

IV **VCIELLA**
CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS NA AMAZÔNIA

**FRONTEIRAS
LINGÜÍSTICAS E LITERÁRIAS NA
AMÉRICA LATINA**

ANAIIS

Comunicações
(Estudos Literários – Volume II)

Organização:
Marília Ferreira
Germana Sales
Márcia Pinheiro
Alinnie Oliveira
Cinthia Neves
Eliane Oliveira
Sara Vasconcelos
Simone Negrão

Belém – PA
2013



Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA

Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários (4.: 2013: Belém, PA)

[Anais do] IV Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários
[recurso eletrônico] / Organização: Germana Sales, [et al.]. ---- Belém: Programa de
Pós-Graduação em Letras da UFPA, 2013.

429 p. : il.

Modo de acesso: <<http://www.ufpa.br/ciella/>>

Congresso realizado na Cidade Universitária Professor José da Silveira Netto da
Universidade Federal do Pará, no período de 24 a 27 de abril de 2013.

ISBN: 978-85-67747-01-9

1. Linguística – Discursos, ensaios e conferências. 2. Literatura –
Discursos, ensaios e conferências. I. Sales, Germana, org. II. Título.

CDD -22. ed.

COMISSÃO ORGANIZADORA

Dra. Marília de Nazaré de Oliveira Ferreira
Presidente da comissão organizadora
Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Dra. Germana Maria Araújo Sales
Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Ma. Cinthia de Lima Neves
Discente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Linguísticos)

Ma. Alinnie Oliveira Andrade Santos (UFPA)
Discente do Programa de Pós-Graduação em Letras

Msc. Edvaldo Santos Pereira (UFPA)

Ma. Eliane Costa (UFPA)
Discente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Linguísticos)

Ma. Izenete Nobre (UFPA/UNICAMP)

Jaqueline de Andrade Reis (UFPA)

Juliana Yeska (UFPA)
Discente da Faculdade de Letras

Márcia Pinheiro (UFPA)
Discente da Faculdade de Letras

Ma. Marília Freitas (UFPA)
Discente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Linguísticos)

Sara Ferreira (UFPA)
Discente da Faculdade de Letras

Ma. Silvia Benchimol (UFPA/Campus de Bragança)

Ma. Simone Negrão
Discente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Linguísticos)

Thais Fiel (UFPA)
Discente da Faculdade de Letras

Thiago Gonçalves (UFPA/UERJ)

Veridiana Valente Pinheiro (UFPA)

Discente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários)

Wanessa Regina Paiva da Silva (UFPA/UERJ)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Prof. Dr. Abdelhak Razky (UFPA)
Prof. Dr. Alvaro Santos Simões Junior (UNESP)
Profa. Dra. Ana Cristina Marinho (UFPB)
Profa. Dra. Andréia Guerini (UFSC)
Profa. Dra. Antônia Alves Pereira (UFPA/Altamira)
Profa. Dra. Aurea Suely Zavam (UFC)
Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior (USP)
Profa. Dra. Carmem Lúcia Figueiredo (UERJ)
Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá (UFPA/Marabá)
Prof. Dr. Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti (UFBA)
Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho (UFRJ)
Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (UFC)
Profa. Dra. Franceli Aparecida da Silva Mello (UFMT)
Profa. Dra. Gláucia Vieira Cândido (UFG)
Prof. Dr. Hélio Seixas Guimarães (USP)
Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo (UFRN)
Prof. Dr. José Carlos Chaves da Cunha (UFPA)
Prof. Dr. José Horta Nunes (UNICAMP)
Prof. Dr. José Sueli Magalhães (UFU)
Profa. Dra. Josebel Akel Fares (UEPA)
Profa. Dra. Juliana Maia de Queiroz (UNESP)
Prof. Dr. Lucrécio Araújo de Sá Júnior (UFRN)
Prof. Dr. Marco Antonio Martins (UFRN)
Profa. Dra. Maria da Glória Corrêa Di Fanti (PUC-RS)
Profa. Dra. Maria de Fátima do Nascimento (UFPA)
Profa. Dra. Maria Elvira Brito Campos (UFPI)
Profa. Dra. Mariângela Rios de Oliveira (UFF)
Profa. Dra. Marly Amarilha (UFRN)
Profa. Dra. Milena Ribeiro Martins (UFPR)
Profa. Dra. Odalice de Castro Silva (UFC)
Prof. Dr. Otávio Rios Portela (UEA)
Prof. Dr. Rauer Rodrigues Ribeiro (UFMT)

Prof. Dr. Ricardo Pinto de Souza (UFRJ)
Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)
Profa. Dra. Rosângela Hammes Rodrigues (UFSC)
Profa. Dra. Silvia Lucia Bijongal Braggio (UFG)
Profa. Dra. Simone Cristina Mendonça (UFPA/ Marabá)
Profa. Dra. Socorro Pacífico Barbosa (UFPB)
Profa. Dra. Soélis Teixeira do Prado Mendes (UFPA/ Marabá)
Profa. Dra. Solange Mittmann (UFRGS)
Profa. Dra. Stella Virginia Telles de Araújo Pereira Lima (UFPE)
Profa. Dra. Sulemi Fabiano Campos (UFRN)
Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)
Profa. Dra. Teresa Cristina Wachowicz (UFPR)
Profa. Dra. Walkyria Alydia Grahl Passos Magno e Silva (UFPA)
Profa. Dra. Vanderci de Andrade Aguilera (UEL)
Profa. Dra. Regina Celi Mendes Pereira da Silva (UFPB/CNPq)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Prof. Dr. Carlos Edilson de Almeida Maneschy
Reitor

Prof. Dr. Horacio Schneider
Vice-Reitor

Profa. Dra. Marlene Rodrigues Medeiros Freitas
Pró-Reitoria de Ensino e Graduação

Prof. Dr. Emmanuel Zagury Tourinho
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof. Dr. Fernando Arthur de Freitas Neves
Pró-Reitoria de Extensão

Prof. MSc. Edson Ortiz de Matos
Pró-Reitoria de Administração
João Cauby de Almeida Júnior
Pró-Reitoria de Desenvolvimento e Gestão de Pessoal

Prof. Dr. Erick Nelo Pedreira
Pró-Reitoria de Planejamento

INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO

Dr. Otacílio Amaral Filho Diretor Geral

Dra. Fátima Pessoa Diretora Adjunta

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Dra. Germana Maria Araújo Sales

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Dra. Marília de N. de Oliveira Ferreira
Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Universidade Federal do Pará
Instituto de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras

Cidade Universitária Professor José da Silveira Neto
Rua Augusto Corrêa, 01, Guamá.
CEP 66075-900, Belém-PA
Fone-Fax: (91) 3201-7499
E-mail: mletras@ufpa.br Site: www.ufpa.br/mletras

APRESENTAÇÃO IV CIELLA

É com imensa satisfação que publicamos os textos dos participantes do **Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia (CIELLA)** em sua quarta edição. A primeira versão do evento ocorreu em 2006, no então Curso de Mestrado em Letras (CML). O evento consolidou-se, em edição bianual, e hoje, iniciado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, tem como objetivo principal reunir estudiosos das áreas de Linguística e Literatura e de áreas afins para discutir e partilhar os resultados de suas pesquisas e dos trabalhos desenvolvidos, no âmbito de seus programas de pós-graduação e faculdades de letras, envolvendo estudantes de graduação e de pós-graduação. O caráter transversal e interdisciplinar do CIELLA está circunscrito à apresentação de trabalhos e debates nas áreas de Linguagem, Línguas, Literaturas, Culturas e Educação sob vários aspectos. Em 2013, o **IV Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia (IV CIELLA)**, ocorreu no período de 23 a 26 de abril de 2013, sob o tema **FRONTEIRAS LINGUÍSTICAS E LITERÁRIAS NA AMÉRICA LATINA**. Nessa edição, o evento coroa a criação recente do nosso Curso de Doutorado e superamos todas as expectativas, quando a comissão organizadora do evento recebeu um público aproximado de 1200 pessoas, entre estudantes de graduação, de pós-graduação, professores e pesquisadores de instituições locais, nacionais e internacionais, professores da Educação Básica (Ensino Médio e Ensino Fundamental) e profissionais de áreas afins.

O Congresso contou com renomados convidados internacionais, considerados referência em suas especialidades, e convidados nacionais e locais que contribuíram para que o evento fosse bem sucedido. O sucesso do evento deveu-se, também, à programação científica que reuniu cerca de oitocentos trabalhos da área de Letras e Linguística, em várias modalidades – Conferências, Mesas Redondas, Minicursos, Simpósios, Sessões de Comunicação, Pôsteres, e Relatos de experiência.

A presente publicação, que reúne os trabalhos oriundos do IV CIELLA, conta com 268 textos de docentes e de alunos de graduação e de pós-graduação brasileiros. São 109 textos de Estudos Linguísticos e 159 textos de Estudos Literários, resultantes de pesquisas em desenvolvimento na área de L&L.

A aquiescência do Congresso pela comunidade acadêmica levou-nos a organizar um evento de grande envergadura para as áreas de Letras e de Linguística e, nesta quarta edição consolidamos a internacionalização do evento, que contou com nomes de grande vulto, como Inocência Matta, Inocência Mata (Portugal); Rosário Alvarez (Espanha); Rebecca Martinez (Estados Unidos);

Enrique Hamel (México); Christine Sims (Estados Unidos); Pilar Valenzuela (Estados Unidos); Rubem Chababo (Argentina); Alicia Salomone (Chile) e Host Nitchack (Chile).

Para a concretização do evento, agradecemos o fomento recebido da CAPES e CNPq, além do apoio irrestrito da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, na figura do Pró-Reitor, Prof. Dr. Emmanuel Zagury Tourinho; do Instituto de Letras e Comunicação, na pessoa do Diretor Otacílio Amaral Filho, a quem devemos infindos agradecimentos.

A concretização do evento deveu-se, certamente, ao apoio financeiro, mas ressaltamos a efetiva participação da secretaria, formada por alunos de graduação e de pós-graduação, que cuidaram com esmero para a ocorrência do IV CIELLA. Nosso agradecimento especial aos alunos que conduziram com eficiência a secretaria: Eliane Costa, Márcia Pinheiro, Alinnie Santos, Cinthia Neves, Thais Fiel, Sara Vasconcelos, Wanessa Paiva, Veridiana Valente, Edvaldo Pereira e Jaqueline Reis.

Também aos professores do PPGL, alunos e monitores do evento nosso muito obrigada!

O CIELLA foi um momento de congregar forças, mas também se configurou como espaço de apresentação não só da quantidade de trabalhos na área de Letras & Linguística, mas da qualidade desses trabalhos, que aqui estão reunidos.

