se (re)conhecer (n)o espaço do *Outro*. Assim, o gatinho Pintalgato, tal qual seu criador, nasce desse outro lado, tomado por um escuro irmão, que o completa e lhe permite assumir-se (n)esse outro espaço. Como ser de fronteira, o escritor estaria dividido, marcado “encantatoriamente” por uma ancestralidade que ele não tem, mas também por

uma história sua, que fora obtida como imagem de uma vida de trocas e experiências. Tal pode ser observado quando ele diz que “todos trazemos escritos um livro e esse texto quer-se impor como nossa nascente e como nosso destino” (2009, p. 200).

Tal livro, presente em cada um, compor-se-ia a partir de muitos e variados *eus*, cunhados pela memória das várias vivências do homem, e, assim, o autor seria estruturado por suas fronteiras diversas. O conjunto que há no escritor seria, desse modo, formado por uma construção textual em que o gato e o escuro se irmanam, mesclando sentidos diversos dos seres que são, para, então, permitirem que se vejam traços fundamentais da constituição do próprio homem criador, que, na narrativa simbólica de que trata, “solta o barco e convida para a errância da viagem” (COUTO, 2009, p. 200).

A descoberta do mundo pelos olhos de Pintalгато e sua interseção com o escuro promovem reflexões em torno da própria produção ficcional miacoutiana, pois, igualmente ao ocorrido com o gatinho, tem-se a experiência de sentidos presente na escrita do autor, que, em uma perspectiva autobiográfica, possibilita a descoberta dos vários mundos existentes no interior do artista da palavra que (re)cria, por exemplo, o confronto com o medo através de seu combate/embate e, ainda, da noção de invadir-se por ele.

*O gato e o escuro* permite que se integrem os conhecimentos da ancestralidade, do materno, à curiosidade própria da infância, das primeiras descobertas, como se a ficção miacoutiana pertencesse aos textos da literatura tradicional oral, permeada pelos saberes antigos, transmitidos, como afirma Pereira, a meninos curiosos (2006, p. 176). De modo semelhante, também se dá com os saberes apreendidos pelo menino curioso, que, ao perambular pela descoberta de sua língua, conseguiu adentrar os sentidos de um mundo desconhecido para cunhar um espaço de combate ao medo, como discorre Azevedo, ao falar sobre a narrativa:

estabelecendo uma ponte entre o imaginário e o real, a literatura infantil concretiza frequentemente efeitos rítmicos, jogos rimáticos e sugestões fônicas-icônicas da língua, ilustrando e revelando muitos dos matizes semânticos das palavras e da força ilocutiva das metáforas, que as crianças, graças à interação com os textos aprendem a desvendar e a conhecer intuitivamente. (2006, p. 269)

A obra trata do desconhecido de maneira direta, saboreando as diversidades do viver, faz ver o aprendizado e metamorfose, em relevo devido às configurações das personagens, que se animam na e pela mudan-



ça. A metamorfose, considerada em seus vários matizes, no interior da narrativa, constitui-se pela diferença, marcada, originariamente, pelo teor insólito atribuído às modificações físicas e, poder-se-ia dizer, sensoriais das personagens. Vê-se isso no passo a passo da transformação de Pinalgato que, “à medida que avançava, seu coração tiquetaqueava. Temia o castigo. Fechou os olhos e andou assim, sobranceiro, noite adentro. Andou, andou, atravessando a imensa noitidão” (COUTO, 2008, p. 14).

A escuridão, atravessada por Pinalgato, apesar dos avisos de sua mãe, remete à pretensão do autor de manter-se gato, durante a infância, permitindo que se observem, nos impulsos do gatinho, suas referências que, no intuito de combater os incêndios da opressão, gesta uma ficção cheia de percursos e caminhos, os quais dialogam diretamente com a capacidade humana de transcender os infortúnios ao combater seus próprios medos. Sua narrativa, que habilmente transforma Pinalgato, o curioso, em um frágil jovem tingido de negras cores, também permite que se leia a capacidade de transcendência das personagens, que não deixam que o escuro se encha com seus próprios medos (COUTO, 2008, p. 28), tornando-os parte, figuras, do arco-íris de Dona Gata. A importância dada a eles pela mãe traz à luz seres expropriados de liberdade, deixando, bem como o artista, em seu trabalho com a língua, que os medos sejam superados, ao gerar novas cores para um mundo tomado pela escuridão. Como o escritor observa, apesar de “confrontados com as nossas mais fundas fragilidades, cabe-nos criar um novo olhar, inventar outras falas, ensaiar outras escritas” (2005, p. 22).