DOS GRIMM A LITERATURA POPULAR NA AMAZÔNIA PARAENSE: ESCRREVENDO HISTÓRIAS, COMPARANDO ACERVOS E PROJETOS	14
Greubia da Silva Sousa Sylvia Maria Trusen	
<i>AVALOVARA</i> E O ACONTECER DA VERDADE	22
Harley Farias Dolzane Antônio Máximo Ferraz	
O POEMA EM SALA DE AULA: SEQUÊNCIA DIDÁTICA PARA UM SONETO DE GREGÓRIO DE MATOS	35
Henrique Eduardo de Sousa João Gomes da Silva Neto	
DOIS TONS AO NEGRO: A ANIMALIZAÇÃO E A IRONIA PRESENTES NO CONTO “NEGRINHA”, DE MONTEIRO LOBATO	46
Herbert Nunes de Almeida Santos	
LEMBRANÇAS DE UM TEMPO QUE NÃO VOLTA MAIS: A CARUARU DE JOSÉ CONDÉ	52
Hudson Marques da Silva	
SEMIÁRIDO E ÁGUA NO TEXTO LITERÁRIO: UMA PROPOSTA PARA O ENSINO DE LITERATURA	59
Humberto Hermenegildo de Araújo José Luiz Ferreira	
O DESEJO DE NAVEGAR E AS ÂNCORAS NA TRADIÇÃO: MEMÓRIA E IDENTIDADE EM DANIEL MUNDURUKU	72
Ivanilde de Lima Barros Carla Monteiro de Souza	
INFÂNCIA 3D: UMA “NOVA” LITERATURA INFANTO JUVENIL?	82
Ivone dos Santos Veloso	
A MINHA ALMA CANTA, DANÇA E ESCRVE... SOU MULHER E SOU NEGRA – UMA REPRESENTAÇÃO HISTÓRICO-LITERÁRIA DA MULHER NEGRA NA POESIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO	91
Iza Reis Gomes Ortiz	
A ETERNIDADE DO INSTANTE: O MOSAICO DE REPRESENTAÇÕES DO FEMININO DE ZOÉ VALDÉS	102
Jeanne Sousa da Silva Algemira de Macedo Mendes	
<i>PROBLEMAS DA LITERATURA INFANTIL</i> E DUAS NARRATIVAS INFANTO-JUVENIS CONTEMPORÂNEAS: ONDE ESTÃO OS HERÓIS?	112
Jennifer Pereira Gomes Fernanda Maria Abreu Coutinho	
FUNDO E FORMA: UMA (RE)LEITURA DE <i>ANGÚSTIA</i>	123
Jhonatas Geisteira de Moura Leite Wander Nunes Frota	
DES)ENVOLVENDO A TRAMA COM O ESCRITOR: EXPERIÊNCIAS COM A LITERATURA NA EDUCAÇÃO BÁSICA	133
Joana Rosa de Almeida	
ALEGORIA BENJAMINIANA: BREVES NOTAS	146
João Batista Pereira	

O LUGAR DE RILKE NO SUPLEMENTO ARTE-LITERATURA NO CONTEXTO DA <i>LITERATURA UNIVERSAL</i>	159
João Jairo Moraes Vansiler Izabela Guimarães Guerra Leal	
MANIFESTO E POESIA EM REVISTA: O PAPEL DA REVISTA <i>BELÉM NOVA</i> NA FORMAÇÃO DO MODERNISMO PARAENSE	169
José Francisco da Silva Queiroz	
INSTÂNCIAS DE LEGITIMAÇÃO DA LEITURA E DA LITERATURA E A FORMAÇÃO DO ESCRITOR MACHADO DE ASSIS	181
Juracy Assmann Saraiva Juliana Lamera Werner	
DESVELANDO O <i>VALE DAS AÇUCENAS</i>	190
Jurema da Silva Araújo Algemira de Macêdo Mendes	
LEITURA E TEXTUALIZAÇÃO NO TEXTO POÉTICO TROVADORESCO	199
Karin Elizabeth Rees de Azevedo Paula Thereza Freire do Nascimento	
<i>A MADRASTA</i>: ARQUIVO E TRADUÇÃO	210
Karina Paraense de Souza	
EUGÊNIA CÂMARA, MAIS QUE UMA MUSA DE CASTRO ALVES	222
Karine Rocha	
FICÇÃO E FÉ: A REPRESENTAÇÃO DO ROMANCE PROTESTANTE NO JORNAL DOS OITOCENTOS	230
Karla Janaina Costa Cruz Socorro de Fátima P. Barbosa	
DRUMMOND NA SALA DE AULA: O CASO DO VESTIDO	240
Kelly Sheila Inocência C. Aires	
MEMÓRIAS DE IRENE: Transposições da Marujada de São Benedito no romance “A menina que vem de Itaiara” de Lindanor Celina.	250
Larissa Fontinele de Alencar Tânia Sarmento-Pantoja	
MELANCOLIA DA MODERNIDADE EM CRÔNICAS DE RUBEM BRAGA E HAROLDO MARANHÃO: MOBILIZAÇÃO DA MEMÓRIA	261
Larissa Leal Neves Zênia de Faria	
AS CONDUTAS DE MÁ-FÉ E A LIBERDADE HUMANA NO DIA-DIA DA GUERRA: UMA LEITURA EXISTENCIALISTA DE “O MAU HUMOR DE WOTAN”	273
Leonardo Castro da Silva Sílvio Augusto de Oliveira Holanda	
A FORMAÇÃO E A CONFORMAÇÃO SOCIAL DE TRÊS PERSONAGENS NA NARRATIVA A HORA DA ESTRELA.	285
Leticia Gomes Montenegro Ana Cristina de Rezende Chiara	
<i>MIGUEL, MIGUEL</i>: UMA NOVELA FANTÁSTICA	298
Lídia Carla Holanda Alcântara	

IDENTIDADES PÓS-COLONIAIS NA LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA: UMA ANÁLISE DE <i>MAYOMBE</i> (1982)	308
Lila Léa Cardoso Chaves Costa Sebastião Lopes	
VIDAS SINGULARES. ESTRANHOS POEMAS: UM ESTUDO SOBRE A INFÂMIA EM ENEIDA DE MORAES	319
Lilian Lobato do Carmo Tânia Maria Samento-Pantoja	
PASSADO, PRESENTE E FUTURO: A HISTÓRIA FANTÁSTICA EM <i>UMA GARRAFA NO MAR</i> , DE ISABEL VIEIRA	330
Luciana Ferreira Leal	
DESEJOS HOMOAFETIVOS EM TRÂNSITO: INTERDITO E TRANSGRESSÃO NAS OBRAS <i>SOMBRA SEVERA</i> DE RAIMUNDO CARRERO E <i>JAZ MIM</i> DE JÚLIO BARBABELLA	341
Luciano Ferreira da Silva	
O EXTINTO PAULO BARRETO: A MEMÓRIA DE JOÃO DO RIO CONSTRUÍDA NA IMPRENSA BELENENSE NA DÉCADA DE 1920	353
Marcelo José Pereira Carvalho	
EM GUERRAS E BATALHAS: ISTO É COMO O JOGO DE BARALHO, VERTE, REVERTE	365
Márcio Araújo de Melo	
SOB A PERSPECTIVA DO HERÓI: CONSTRUÇÃO DO LEITOR INFANTOJUVENIL DE <i>HARRY POTER E A PEDRA FILOSOFAL</i>	377
Margarida Pontes Timbó Fernanda Maria Abreu Coutinho	
O ENSAIO DE MONTAIGNE NO SÉCULO XVI E O ENSAIO DE POMPEU DE TOLEDO NO SÉCULO XXI – UM ESTUDO HISTORIOGRÁFICO	386
Maria Assunção Silva Medeiros	
UM DESSES MUNDOS IMEDIATOS DESCONHECIDOS	397
Maria da Conceição Silva Dantas Monteiro	
O <i>OUTRO PÉ DA SEREIA</i> : UM ENTRELACAMENTO ENTRE A HISTÓRIA DA COLONIZAÇÃO DE MOÇAMBIQUE E O UNIVERSO FICCIONAL DE MIA COUTO	408
Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina Orlando Nunes de Amorim	
ASPECTOS DA CRÍTICA LITERÁRIA INICIAL DE BENEDITO NUNES	420
Maria de Fátima do Nascimento	

DOS GRIMM A LÍTERATURA POPULAR NA AMAZÔNIA PARAENSE: ESCREVENDO HISTÓRIAS, COMPARANDO ACERVOS E PROJETOS

Greubia da Silva Sousa¹

Prof.^a. Dr.^a. Sylvia Maria Trusen² (Orientadora)

Resumo: Este trabalho se propõe realizar um estudo do acervo de narrativas orais coletadas pelos irmãos Grimm na Alemanha do século XIX; de modo a compará-lo com o acervo também de narrativas orais recolhido na Amazônia paraense pelo projeto *Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares na Amazônia Paraense* (IFNOPAP), no século XX. Bem como também se propõe verificar sobre que aspecto (s) tais projetos de compilação, oriundos obviamente de tempos e espaços distintos, se aproximam ou se afastam, no que diz respeito tanto à coleta, quanto a passagem (tradução) de contos da tradição oral popular para a tradição escrita. Para tanto, faço uso da coletânea de contos populares dos irmãos Grimm intitulada *Contos maravilhosos para as crianças e para o lar (kinder-und hausmärchen)*, primeira versão publicada em 1812 e, também, da coletânea de contos maravilhosos **Pará conta...** composta pelos livros **Belém, Santarém e Abaetetuba conta...**, todos publicados pela Universidade Federal do Pará (UFPA) em 1995.

palavras-chave: Acervos. Projetos de compilação. Tradução. Comparação.

Abstract: This paper aims to conduct a study of the collection of oral narratives collected by the brothers Grimm in Germany nineteenth century; to compare it with the acquis also collected oral narratives in the Amazon Pará project by Imaginary Forms in Oral Narratives in Popular Amazon Paraense (IFNOPAP) in the twentieth century. And also proposes to check on what aspect (s) of such projects compilation, obviously coming from different times and spaces, whether toward or away, both with regard to the collection, as the passage (translation) tales of the oral tradition popular for the written tradition. For this, I use the collection of folk tales of the Brothers Grimm titled Tales wonderful for the kids and for the home (Kinder-und hausmärchen), first version published in 1812, and also the collection of wonderful tales Para account ... composed by books **Belém, Santarém and Abaetetuba account ...**, all published by the Federal University of Pará (UFPA) in 1995.

keywords: Collections. Build projects. Translation

Introdução

¹ Graduada em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPGLSAM), pertencente também à mesma instituição de ensino superior. E-mail: .

² Professora adjunta da Universidade Federal do Pará (UFPA) e do Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPGLS). E-mail: sylviatrusen@ufpa.br

O *Imaginário nas Formas Narrativas Oraís da Amazônia Paraense* (IFNOPAP) é um projeto da Universidade Federal do Pará que atua de forma integrada com diversas áreas do conhecimento como a Literatura, a Arqueologia, a Linguística, a Sociologia, a Antropologia, etc. O projeto também possui 25 subprojetos e foi idealizado por Maria do Perpétuo do Socorro Galvão Simões, professora adjunta da Universidade Federal do Pará (UFPA). Além disso, o referido projeto também recebeu significativas colaborações do professor Christopher Golder (UFPA) e de inúmeros outros profissionais e professores de diversas áreas, bem como as contribuições de mais de 73 bolsistas e de 2.000 mil contadores de histórias. (Simões, 2012, p. 21).

Desde meados de 1994 o IFNOPAP existe como programa de pesquisa, no entanto foi somente dois anos após a sua fundação que o projeto passou a ter um caráter integrado. O IFNOPAP possui hoje um imenso acervo de narrativas orais coletadas no nordeste da Amazônia paraense. Muitas dessas narrativas já foram publicadas na série de contos populares **Pará conta...** Constituído pelos livros **Santarém conta...**, **Belém conta...** e **Abaetetuba conta...**

Com um acervo formado por milhares de narrativas, coletadas em diferentes municípios do nordeste do estado do Pará, o IFNOPAP realiza com este acervo distintas abordagens, tanto no campo das literaturas, quanto no campo da variação linguística, dos estudos sobre a memória, a sociolinguística, a antropologia, etc. Além disso, também desenvolve projetos voltados para extensão, como os *Contadores Itinerantes*, que levam as lendas e mitos da região amazônica até crianças e adolescentes. O IFNOPAP na versão itinerante, surgida em 2008, conta com colaboração de diversos profissionais que durante mais de dez dias (duração aproximada do encontro na atualidade) realizam diversas atividades sociais, culturais, preventivas, educativas.

Desde que surgiu em 1994, ainda, como programa de pesquisa o projeto motivou inúmeros encontros e já está na sua XVII edição que ocorrerá em Maio de 2013. Nos últimos anos os encontros, mais precisamente desde 2008 como já foi dito, na fala da própria professora Socorro Simões decidiu “embarcar” a bordo de um velho navio da conhecida e extinta empresa paraense ENASA – o *Catamarã – Pará*. Desde então o IFNOPAP se realiza a bordo de um campus flutuante, que viaja pelos os rios da região coletando e refletindo sobre as narrativas orais do nordeste da Amazônia.

Dos Grimm ao IFNOPAP: comparando projetos

Hoje O *Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense* (IFNOPAP) possui mais de 16 livros publicados com material resultante dos encontros realizados, além disso, o projeto também

provocou o estudo e conseqüentemente a publicação do primeiro *Dicionário da língua indígena Asurini* – diga-se de passagem, escrito em língua original e depois traduzido para o Português - bem como aproximadamente 76 monografias, 20 dissertações de mestrado, 07 teses de doutorado, mais de 80 artigos em circulação, 287 oficinas e mini-cursos, materiais audiovisuais como vídeos e curta-metragens reconhecidos nacionalmente, além de 05 cd's-rom lançados e também 25 subprojetos criados a partir do IFNOPAP (*Revisitando cultura e biodiversidade: entre o rio e a floresta*, 2012, p. 22).

Desde modo, posso dizer que a coleção **Pará conta...** foi a penas o pontapé inicial de uma grade trajetória acadêmica, cultural, política e social traçada projeto IFNOPAP, que teve sua história relembra e balanceada em 2010, ano em que sua idealizadora comemorava o 15º aniversário do projeto. Neste “balanço geral” feito por Socorro Simões e publicado em forma de artigo no livro *Revisitando cultura e biodiversidade: entre o rio a floresta*, contou-se mais de 194. 580 km percorridos via terrestre e mais de 292. 846 km via aquática, navegando em rios como Guamá, Solimões, Amazonas, Tapajós, Tocantins, Xingu, Trombetas. Enfim, o IFNOPAP nestes mais de 16 anos de história já atendeu e beneficiou mais de 48. 521 pessoas e realizou 16 eventos nacionais.

O último encontro do *O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense* acontecerá de 13 a 21 de Maio de 2013 e nesta edição passará por cidades como Belém, Almeirim, Prainha e Monte Alegre. O IFNOPAP inevitavelmente já suscitou e suscita discussões em torno da ideia de preservação, tanto no sentido de fidelidade ao “original”, quanto no sentido de manter a memória popular viva. Desta forma, interessa-me refletir sobre até que ponto se pode falar sobre preservação da memória, visto que esta (a memória) é construída em cima de perdas, ou seja, está “sujeita a possíveis deformações”, como explica Freud³. Bem como me interessa estudar não só o processo de passagem – com as suas inúmeras mudanças (traduções) - da oralidade à escrita das narrativas ifnopapianas, como também me interessa o estudo de cunho comparativo entre o projeto de compilação amazônico no século XX e o projeto de compilação dos irmãos Grimm na Alemanha do século XIX.

Para tanto, creio que se faz necessário uma breve apresentação dos livros (arquivos) **Santarém conta...**, **Belém conta...** e **Abaetetuba conta...** com os quais trabalharei.

Santarém conta... é o primeiro livro da coleção com um total de 52 narrativas e 07 recriações, quer dizer, histórias que foram reinterpretadas pelos pesquisadores em gêneros específicos como o sensual, o irônico, o cômico. **Santarém conta...** é enfim, “um rio de narrativas, onde o habitante do médio Amazonas refletirá sua alma do mesmo modo que as caboclas miram sua beleza nos espelhos dos igarapés.

Assim nossa pesquisa garante uma primeira forma de retorno a comunidade” (**Santarém conta...**, 1995, p. 10). Em resumo, **Santarém conta...** esse “rio de narrativas” é, inegavelmente, banhado por torrentes de matintas, de curupiras, de mãe d’águas, de botos e de boiunas onde, para se ter uma ideia da tamanha diversidade narrativa deste livro - só a lenda da cobra grande aparece em 07 diferentes versões.

Já **Belém conta...**, por sua vez, é o segundo volume da coleção de contos popular do projeto IFNOPAP e se constitui de 36 narrativas, 14 recriações com estilo, além de recriações ditas livres e um item novo: os depoimentos, isto é, “o testemunho dos pesquisadores” com seus desafios, angústias, alegrias e superações. O livro é, em suma, segundo as palavras da própria Socorro Simões “um projeto de publicação com a finalidade de divulgar na comunidade, em geral, parte do rico material recolhido nos primeiros 12 meses de pesquisa de campo em bairros e distritos de Belém” (**Belém conta...**, 1995, p. 06), uma vez que já em dezembro de 1994 o projeto contava com aproximadamente 1700 narrativas recolhidas apenas em Belém e distritos.

Por fim, e não menos importante, vem **Abaetetuba conta...** também composto por 52 narrativas, onde se encontram muitas versões da temida cobra grande e do sedutor boto, além de diversas histórias de matintas voadoras, espertos curupiras e belas mãe d’águas. **Abaetetuba conta...** foi o último volume publicado da coleção que estava prevista para se constituir de 09 livros **Santarém, Belém, Abaetetuba, Bragança, Castanhal, Marabá, Altamira, Cametá e Soure conta...** (**Santarém conta...**, 1995, p.10). Os 03 volumes já citados da série **Pará conta...** foram todos publicados no ano de 1995, pela editora Cejup, ligada à Universidade Federal do Pará (UFPA) e juntos somam 141 narrativas que foram (re) contadas por diferentes sujeitos, pertencentes a distintos municípios da Amazônia paraense.

Pois bem. Após esta apresentação do projeto IFNOPAP vamos falar agora sobre o projeto dos irmãos Grimm. Começo. Jacob Grimm em janeiro de 1811 publica uma carta ao povo alemão, intitulada *Convocação dirigida a todos os amigos da poesia e história alemã* onde este deixa claro o projeto compilatório que irá colocar em prática no ano seguinte (TRUSEN, 2010).

Tal projeto consiste na reunião de narrativas populares na Alemanha do século XIX. Os objetivos do projeto eram em primeiro lugar coletar as narrativas orais, de modo a manter-se fiel à narrativa original. Daí o segundo objetivo contido na carta, a qual faço menção, ter como meta a “transcrição literal” das narrativas feitas pelos transcritores do período em questão, (TRUSEN, 2010).

Por sua vez, o terceiro objetivo prevê uma rede de informantes articulada, quer dizer, narradores que, de algum modo, se conectam com outros narradores e fazem com que estes também participem dessa espécie de “teia narrativa”. Por fim, o último objetivo do projeto pensado pelos irmãos Grimm, na tentativa de preservar os contos alemães, previa a publicação de tais narrativas em forma de texto escrito, o que acontece em 1812, sobre o nome de *Contos maravilhosos para as crianças e para o lar*. (TRUSEN, 2010).

Tal projeto de compilação tanto dos Grimm, quanto do IFNOPAP, trazem consigo a ideia de preservação, de fidelidade ao original. Como pode se lê abaixo:

Tudo isso desejamos feito com extrema fidedignidade, literalmente anotado, incluindo os chamados absurdos que, embora recorrentes, são mais fáceis de resolver do que a mais artística das correções. (GRIMM, 1963, p. 65, In. TRUSEN, 2010, p. 56).

Os textos desta publicação apresentam-se tal qual transcritos pelos pesquisadores do programa IFNOPAP (o imaginário nas formas narrativas orais populares da Amazônia paraense). Daí a presença constante de marcas da oralidade, de traços regionais, expressões e construções peculiares devido às circunstâncias da recolha das e à fidelidade de transcrição. (SIMÕES, 1995, p. 13).

Ambos os projetos compilatórios pelo que se encontra escrito acima desejam ser fieis ao original. No entanto, falar sobre transposição de histórias, no caso aqui de narrativas que foram vertidas da tradição oral para a escrita significa, inevitável e conseqüentemente falar em mudança. Não há como negar que por mais que um pesquisador se esforce para “preservar” ao máximo o texto primeiro, este jamais irá conseguir colocar no papel todas as marcas e gestualidades que são próprias da língua falada. Além do mais, o processo de transcrição de um texto oral para escrito requer necessariamente uma reescrita, uma tradução, uma leitura que jamais será uma “imagem-cópia” do original, como diz Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor*.

Na citação acima, referente ao projeto IFNOPAP, está presente a expressão *fidelidade de transcrição*. No entanto, levando-se em consideração os estudos sobre a memória, especialmente os de Jeane Marie Gagnebin (2006), onde esta destaca que a memória possui um caráter laivo e incompleto percebe-se que tal feito é impossível. Além disso, neste sentido, também destaco os estudos de Jacques Derrida (2001) sobre as deficiências do arquivo, visto que jamais se diz, se escreve ou se guarda tudo, noutras palavras sempre há perdas. Bem como também destaco os estudos sobre a tradução, especificamente a concepção de Jorge Larrossa (1998) sobre este processo, que ele entendi enquanto leitura, quer dizer, reescrita, resignificação. Neste sentido, complemento tais pensamentos com os de Freud quando este faz uma analogia entre o papel da escrita e o da memória, esclarecendo que tanto uma quanto a outra funcionam de forma semelhante: ambas são incompletas. A escrita porque, necessária e inevitavelmente, (sobretudo no caso das narrativas orais) se baseia na memória; e a memória porque, por se só, já é um mecanismo que está “sujeita a deformações” (Freud, p. 189).

Logo, nunca lembramos tudo e por isso não escrevemos, guardamos ou somos completamente fiéis ao que reescrevemos, transcrevemos ou traduzimos. Quem reconta ou reescreve uma história jamais conta ou escreve tal qual. Alguns guardam, arquivam, traduzem – como parece ser o caso do IFNOPAP – para não esquecer, para não perder. Outros guardam - como explica Jaques Derrida – justamente para não

lembrar, para reprimir, recalcar⁴. Todavia, ambos devem manter na memória que esquecer ou lembrar; traduzir ou arquivar são processos que ocorrem em cima de perdas, apagamentos e incompletudes.

O IFNOPAP, com o seu imenso arquivo de narrativas orais coletadas na Amazônia paraense, parece ser um excelente exemplo dessa preocupação com questões como a memória e busca pelas “origens” do homem amazônico através de suas narrativas orais populares. Preocupações estas que se materializaram e, ainda, se materializarão por meio de encontros, ricos em discussões e reflexões como “Memória e Comunidade: entre o rio e a floresta”, tema do III IFNOPAP e “Da Pré-História à Modernidade: Navegando entre o Rio e a Floresta em busca das Origens”! Assunto da penúltima edição do projeto que ocorreu em Agosto do ano passado. É importante frisar que, a maioria dos encontros do projeto tornaram-se livros, é o caso do III encontro e, provavelmente, será também o caso desta XVI edição.