Ao refletir sobre a situação contraditória de seu país, ele ilumina os caminhos possíveis para que se promova a fuga da escuridão de ideias, estando em busca de momentos mais claros, e, fazendo isso, permite que se observem os diálogos entre a escuridão adentrada por Pinalgato, que parece consumi-lo, mas que se torna parte de sua constituição. O jovem gatinho, bem como o escritor, enfrenta a escuridão que turva os caminhos, vencendo-a, porém, no instante seguinte ao percebê-la como parte dos muitos que habitam seus interiores.

A obra “infantil” de Mia Couto, ou a pequena “fábula” da existência e convivência do gato e do escuro, traz à cena profundos mergulhos no teor fantástico do cotidiano, que se constrói pela troca entre Pinalgatinho e o Escuro. A mãe é aquela que articula os saberes, convivendo com um e com outro, sem temê-los, como detentora de saberes ancestrais. Consequentemente, Dona Gata seria símbolo de transição, que possibilita ao artista entrever a capacidade intrínseca contida em cada um pa-

ra transcender as diferenças entre si e a escuridão. O autor capacitar-se-ia a confrontar seus medos, transpondo-os, tal qual o gatinho e sua mãe, moldando-se, frente às suas escolhas, que estaria, ali, ao lado, ajudando-o a invadir os e evadir-se dos escuros, pois, sendo muitos, são, ainda, diversos os conflitos e medos presentes em seu mundo e sua escrita.

Nesse sentido, a escrita sólita de Mia Couto engendra uma caminhada insólita pelo claro e o escuro, permitindo que se adentrem os universos autobiográficos de formação dos escritores que, bem como Pintalगतo, transitam entre muros de sentidos e de possibilidades que por vezes parecem intransponíveis. Os *vários* que habitam os escritores, como revela reiterativamente Mia Couto, transpõem barreiras do mesmo modo que o gatinho, que ele confessa ter sempre desejado ser. Um gatinho desafiado e desafiador, de Mia Couto, desde tenra infância.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Fátima. *O gato e o escuro*, de Mia Couto: “uma estória por via da poesia”. In: \_\_\_\_\_. *Forma breve*, n. 2, O poema em prosa, Aveiro, 2004, p. 159-169.

AZEVEDO, Fernando Fraga de. Literatura e promoção da competência literária. Leituras em torno de *O gato e o escuro* de Mia Couto. In: LARANJEIRAS, Pires; SIMÕES, Maria João; XAVIER, Lola Geraldês (Org.). *Estudos de literaturas africanas: cinco povos, cinco nações*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2006, p. 269-273.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

COUTO, Mia. *Perguntas à língua portuguesa*. 1997. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/3321778>>. Acesso em: 12-04-2013.

\_\_\_\_\_. *Pensatempos – textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. *O gato e o escuro*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2008.

\_\_\_\_\_. *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pensageiro frequente*. Lisboa: Caminho, 2010.

PEREIRA, Cláudia Sousa. Literatura para crianças e jovens – edições africanas pós-independência e português (primeiras sistematizações). In:

LARANJEIRAS, Pires; SIMÕES, Maria João; XAVIER, Lola Geraldine (Orgs.). *Estudos de literaturas africanas: cinco povos, cinco nações*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2006. p.174-180.

SILVA, Sara Raquel D. Reis da. Mia Couto, *O Gato e o Escuro*, Editorial. In: \_\_\_\_\_. *Forma breve*, n. 1, O conto, Aveiro, 2003, p. 253-254.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. O gigolô das palavras. In: LUFT, Celso Pedro. *Língua e liberdade (O gigolô das palavras): por uma nova concepção da língua materna*. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 1985, p.14-16.