A preocupação com a memória e com a busca pelas origens parece ter motivado a coleta de milhares de narrativas, cuja série de contos **Pará conta...** traz à luz apenas algumas dezenas delas. Dentre estas dezenas cito a lenda da Cobra grande que ora aparece mais estilizada, ora com mais sinais da oralidade. Em algumas narrativas faz-se diretamente referência a boiúna, caso da história *O encanto de Honorato* presente em **Abaetetuba conta...** Outras vezes ela aparece somente nas entrelinhas, camuflada, como na narrativa *Mistério no rio* do livro **Santarém conta...** Já na narrativa *A cobra grande* contida em **Belém conta...** fica evidente que o processo de transposição do oral para o escrito foi menos “violento”, a pesquisadora tentou deixar a história o mais próximo possível da contada pela informante; fato que não ocorreu na narrativa *O encanto de Honorato* que se encontra quase que totalmente “deformada”.

Também tem do...da cobra grande, né? Da sucuriçu. Que morava numa beira mar, na praia. Tinha umas moças bonitas...ele apareceu. Elas...elas estavam na casa. (SIMÕES, 1995, p. 34).

Chegando no rio Moju, travou uma luta tão forte com a cobra, amante de sua irmã, até matá-lo. E deixou sua irmã bastante ferida. (SIMÕES, 1995, p. 135).

Falando agora do projeto dos Grimm na Alemanha do século XIX. Os irmãos Grimm viveram e coletaram narrativas em tempo e espaço histórico diverso, obviamente, do tempo e espaço onde ocorreu a coleta de contos populares do projeto IFNOPAP. A Alemanha, no momento histórico que os Grimm compilavam, estava vivendo o período da estética Romântica, além de se encontrar dividida e em crise. Existia, então, neste período um sentimento de unificação do território e do povo alemão. Fato que parece ter contribuído bastante para recolha das narrativas direto da tradição oral popular alemã para a tradição escrita; ma vez que o projeto compilatório dos Grimm previa, justamente, o reforço dessas ideias de nação,

⁴ Cf. Jaques Derrida. **Mal de arquivo uma impressão freudiana**. p. 83.

de união, de representação do povo alemão, através de suas narrativas populares que foram preservadas pela tradição oral.

Ambos os projetos compilatórios, inegavelmente, possuem traços em comum. Os Grimm, logicamente, influenciaram e continuam influenciando todo um pensamento de coleta, tradução e transcrição de contos populares da tradição oral para a escrita no ocidente. O que, sem sombras de dúvidas inclui o projeto IFNOPAP. Por exemplo, o *ACHEGAS: para técnica e ética da pesquisa de campo*, documento que pode ser comparado a *Convocação dirigida a todos os amigos da poesia e história alemã*, escrita por Jacob Grimm em 1811, pois ambos os documentos se apresentam como “regentes” das ações que os projetos compilatórios irão desenvolver. O ACHEGAS, por exemplo, deixa claro que a origem do sujeito informante deve ser identificada, do mesmo que existem restrições quanto o lugar de origem deste (s) sujeito (s). Do mesmo modo que os Grimm, também, deixaram claro que os seus informantes deveriam ser alemães, o IFNOPAP também determina que os seus contadores de histórias deveriam ser amazônicos ou residir na Amazônia a pelo menos 2 anos. E, isso se justifica, afinal, a intenção aqui é “mapear o que se conta no estado do Pará” (fala da idealizadora do projeto Maria do Socorro Simões), assim como a pretensão dos Grimm era reconstruir a ideia de nação, de povo alemão através dos contos populares.

Considerações Finais

Bem. Para início de conversa quero deixar claro que este artigo faz parte de uma pesquisa, ainda, embrionária. Noutras palavras ele é apenas um esboço da minha dissertação de mestrado que está nua fase inicial. Daí muitos dados, informações, aqui contidas correrem o risco de se apresentam como interessantes e necessárias, mas também correm o risco de serem refutadas.

No entanto, apesar da fase inicial da pesquisa, como já deixei claro, penso que algumas questões já se apresentam como de significativa importância. Por exemplo, cito a semelhança de alguns traços, quer dizer, características presentes no projeto compilatório dos irmãos Grimm com características presentes no projeto IFNOPAP. Ambos os projetos defendem – digamos a projeção (criação) de uma identidade, no caso dos Grimm nacional e no caso do IFNOPAP amazônica – através de narrativas que foram preservadas na memória e imaginário popular. Daí se pensar a exigência de sujeitos narradores que façam parte desse repertório (mundo) que se apresenta como carente de reafirmação.

REFERÊNCIAS

SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDBERGER, Cristophe. *Santarém conta...* Belém: Editora Cejup, 1995.

_____. *Belém conta...* Belém: Editora Cejup, 1995.

_____. *Abaetetuba conta...* Belém: Editora Cejup, 1995.

Disponível em: www.belem.pa.gov.br. Acesso em 05/07/2012.

Disponível em: www.santarem.pa.gov.br. Acesso em 01/07/2012.

Disponível em: www.abaetetuba.pa.gov.br. Acesso em 03/07/2012.

FREUD, Sigmund. **Notas sobre o cubo mágico.** In. *Uma neurose demoníaca do século XVII* (Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. *A tarefa do tradutor*, 2ª ed. tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: PUC-Rio, (s.d.) Título original: De Aufgabe des Übersetzers.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer.* São Paulo: Ed. editora, 2006.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In. *Magia e técnica, Arte e Política* (obras escolhidas). 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (tradução de Cláudia de Moraes Rego). Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2001.

LARROSSA, Jorge. *La Experiencia de la Lectura: estudios sobre literatura y formación.* 2ª ed. Barcelona: Laertes S. A. Ediciones, 1998.

TRUSEN, Sylvia Maria. *O maravilhoso, entre voz e escrita: projetos de compilação e tradução de narrativas populares.* Artigo publicado na *Boitatá: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*, ISSN 1980-4504, p. 54.

AVALOVARA E O ACONTECER DA VERDADE

Harley Farias Dolzane⁵
Prof. Dr. Antônio Máximo Ferraz (Orientador)⁶

Resumo: *Avalovara* (1973), de Osman Lins, questiona a tradição mimética, baseada na concepção de arte como cópia de um suposto real, resgatando a referência essencial entre arte e verdade. No romance, o ficcional não se opõe ao real, pois a arte é o próprio acontecer da verdade. Neste sentido, pretende-se discutir, o que são o real e o ficcional, a obra de arte, o literário, a narrativa e o romance compreendidos na dinâmica manifestativa da verdade (*Alétheia*) operada por *Avalovara*.

Palavras-chave: *Avalovara*; Narrativa; Verdade (*Alétheia*).

Abstract: *Avalovara* (1973), by Osman Lins, questions the mimetic tradition that is based on the conception of art as a copy of a supposed reality, rescuing the essential reference between art and truth. In the novel, fiction does not oppose to the real, because art is the happening of truth. In this sense, we intend to discuss, what the real, the fictional, the work of art, literature, narrative and romance are, all of them comprehended as the phenomenon of truth (*Alétheia*) operated by *Avalovara*.

Keywords: *Avalovara*; Narrative; Truth (*Alétheia*).

1. “Tudo, nos vazios do tempo [...] tudo se tece e se encontra”

“Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”

(ROSA, 2005, p. 113)

“O pássaro ergue voo e se olha ante um espelho”

(LINS, 1974, p. 282)

O acontecer do nada é um milagre. É o que se lê no conto “O espelho” de Guimarães Rosa, publicado em suas *Primeiras histórias* de 1962. Quase uma década depois, deu-se, em 1973, a primeira publicação de *Avalovara* de Osman Lins. Além do caráter iniciático de ambos, os textos também comungam a tematização da procura existencial na travessia criativa de ser em meio ao nada ou vazio, como abrir de possibilidades. Em *Avalovara*, porém, já a partir da estrutura do romance, a questão do existir e vir a ser (obra, literatura, narrativa e romance) se propõe em diversas dicções inseridas no próprio texto.

A obra é constituída do entrelaçamento de oito diferentes narrativas ou temas, coordenados a partir de três elementos “claros, nítidos e nem por isso menos esquivos” (LINS, 1974, p. 73). Desenha-se uma espiral sobre um quadrado constituído de 25 quadrados menores, de modo que cada um contenha uma letra do palíndromo latino “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS” e, eis a matriz do

⁵ Mestrando em Estudos Literários na Universidade Federal do Pará (UFPA). Bolsista CAPES. E-mail: hfdolzane@gmail.com

⁶ Professor do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: maximoferraz@gmail.com

romance. Mas como? Espiral, quadrado e palíndromo surgem, deste modo, como imagens que questionam e estruturam *Avalovara*, revelando-o.

O palíndromo traz em si a evocação de dimensões outras que excedem o aspecto humano da realidade, suscitando a intersecção entre este e o divino, uma vez que ao mesmo tempo sua tradução, segundo o próprio romance, diz: “*O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos [da terra]. E também se entende: o Lavrador [Deus] sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*”. (LINS, 1974, p. 32).

Cada letra do palíndromo originará um dos oito temas aludidos. São fios narrativos, uma vez que é propriamente o seu trançado, sua trama, que formará o tecido da obra, o texto em si. A linha da espiral sobrevoa cada quadrado menor, adentra na morada das letras do palíndromo a intervalos regulares, é esta ação que determina o aparecimento, as retomadas e mesmo a extensão dos segmentos de cada fio narrativo, ao longo da obra.

Com a função de tornar bem claro o plano da obra, encimam as subdivisões do texto, além do título, uma letra e um número: a letra para situar o tema no quadrado; o número para indicar se o tema está sendo introduzido ou voltando (pela quinta, pela décima, pela vigésima vez). (LINS, 1974, p.74)

Nesta dinâmica, a reversibilidade do palíndromo é rigorosamente respeitada. Assim, se a linha espiralar em seu movimento de fora para dentro – ou seja, das extremidades para o centro do quadrado – estabelece a ordem dos temas, o desenvolvimento interno de cada um deles, como que representando o movimento oposto, experimenta um adensamento gráfico-textual, expresso numa progressão rígida: dez linhas de texto na introdução, vinte na primeira retomada, trinta na segunda e assim por diante⁷.

Por uma sucessiva evocação de imagens na construção de seus elementos constitutivos, os fios narrativos reelaboram o jogo entre espiral e quadrado, como se cada um quisesse confeccionar um texto, que reescrevesse o palíndromo que viria harmonizar a tensão de duas forças que se implicam.

A maioria das histórias se entretetece no personagem que se empenha na “decifração e também no ciframento das coisas” (LINS, 1974, p. 73). Abel, um escritor iniciante lança-se na busca do autoconhecimento, do domínio da criação artística, do amor, enfim, da verdade, figurada na procura por uma cidade mítica vislumbrada ao mergulhar numa cisterna quando de sua infância em Recife.

A procura se traduz em uma verdadeira travessia rumo à plenitude existencial. Nela, Abel será conduzido no amor que sente por três mulheres. Em Recife, Abel encontrará Cecília, ser andrógono que conjuga em si a diversidade do humano na diferença dos princípios masculino e feminino, geradores do Universo. “Cecília, deste modo, é ela e outros.” (LINS, 1974, p. 158). “Dez mil homens estão na sua carne [...] No seu corpo, há corpos. Cecília, corpo e – ao mesmo tempo – mundo” (LINS, 1974, p. 196), e essa multidão sem limites que é ela mesma, conduz à perda de sua essência, num desfecho funesto.

⁷ Há, porém, três exceções: o tema desenvolvido a partir da letra P, em que a progressão obedece ao número 12. Já o tema desenvolvido a partir da letra T, seguirá progressão em 20; e, por fim, o tema correspondente à letra N, não segue qualquer critério. A diferença na progressão desses fios narrativos parece corresponder às especificidades próprias ora do enredo, ora das personagens de cada narrativa. Seria possível traçar alguns comentários a respeito, porém, certamente, extrapolariam o espaço do presente artigo.

Na Europa Abel conhece Anneliese Roos, uma alemã em cujo corpo várias cidades iluminadas e desabitadas se revelam, sendo ela mesma todas as cidades e também nenhuma. Ela limita toda e qualquer possibilidade do encontro amoroso, de modo que nos espaços frios e luminosos que a constitui não há lugar para o amor próprio e, muito menos, para o amor de Abel. Se em Cecília Abel encontra uma superabundância obscura de sujeitos sem lugar, em Roos, surgem cidades como objetos claros sem a presença humana.

Em São Paulo, Abel se tornará amante de uma mulher misteriosa e extremamente carnal, identificada apenas pelo símbolo: ☉. Tendo o corpo formado por palavras, passa os primeiros anos de sua vida em profundo silêncio e nasce uma segunda vez ao lançar-se no fosso de um elevador. Com ela, que de certo modo recebe a experiência amorosa das anteriores, Abel alcançará, enfim, a plenitude de sua busca, que culminará na morte dos amantes e no encontro do Paraíso.

Cecília, Roos e ☉ parecem reencenar o jogo estrutural do romance entre Espiral (Cecília), Quadrado (Roos) e Palíndromo (☉), na procura de Abel. Gira em torno das histórias destes personagens os fios narrativos correspondentes às letras R, O, A, T, E e N, respectivamente intitulados: “☉ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações”, “História de ☉, Nascida e Nascida”, “Roos e as Cidades”, “Cecília entre os Leões”, “☉ e Abel: ante o Paraíso” e “☉ e Abel: o Paraíso”.

O fio narrativo S - “A espiral e o Quadrado”, desenvolve a história do escravo Loreius e do seu senhor, Publius Ubonius que viveram a 200 a.C., na cidade de Pompéia. Ubonius prometeu liberdade a Loreius caso este fosse capaz de criar uma frase que pudesse ser lida em todos os sentidos e que representasse “*a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino*” (LINS, 1974, p.24). Trata-se do palíndromo outrora referido, cuja estrutura, baseada na espiral e no quadrado mágico, orienta a construção da obra. Neste mesmo fio, ao lado da ficção sobre a origem do palíndromo, a própria estruturação do romance é narrada em tom ensaístico.

No fio narrativo P - “O Relógio de Julius Heckethorn”, a construção de um relógio é metáfora para elaboração da obra artística. Julius é um relojoeiro alemão nascido em 1908, cuja obra-prima - um relógio que toca a frase de uma sonata de Domenico Scarlatti a partir de um mecanismo que procura harmonizar o rigor da passagem temporal ao que há de imprevisível na vida - vai parar, após a Segunda Guerra Mundial, na casa de Olavo Hayano, marido de ☉ e assassino da mulher e de Abel. Também a realização do próprio romance apresenta-se, neste caso, amalgamada ao enredo de Julius que, por sua obra-prima, participa do encontro amoroso e mortal do artista Abel na linguagem carnal de ☉.

Uma multiplicidade de temas, personagens, espaços, tempos, imagens, enredam-se em tramas que vão se orientando não pelo mero engenho subjetivo de um eu autoral. “A espiral sobrevoa os vários temas; e estes não voltam por acaso, nem por força do arbítrio ou da intuição do autor, mas governados por um ritmo inflexível, uma pulsação rígida, imemorial, indiferente a qualquer espécie de manejos”

(LINS, 1974, p. 54). É que “tudo, nos vazios do tempo, empurrado pelas correntes do tempo, os fios que eu poderia ter embaraçado, cortado [...] tudo se tece e encontra” (LINS, 1974, p. 309): em grandes questões, aberturas, vazios como possibilidade de ser.

Deste modo, é o vazio que possibilita a tessitura de *Avalovara*. É o nada acontecendo, a obra não corresponde apenas ao que é *Avalovara*, mas, sobretudo, ao que é *Avalovara* como questão reveladora de questões a serem percorridas em uma rede de enredos entretecidos. Mas o que sustenta uma rede não são, somente, os nós ou os fios, e sim suas configurações como vazio em torno do qual todos eles se articulam⁸.

Esse vazio, nada que acontecemiraculosamente, nós não o vemos e, sequer, o sabemos, pois ele é o não-saber de todo o saber. “Assim escapa, entre as malhas da busca, o que procuro e cuja natureza ainda desconheço” (LINS, 1974, p. 68). Por outro lado, é esse mesmo vazio que proporciona toda e qualquer procura a ser realizada em *Avalovara*. Ele possibilita o verdadeiro questionar e é nele que se inscreve, propriamente, a questão sobre o ser de *Avalovara*, como acontecimento. O que é *Avalovara*? Pássaro que ergue voo e se olha ante um espelho.

2. *Avalovara*: a consagração do romance

“Estamos numa esfera de milagres, onde os fragmentos se ajustam e refaz-se o uno.”
(LINS, 1974, p. 108)

Avalovara é um pássaro. “Ser composto, feitos de pássaros miúdos como abelhas. Pássaro e nuvem de pássaros” (LINS, 1974, p. 282), realizando o voo, tecendo trajetórias no espaço aberto, vazio. É referência direta a uma divindade oriental, ser de sabedoria, o *Bodhisattva* compaixão universal, *Avalokiteçvara*⁹:

“[...] O título corresponde ao nome de um pássaro que existe no romance. Um pássaro imaginário. Inventei esse pássaro, não o nome. Pensava guardar para mim o segredo,

⁸ “A imagem de uma rede ou figura de uma rede coloca muito bem algumas das questões essenciais da leitura. Olhando uma rede, constatamos logo cinco dados fundamentais: 1º) Os fios - verticais e horizontais -; 2º) Os nós; 3º) Os entre-lançamentos; 4º) Os vazios; 5º) O vazio ou silêncio. Numa primeira visão, constatamos logo os nós e as linhas. Olhando melhor, acrescentamos os vazios entre-as-linhas-e-os-nós. Olhando mais profundamente, vemos que as linhas e os nós têm um limite e que o vazio/ silêncio continua. [...] Diante do vazio dos vazios, vamos descobrir um círculo: as linhas e nós fazem aparecer os buracos/vazios. De repente, nos damos conta do círculo: é o vazio/silêncio que faz aparecer e doa as linhas e os nós. De fato, nem isto acontece. A tensão vai ser entre figura e vazio/silêncio. E aí outro círculo. Não são como parece as linhas e nós que formam a figura (da rede/ obra, etc). Pelo contrário, a con-figuração de linhas e nós é que faz surgir a figura. Separadamente as linhas e nós não figuram nada. O círculo se completa porque tanto a configuração como a figura são uma doação do vazio/silêncio.” (CASTRO: Rede, 3. In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br>)

⁹ Segundo o budismo tibetano, o Dalai-Lama é a manifestação encarnada de *Avalokiteçvara* – cuja grafia pode variar em *Avalokitesbvara*. No Tibete, a divindade é popularmente conhecida pelo nome de *Tchenrézi*. Em entrevista a Edmond Blattchen o XIV Dalai-Lama assim, se refere à divindade: “Tchenrézi é traduzido habitualmente por ‘Buda da Compaixão’. [...] Tchenrézi é como a manifestação da compaixão de todos os budas. E depois, trata-se também de um personagem histórico – que realizou a iluminação principalmente graças à meditação sobre Tchenrézi. Esse ‘homem’ que em seguida atingiu a iluminação, podemos também, às vezes, chamá-lo de Tchenrézi. Neste caso, há, portanto, no início uma identidade individual. Mas, em geral, o Buda da Compaixão manifesta simplesmente a compaixão de todos os budas. Neste sentido, ele não é um Buda individual.” (BASTAN, ‘dzin-rgya-mtsho, Dalai Lama XIV, 2002. p. 45-46)

mas revelo-o. Há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos; de seus pés. Não foi difícil, aproveitando o nome, chegar ao nome claro e simétrico de ‘Avalovara’, que muitas pessoas acham estranho. (LINS, 1979, p.165).

É Osman Lins, em entrevista à revista *Veja* no mesmo ano do lançamento do livro, que explica a origem do nome da obra. No romance reencontramos, na descrição da ave, a questão da simetria e do vazio que se entretence:

“a cauda é longa e curva, com reflexos de cobre. As asas, seis, de um tom verde celeste quando repousadas, ostentam na face interna, quando abertas, círculos de muitas cores, dispostos com simetria sobre fundo escarlate. [...] Ele voa, o pássaro, da mesa para o chão e do chão para cima do relógio, como se fosse oco. Um pássaro de ar. Trançadas no seu peito, faixas e fitas roxas. Da delicada cabeça, parecendo ornada com um diadema de pequenas flores e encimada por uma espécie de língua, descem longas plumas muito claras, semelhantes a flâmulas. Roda brilhante o resto do corpo. Bico rubro e curto, olhos oblíquos. Quando esvoaça, aflante, o mover das seis asas desprende um odor de paina e não parece que o voa lhe pese: todo o seu corpo é asa.” (LINS, 1974, p. 281)

Esse pássaro oco, de colorido simétrico, pássaro de ar, de voo leve, traz em seu nome um deus. Por isso, Osman Lins o chama *Avalovara*. Não foi Osman Lins quem criou o nome de um pássaro: chegou a ele. O nome, neste caso, longe de ser mero atributo dado a uma determinada coisa, parece ser propriedade essencial do texto que se tece em torno do vazio silencioso do encontro entre as letras de um palíndromo, o movimento infinito da espiral e os limites rígidos do quadrado. Pela força da metáfora, *Avalovara* não é mais apenas o nome dado ao romance, mas integra a própria concepção de romance segundo Osman Lins. Tal concepção originária, liberta o texto da classificação em gêneros literários, dando-lhe novos sentidos. Ela é oriunda do próprio romance, já que, *Avalovara*, ou seja, o próprio romance, é “um pássaro que existe no romance”.

Não há nada de absurdo no que se acaba de dizer. Pelo contrário, a hipótese parece ser reforçada pelo próprio Osman Lins que, na mesma entrevista, continuando sua explicação sobre a origem do nome do romance, arremata: “É um grande pássaro feito de pequenos pássaros. Simboliza o romance e também minha concepção de romance” (LINS, 1979, p.165).

Da mesma forma, isto não é apenas um discurso do autor. Ao longo da leitura, percebe-se que é o próprio pássaro que, fazendo-se imagem constante no romance, surge e se instaura como texto. É o que verificamos na seguinte passagem, em que a ave é comparada às iluminuras: “Ataviado com todas as cores dos pavões, o Avalovara lembra um manuscrito iluminado. Nele quase é possível ler” (LINS, 1974, p. 281).

No século XIII, “iluminura” referia-se, sobretudo, ao uso de douração nas pinturas das letras capitulares dos códices e pergaminhos medievais. Portanto, um manuscrito “iluminado” seria, no sentido estrito, aquele decorado com ouro ou prata, o que, por certo, revela o caráter primordial do texto ali escrito. No medievo, os textos primordiais eram os sagrados (SILVA, 1999. p. 43). Iluminado, é também todo aquele que atingiu o nirvana, segundo o budismo. Então, pela passagem citada, atrelada à figura do

pássaro Avalovara, título do romance, bem como pelo sentido ambíguo do palíndromo que o estrutura, resta nítido que a evocação do sagrado, como dimensão que atravessa e excede a compreensão humana, também constitui a concepção de romance.

O pássaro figura o romance, por que ambos se abrigam no sagrado e vice-versa. O romance se constitui na composição de oito fios narrativos, da mesma forma que o Avalovara é uma ave composta de pequenas aves. Trata-se, novamente, do jogo entre espiral e quadrado traduzido em termos de unidade que abriga a multiplicidade e multiplicidade que aponta para unidade, nas muitas faces da linguagem do romance.

Esse caráter multifacetado também está presente no *Budbisattva* evocado. *Avalokiteçvara* é umacriatura pronta a alcançar a iluminação (*nirvana*) que faz, por compaixão, voto de só alcançá-la plenamente aposajudar todos os outros seres vivos a saírem do *samsara*, ou seja, da roda de encarnações neste mundo, o ciclo de existência (BASTAN, ‘dzin-rgya-mtsho, Dalai Lama XIV, 2002. p. 77). Segundo um conto budista, eleteve a cabeça e os braços multiplicados para melhor ajudar os que dele precisem, assumindo a forma que melhor corresponda a esse fim. As inúmeras representações da divindade mostram-na sempre como que ofertando seus dons: em uma das mãos traz uma flor de lótus que representa a sabedoria revelada a Buda, em outra, traz o *mala*¹⁰. Em outras e, mais frequentes representações, a divindade possui muitos braços que lhe saem do tronco e das costas. *Avalokiteçvara*, em cada mão, segura instrumentos ou ferramentas coloridas cuja variedade é tão grande, que forma-se uma roda brilhante em torno de seu corpo¹¹, com os objetos a disposição daqueles que buscam a divindade.

Estes detalhes encaminham a questão do sagrado, novamente, ao sentido de procura, na perspectiva da necessidade imperante do autoconhecimento e enobrecimento do ser humano em sua travessia no mundo. No romance as figuras de pássaros estão sempre presentes: elas se dispersam, aglutinam-se, movimentam-se ou fossilizam-se, morrem e ressuscitam, anunciam ou refletem, iluminam ou escurecem personagens, espaços, acontecimentos, sobrevoam as tramas, as linhas do texto, contemplando, do início ao fim, a narrativa como um todo. “Como se o conjunto de pássaros formasse um corpo – um corpo que nos contivesse a todos – e o corpo tremesse e mudasse um pouco de lugar” (LINS, 1974, p. 214). O pássaro, sendo figura constante, congrega em si a diversidade em movimento do romance, as várias coisas que revela, seus possíveis desdobramentos em sempre novas aberturas.

Com isso dizemos que, em *Avalovara*, o romance corresponde à imagem de um pássaro oco em cujo vazio se dá a multiplicidade de outras imagens. Esse pássaro evoca o sagrado na procura alquímica a que o ser humano está lançado, de modo que, cada elemento do romance, tendo origem no vigor inalcançável da espiral, estará desde sempre disposto a essa pro-cura no limiar de si e do outro:

¹⁰ Trata-se de uma espécie de rosário tibetano, frequentemente usado para repetição do mantra “*om manipadmebum*” – que é também uma evocação de *Avalokiteçvara*.

¹¹ Nota-se, pela imagem, o íntimo diálogo com a figura do pássaro: “roda brilhante o resto do corpo” (LINS, 1974, p. 281)

“Aí estão, homens e mulheres, inventados para ajudar o autor a desvendar uma ilha do mundo – e tudo, personagens e fatos, vem de um começo inalcançável. Nos seus gestos, triviais ou mesmo obscenos, eles buscam decifrar um enigma. Têm de fazê-lo. Vibra dentro deles uma presença que não se pode negar ou esquecer.” (LINS, 1974, p. 73).


Ora, enigma, sagrado e vazio dizem, de certa forma, o mesmo: questão que motiva o percurso em meio ao aberto, quer dizer, o voo da criação¹². Essa presença vibrante inspira o romance como um todo. E é assim que ele, não meramente representando a busca, mas doando-se como a própria procura por sentido, consagra-se propriamente. O romance é o pássaro, é o próprio voo e, por compaixão, é a oferta da possibilidade de voar, pois “seu corpo é todo asas” (LINS, 1974, p. 281).

Mas como as asas realizam o vazio? Como operaro milagre? O voo é real?

3. Verdade: a presença de uma deusa sem nome

“Outra incógnita, cheia de radiações, cerca o evento, a Cidade vem a mim e mostra-se, com isso a caçada termina mas outra se inicia, pois a Cidade aparece-me inominada (o caçador abate um animal sem nome), tenho então de buscar o nome da Cidade, ou seu equivalente, uma espécie de metáfora, que, concisa, expresse um ser real e seu evoluir e as vias que nele se cruzem, sendo capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos não existam.” (LINS, 1974, p. 404)

O nada, o vazio que acontece, é a própria verdade em movimento: voo. Jamais, porém, a verdade tal qual concebida em nossa época, no advento e domínio da técnica, onde as coisas são movidas e valorizadas segundo sua função num sistema. O que move a verdade em *Avalovara*, como se viu, é a compaixão não mais como sentimento humano (muito embora o atravesse como sentimento, entre outras coisas), e sim como força que unifica e pela qual se compartilha o *pathos*¹³ questionante que vige em todo ser humano em travessia e procura. No romance a verdade não acontece porque funciona, mas se, por acaso, se presta a funcionar é porque, originariamente já é acontecimento do nada e para o nada.

Logo no início de *Avalovara*, em sua abertura, vê-se uma letra R e um número 1, um título e, nele, um símbolo, um nome e palavras enigmáticas: “ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações” ao que segue, como que surgido do nada, um fragmento de texto. Sem nos darmos conta, já estamos no vertiginoso giro da espiral. Eis o trecho:

No espaço ainda obscuro da sala, nesta espécie de limbo ou de hora noturna formada pelas cortinas grossas, vejo apenas o halo do rosto que as órbitas ardentes parecem iluminar – ou talvez os meus olhos: amo-a – os reflexos da cabeleira forte, opulenta, ouro e aço. Um relógio na sala e o rumor dos veículos. Vem do Tempo ou dos móveis o vago odor empoeirado que flutua? Ela junto à porta, calada. Os aerólitos, apagados em sua peregrinação, brilham ao trespassarem o ar da Terra. Assim, aos poucos,

¹² Significativo, neste sentido, o fato de Abel e a mulher sem nome, ou seja, os dois personagens que alcançam o paraíso, plenificando o amor, terem começado sua jornada a partir de um salto, respectivamente na cisterna e no fosso de um elevador. Ver nota de rodapé 17.

¹³ “O espanto é *pathos*. Traduzimos habitualmente *pathos* por sofrer, aguentar, suportar, tolerar, deixar-se levar por, deixar-se con-vocar por. É ousado, como sempre em tais casos, traduzir *pathos* por dis-posição, palavra com que procuramos expressar uma tonalidade humor que nos harmoniza e nos con-voca por um apelo. Devemos, todavia, ousar esta tradução porque só ela nos impede de representar *pathos* psicologicamente no sentido da modernidade.” (Heidegger, 2009. p. 30).

perdemos, ela e eu, a opacidade. Emerge da sombra a sua frente – clara, estreita e sombria. (LINS, 1974, p. 13).

O fragmento nos fala de um surgimento a partir do que está encoberto pela sombra. A iluminação que, no entanto, permanece sombria. É possível estabelecer um diálogo deste primeiro fragmento com outro, o 123 de Heráclito (*phýsiskerýptesthaiphiléi*), que conforme sua tradução mais comum, dirá que a *phýsis*, sendo aquilo que incessantemente surge vindo à luz¹⁴, no entanto, “ama se esconder”. Já a tradução de Emmanuel Carneiro Leão para o fragmento propõe: “surgimento já tende ao encobrimento” (HERÁCLITO, 1991, p. 91). Ambas nos falam de uma experiência radical com a realidade, sempre oculta, de tudo aquilo que é – os entes – e reverberam profundamente nas primeiras palavras de *Avalovara*.

Atentos à mesma experiência lúdica, a construção mito-poética do antigo grego nos comunicam a figura da deusa *Alétheia* que é, já a partir de seu nome, o próprio jogo propondo-se àqueles que a evocam¹⁵. Dizer *Alétheia* é realizar pela linguagem a dinâmica de tudo aquilo que se retida do ocultamento/esquecimento e, mostrando-se, cuida em conservar-se oculto/esquecido. A experiência que o nome da deusa abriga corresponde à dinâmica da verdade de que falávamos: verdade manifestativa. E é este também o movimento que atravessa *Avalovara*, desde o jogo encenado entre espiral e quadrado na linguagem do palíndromo, revelando a realidade divina que há na manifestação das coisas, passando pela construção de todas as imagens, como pássaro que se mostra diverso e uno na urdidura complexa dos enredos em revelação.

Portanto, em tudo, o que esta em jogo é sempre a verdade que se manifesta e se movimenta. A realidade das coisas (dentro e fora) do romance revela-se e, este re-velar é uma abertura que possibilita a realização de sentidos diversos. Nela, pautar-se por uma verdade judicativa, ou seja, julgar se algo é verdadeiro ou falso é apenas uma entre inesgotáveis possibilidades reais.

De fato, a escritura de Osman Lins vem sendo apontada por muitos como radical e experimental, principalmente após seu livro *Nove, Novena* (1966). Isso se deve, entre outras coisas, pela narrativa vigorosa da experiência de abertura da verdade manifestativa, em meio a uma época de exagerado prestígio da verdade judicativa, tomada pelo viés da funcionalidade¹⁶. A realização de *Avalovara* afigura-se como ápice

¹⁴ “O que diz então a palavra *phýsis*? Evoca o que sai ou brota de dentro de si mesmo (por exemplo, o brotar de uma rosa), o desabrochar, que se abre, o que nesse despregar-se se manifesta e nele se retém e permanece; em síntese, o vigor dominante daquilo, que brota e permanece (...) o vigor reinante, que brota, e o perdurar, regido e impregnado por ele (...) é o surgir, o extrair-se a si mesmo do escondido e assim conservar-se.” (Heidegger, 1999, p. 44-46.)

¹⁵ “O Radical etimológico de *Alétheia*, liga-se aos verbos *lanthánomai* (esquecer-se, de onde advém o nome do rio do esquecimento que corta o reino de Hades, *Lethes*) e *lanthánein* (estar oculto, velado). O radical é o mesmo na alternância vocálica: *leth/lath*. Esse mesmo radical aparece no verbo latino *latere*: estar latente, oculto, seguro. O radical de *a-létheia* reúne os dois sentidos, porque nele ressoa uma experiência originária do ser enquanto não-verdade/não-desvelamento da verdade/desvelamento, isto é, *a-létheia*. Esta palavra forma-se de *alethés*, isto é, a privativo + *leth/lath*. Então temos com o alpha privativum, respectivamente, o sentido de lembrar-se e esquecer-se.” (CASTRO: *Alétheia*, 2. In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br>)

¹⁶ Mais uma vez não é a toa que o pássaro seja comparado a um manuscrito com iluminuras. Retoma-se, com a imagem, o diálogo com o pensamento medieval, ou seja, um pensamento anterior à extrema funcionalização do real observado, sobretudo, a partir da modernidade técnico-científica.

da radicalidade: a verdade é pensada em sua raiz, de modo que, tudo (tempo, espaço, enredo, narrador e personagens) é atravessado por uma disputa entre velar e revelar, uno e diverso, não-limite e limite, não saber e saber. Essa disputa, disposição de ser presente em todo ente, é o que propriamente, acontecena lapidação cuidadosa de cada elemento da narrativa. “As qualidades mais valiosas de um livro são como que secretas e se revelam aos poucos, sempre com parcimônia” (LINS, 1974, p. 39) Assim, Toda inventividade na construção do romance vem do manifestar da verdade como *Alétheia*.

Na dinâmica da deusa, presentificam-se Espiral e Quadrado articulados na linguagem ambígua do Palíndromo e, nesta presença que vibra (e somente nela), a verdade pode ser abertura, descoberta e descobrimento. É ao trespassarem o ar da Terra que “os aerólitos apagados em sua peregrinação, brilham”. Da mesma forma a narrativa somente acontece no momento decisivo em que a linha viajante da espiral cruza o quadrado mágico:

“concebei, pois, uma espiral que vem de distâncias impossíveis, convergindo para um determinado lugar (ou para um momento determinado). Sobre ela, delimitando-a em parte, assentai um quadrado. Sua existência para além dessa área não será tomada em consideração: aí, somente aí, é que regerá com seu vertiginoso giro a sucessão dos temas constantes do romance.” (LINS, 1974, p. 19)

Então, no fragmento inicial de *Avalovara*, quando a espiral cruza o quadrado na presença da linguagem, e em cada um dos fragmentos que se seguem, toda obra vem à luz, nasce originariamente, mostra-se em si e, no mostrar-se, conserva-se em sua obscuridade. O romance é todo questão. É já a não-visão do todo – e por, isso mesmo, a presença do todo – nos fragmentos que se re-velam completamente. E uma vez que “a verdade é [justamente] o desvelamento do ente graças ao qual se realiza uma abertura” (Heidegger, 1970. p. 35) é impossível não dizer o óbvio: *Avalovara*, em cada palavra, é. Da mesma forma, a abertura se fazendo na procura inaugural pela verdade, revela sempre o retorno à própria procura.

Nessa constante abertura do romance, nesse limiar, nesse limbo, absolutamente tudo (espaço – “ainda obscuro”, tempo – “um relógio”, o silêncio da linguagem, sua potência inominada – “Ela junto à porta, calada”), tudo é presente porque vige na presença do velamento da verdade¹⁷. Eis a cosmogonia: a divindade se velando em seu voo de compaixão, como convite para que tudo seja plenamente.

O velar é o núcleo, não somente da palavra *Alétheia*, mas de todas as coisas. Dele tudo emana e para ele tudo converge. “Os começos jazem nas sombras” (LINS, 1974, p. 35) e, por isso mesmo, aquilo que vige nas sombras é que possibilita toda e qualquer possibilidade de vir à luz, resguardando-se íntegra a essência de ser. “A verdade tem sempre um fundo falso onde se esconde uma palavra, ou um evento essencial. Aí, reside nossa integridade, o nó dos laços, o encontro das forças, o centro do secreto, o verdadeiro Nome nosso.” (LINS, 1974, p. 224)

¹⁷ “Antes da presença e depois da presença não havia verdade e não haverá verdade porque, nesse caso, a verdade não pode ser enquanto abertura, descoberta e descobrimento. [...] Descobrir assim é o modo de ser da verdade” (HEIDEGGER, 2012, p. 298)

É a voz de ☉, mulher sem nome, que ouvimos no trecho acima. O nome, novamente, não é um mero atributo dado a uma coisa (já não vigora no âmbito da verdade judicativa), mas é a coisa em si se dando a ver no nomear e, por isso mesmo, trata-se do “verdadeiro Nome nosso”. Este Nome que se vela, não tem nome, pois é sempre inominado o por vir. Este nome é *Alétheia*: nó dos laços, encontro das forças, o centro do secreto.

4. Natividade excessiva: a realização entre morte e vida

Há, pelo menos, 2.500 anos atrás, o pensador originário Parmênides escreve um longo poema dedicado à *Physis*, intitulado *Peri Physis*, quer dizer, “acerca da nascividade excessiva”¹⁸. Nele, no mesmo sentido do fragmento 123 de Heráclito, dá-se a correspondência entre *Alethéiae Physis*, pois ambas as palavras falam de um manifestar que vem à luz (*phos*) e, ao mesmo tempo, conserva-se no escuro originário. Vir à luz é vir a ser, ou seja, nascer para o mundo, tornar-se real. *Physis* é a realidade¹⁹ se manifestando, nascendo a todo instante para o mundo.

Neste sentido, o que se dá em *Avalovara* é esse mesmo nascer da *Physis*, o acontecimento real e verdadeiro, ou, ainda, a realização da verdade como velamento, uma vez que a obra, em sua tessitura, se situa na correspondência rigorosa da vigência de *Alétheia*. Isso lança novas luzes (ou antigas trevas) sobre a bimilenar tradição mimética, a partir da qual a humanidade costuma encarar as questões da arte.

A obra de arte não é mais uma cópia, não está mais distante três graus da realidade essencial das coisas. Pois, é a própria verdade dizendo-se no que se vela, nascendo e nascendo excessivamente no tempo, (realizando-se) no instante mesmo em que morre – morrendo e não tendo fim. A arte é real, pois é a verdade pondo-se em obra, ou seja, operando efetivamente na obra de arte²⁰: em *Avalovara*.

Em meio aos fragmentos de “R-☉ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações”, revela-se a história de uma personagem advinda ao romance sob a forma de um defunto levado em cortejo pelas ruas de São Paulo. Seu nome é Natividade, a mulher negra que cuida com amor e carinho do opressor e assassino Olavo Hayano, até ser mandada a um asilo. Não é infeliz sua morte, pois ela, paradoxalmente, vive.

“Natividade viva e morta vendo apenas o que vemos ou julgamos ver [...] e rompendo com sua visão já sensível e ligeira os limites das limitações, ergue as mãos entevadas à altura dos olhos e fala: ‘Já estou morta. Porque minha carne ainda não secou? Não entendo. Estou cheirando a vivos?’” (LINS, 1974, p. 43)

A personagem entreabre e prenuncia possibilidades à morte. Morrer não é o fim e pode, até mesmo, ser vida em plenitude. É, exatamente, isso o que acontecer com o casal ☉ e Abel que, mesmo

¹⁸ Trata-se de uma tradução possível de *Peri Physis*, título do referido poema cujas traduções mais comuns são “Sobre a Natureza” e “Sobre a Nascividade”.

¹⁹ “Ao ente como tal em sua totalidade, chamavam-no os gregos *physis*.” (Heidegger, 1999, p. 44-46.)

²⁰ “a arte é o pôr-se em obra da verdade” (Heidegger, 2010, p. 89). A tese central de Heidegger em *A origem da obra de arte* é a de que arte é verdade e a obra é a verdade operando. O que o pensador entende por verdade é a própria realidade eclodindo, desvelando-se em uma disputa com o velar-se: ente sendo entre o limite e o não-limitado de ser, quer dizer, o não-limitado de ser realizando-se no limite do ente. A verdade enquanto desvelamento seria a realidade se dando como presença.

sendo assassinado por Olavo Hayano, plenifica seu amor no Paraíso. Esse fenômeno milagroso é incompreensível e a consciência dessa incompreensão é explicitada nas palavras que antecederam das passagens da história de Natividade. Ao mencionar a ocorrência de um eclipse – imagem que, não por acaso, bem reforça a dinâmica da verdade como manifestação de *Alethéia/Physis* – o narrador tece a seguinte reflexão: “A nossa existência mesma nem sempre é compreensível: isto por não ser, forçosamente, um evento completo. As narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isto nos rejubilamos” (LINS, 1974, p. 27).

Estar jogado, dis-postona tensão entre vida e morte, saber e não-saber, luz e sombra é o destino não somente da narrativa, mas também da narrativa que é ser humano. A certa altura de “O – História de ☉, Nascida e Nascida”, a mulher sem nome evoca, em meio à narrativa apaixonada, a questão do destino não como fatalidade (muito embora a morte, desde sempre, esteja presente), mas como condição de possibilidade paraplênificação amorosa encaminhada, ou seja, destinada há milhões de anos a ser humano.

“Vem, Abel. Penetra-me e acrescenta-me. Obsedam-me as esponjas, seres de vida estreita, sempre a trocaram de sexo, ora expelindo óvulos, ora fecundando-os, obsedam-me as esponjas, há quinhentos milhos de anos já existiam, hesitavam entrem um sexo e outro, e tudo o que faziam e fazem, assim continuam, essa conformação imota me apavora.

Não viverei sequer mil anos, minha vida é rápida, risco no tempo, tal como um peixe salta um dia acima das vastidões do mar e vê o Sol e um arquipélago onde se movem cabras entre as rochas, assim eu salto da eternidade, como todos, eis-me no ar, vejo o mundo dos homens, logo voltarei aos abismos marinhos. Este breve salto, esta aspiração ao ato de voar é tudo o que me foi concedido para ir da grafita ao grafito, para consumir o que os espongiários, em meio bilhão de anos, nem sequer esboçam, limitando-se a passar, continuamente, de um sexo a outro, de um sexo a outro. Vens?” (LINS, 1974, p. 26).

O destino é, também, um convite ao jogo, à plenitude de viver: “Vens?” Da mesma forma, o peixe que salta e retorna às profundezas do mar realizando o voo, e, assim, também o próprio voo, o romance-pássaro, a reversibilidade palindrômica entre espiral e quadrado, são figurações da narrativa como o jogo fértil entre a vida e a morte.

Mais uma vez, o encadeamento de metáforas do romance parece apontar o vazio, este nada que acontece no curto período entre vida e morte, “risco no tempo”, como fonte de toda a criação. É neste espaço aberto que se abre ao ser humano a possibilidade de fazer a travessia, “da grafita ao grafito”, inscrevendo-se a si e a sua obra na realidade, ou seja, realizando-se.

A obra, neste sentido, corresponde a operação pela qual o real vem à luz, realiza-se, nasce e permanece. Em verdade, nascimento nunca é apenas início. É *arché*, princípio sempre vigorante em tudo que é. Esse salto originário e primordial para a vida é a origem da obra de arte²¹: o voo do

²¹O título original de “A Origem da Obra de Arte” de Heidegger é *Der Ursprung des Kunstwerkes*, em que *Kunstwerk* corresponde à obra de arte e *ursprung* é uma palavra alemã composta do verbo *springen* (pular) e do prefixo *Ur-* (o primordial). Em Heidegger, este salto primordial corresponde ao acontecimento poético-originário, que a metafísica tradicional identifica como o Ser. No

Avalovvara. Nascer é, antes de tudo, essa narrativa cheia da obscuridade do por vir em que já estamos lançados: cortejo ao desconhecido, caminho que vamos procurando conhecer²², conhecendo-o entre luz e sombra, sol e lua, palavra por palavra, cada uma nascida e nascida entre encontros, percursos e revelações, travessia e eclipse real.

5. A narrativa ficcional: sopro na argila.

“Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar o com seu trabalho”
(LINS, 1974, p. 15)

A tessitura de *Avalovvara*, deste modo, também reaviva a noção de ficção. Esta não é mais aquilo que, advindo do subjetivismo do autor, contrapõe-se ao real. É, originariamente, a atividade pela qual se dá a configuração da Terra nas mãos do *figulus*, termo em latim que quer dizer: oleiro, aquele que realizamoldando figuras a partir do barro e do vazio. Somente neste sentido o autor é criador: no manuseio da terra (do real) que configura. Da mesma forma, o lavrador, cultivando a terra, (*Sato arepotenet opera rotas*) labora cuidadosamente para que esta, em seu mistério, se recolha. Somente assim, ela se plenificapodendo se ofertar à colheita. O verdadeiro autor é aquele que assinala esse mistério²³.

Retomando o fragmento inicial do romance, o narrador de “S – A Espiral e o Quadrado”, reconhece a ação misteriosa em torno do cultivo da palavra na formação das figuras que, mesmo ao escritor, somente, aos poucos, vão se ofertando à leitura:

“Crer que os dois personagens e a sala de um fausto declinante onde se encontrem tenham para o narrador mais nitidez que o texto – vagorosamente elaborado e onde cada palavra se revela aos poucos, passo a passo com o mundo nelas refletido – seria enganoso [...] Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho” (LINS, 1974, p. 14-15).

Na ficção o sentido das coisas é desvelado e engendradopalavra após palavra e, esta, “o sopro na argila, [...] Distingue, fixa, ordena e recria”, de modo que, “uma coisa não existe realmente enquanto não nomeada” (LINS, 1987, p. 117). É que o homem não criou a terra e, tampouco, a vida que nele vige, mas, o velamento das coisas, abrindo-lhe possibilidades, destina que ele configure a terra e a própria vida. Isto quer dizerque,com elas, ele mesmo deve ser *figurado*, feito, refeito, narrado a todo instante. Eis o que é próprio da obra de arte, da literatura, em específico: ofertar-se ao homem em compaixão como convite à travessia rumo ao ser humano, que desde sempre ele é plenamente.

ensaio “Identidade e e diferença”, todavia, o ser (identidade das diferenças) não é mais tomado como fundamento ontológico, mas sim como “pulo”, ou seja, salto no vazio de e para ser.

²² A etimologia de *narrar* nos remete para *narro*, verbo derivado de *gnarus*, que significa: que conhece, que sabe (cf. o oposto *ignarus*, de onde se formou o adjetivo ignorante). Narrar significa, pois, levar ao conhecimento e também contar, dizer. *Gnarus* tem a mesma raiz de *nosco*, que acrescido do preverbal *cum-*, formou o verbo *cognoscere*, em português: *conhecer*. Conhecer e narrar se originam da raiz indo-européia que significa: nascer, engendrar. (ERNOUT, A. e MEILLET, A, 2001, p. 278 e 446). Por consequência, também o nome da personagem Natividade comunga da mesma origem.

²³ Osman Lins, no que se refere ao seu fazer artístico, parece colocar-se a escuta do fragmento 93 de Heráclito, segundo o qual: “o Autor, de quem é o oráculo de Delfos, não diz nem subtrai nada, assinala o retraimento” (HERÁCLITO, 1991, p. 83).

Aqui, propriamente, é que reside todo vigor de uma narrativa literária: texto vivo, carne que não seca, pois é a natividade incessante, a morte “cheirando a vivos”. A *mimesis* que a obra de arte realiza é *mimesis* não do real, mas da realidade que vige em todo real; não do meramente verdadeiro, mas da verdade presente como velamento em todo enunciado verdadeiro. E é somente por isso, que a obra de arte é real e verdadeira. Assim é *Avalovara*: verdade acontecendo.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

- BASTAN, ‘dzin-rgya-mtsho, Dalai Lama XIV. *Dalai Lama: a compaixão universal*. Trad. Maria Lenor F.R. Loureiro. São Paulo: Editora UNESP; Belém, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002
- BRANDÃO, Junito de S. *Dicionário mítico-etimológico d mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. 2 v.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br>
- ERNOU, A. e MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la langue latine: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 2001.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Apresentação e tradução de Emmanoel Carneiro Leão. 4ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *Que é isto – a filosofia? : identidade e diferença*. 2 ed. Trad. Ernildo Stein. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre a essência da verdade. A tese de Kant sobre o ser*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e verdade*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio e Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.
- ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*, Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, s/d.
- JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1974, 2ª ed.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- LINS, Osman. *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987, 3ª ed.
- PARMÊNIDES. *Os pensadores originários*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.
- ROSA, João Guimarães. *Primeira estórias*. 1 ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- SILVA, José Custódio Vieira da – *A iluminura medieval: algumas reflexões*. In *A iluminura em Portugal: identidade e influências*. Lisboa: B.N., 1999.

O POEMA EM SALA DE AULA: SEQUÊNCIA DIDÁTICA PARA UM SONETO DE GREGÓRIO DE MATOS

Henrique Eduardo de Sousa²⁴

Prof. Dr. João Gomes da Silva Neto (Orientador)²⁵

RESUMO: Este artigo apresenta uma sequência didática para o ensino do poema na aula de Língua Portuguesa no Ensino Médio. A intervenção pedagógica aqui sistematizada traduz um deslocamento em relação ao modelo tradicional da abordagem do texto literário, apoiado na historiografia da literatura, para o ensino das formas líricas, no caso, a forma soneto. Nessa perspectiva, concebemos a prática educativa das manifestações poéticas consoante os seguintes princípios teórico-metodológicos: a) o poema como gênero textual, b) o letramento situado no espaço escolar, c) as implicações da transposição didática das expressões literárias, d) as práticas de linguagem desenvolvidas no Ensino Médio (leitura, escrita, análise linguística e oralidade) e e) os modos de ensinar segundo a tipologia dos conteúdos (factuais, conceituais, procedimentais e atitudinais). Outrossim, acreditamos na presença da literatura na escola como fundação e interlocução de lugares de fala diversos – dos sujeitos, da cultura, da história. Nesse sentido, as unidades de ensino da sequência didática aqui apresentada tentam legitimar tais lugares.

Palavras-chave: Poema; Ensino de línguas; Sequência didática.

ABSTRACT: This paper presents a didactic sequence to the teaching of poetry in Portuguese Language classes in the secondary education. The educational procedure proposed here expresses a rupture, when confronted with the traditional patterns of approaching literary texts, because, as what concerns the teaching of the lyric forms, like the sonnet, it is based on Literature Historiography. Under this perspective, we realize the educational practice of the poetic expressions obeying the following theoretic-methodological principles: a) poem as a textual gender; b) literacy placed inside the school environment; the consequences of the didactic transfer of literary expressions; d) the practices of language developed in high school (reading, writing, language analysis and oral language), and e) the different ways of teaching, according to the typology of contents (factual, conceptual, procedural and behavioral ones). Furthermore, we believe in the presence of literature in the school as a basis and a point of connection to different language-speaking places – the subjects', the cultures' and the historic ones. In this sense, the educative units of didactic sequence mentioned above try to legitimate these places.

Key words: Poem; Language Learning; Didactic Sequence.

Introdução

Este artigo apresenta encaminhamentos teórico-metodológicos no âmbito da aula de Língua Portuguesa, no Ensino Médio, com base no estudo das manifestações literárias, precisamente, da forma poética soneto. Trata-se, pois, de uma reflexão centrada nas práticas escolarizadas de leitura cujo objeto é o texto literário. Expressão legítima e sacralizada dos modos de compreensão do viver humano na cultura ocidental, a literatura surge aqui revisitada em sua dimensão de produtora de saberes os quais

²⁴ Doutorando em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. E-mail: henriqueedu_sousa@hotmail.com

²⁵ Professor do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. E-mail: gonet46@yahoo.com.br

serão sistematizados tendo em vista o aparelho formal de aquisição do conhecimento arregimentado pela instituição escolar.

Em termos epistemológicos, o percurso da nossa reflexão atualiza, de modo geral, o deslocamento sofrido pelas manifestações literárias quando se apartam de seus suportes originais e adentram as cenas de aula de língua materna, transformando-se em objeto de ensino e conteúdo didático. Numa abordagem diferencial em relação ao modelo consagrado do ensino de literatura no Ensino Médio, apoiado na descrição da história da literatura brasileira através de esquemas cronológicos de movimentos estético-culturais, nosso enfoque situa o letramento literário na perspectiva do trabalho com os gêneros textuais.

Do ponto de vista metodológico, apoiamo-nos nas contribuições dos estudos literários (teoria, crítica e história), dos estudos da linguagem em suas conexões com a Linguística Aplicada (estudos de letramento e estudos dos gêneros textuais) e, ainda, no âmbito da Educação, dos encaminhamentos para o ensino de Língua Portuguesa contidos nos documentos oficiais, em nosso caso, os PCN+ e as OCEM.

Nossa reflexão compreende três segmentos: 1) considerações preliminares a respeito da literatura e escola; 2) tópicos sobre a didatização do poema e 3) uma sequência didática para o soneto *Contemplando nas cousas do mundo desde o seu retiro lbe atira com um apage como quem a nado escapou da tormenta*, do poeta baiano Gregório de Matos.

Literatura e escola: a emergência da hiperpoesia

A cantilena pedagógica que exclui a leitura de textos literários dos hábitos culturais dos alunos na educação básica alcançou o vigor inerente àquelas ideias já prontamente reconhecidas e legitimadas em razão de sua factualidade. Seja nos espaços institucionais de aquisição do conhecimento, seja em outros espaços culturais onde, frequentemente, um dos traços caracterizadores das culturas juvenis contemporâneas toma a exclusão acima referida enquanto marca intrínseca, tornou-se estabelecido que o público jovem não gosta de ler literatura.

Relativizando o valor dessa constatação, e balizado por estudos e pesquisas na área, podemos asseverar que o público jovem, de fato, encontra-se em movimento contrário ao processo de escolarização da literatura no que diz respeito aos direcionamentos didático-metodológicos que subsidiam as práticas leitoras promovidas pela instituição escolar. Com efeito, uma das variáveis desse processo são as escolhas do material didático, princípio definidor das orientações do letramento literário, que, não raro, afastam-se das expectativas linguísticas, discursivas, temáticas, afetivas, enfim, dos efeitos de recepção que uma determinada manifestação da língua e da linguagem – a literária – pode causar no leitor em termos de representatividade de leitura, como prática social. Nesse sentido, e admitindo a vulnerabilidade das generalizações, o aluno não gosta das leituras literárias prescritas pela escola.

Essas considerações preliminares já anunciam a complexidade que entorna a presença da literatura na escola, sobretudo, no que se refere às práticas do letramento literário com enfoque no modelo autônomo que estabelece, acreditamos, um hiato entre o aluno e o texto posto que, uma vez alicerçado tão somente em conteúdos factuais e conceituais, ratifica o caráter apendicular da experiência com textos literários na escola.

No Ensino Médio, o lugar inexpressivo dessa experiência alcançou uma visibilidade exaustiva porque, de maneira geral, quase imutável:

[...] ensinar e aprender literatura não podem continuar a ser apenas um apanhado histórico, nem a memorização de características rígidas de escolas de produção literária de um passado europeizado e seletivo. [...] Não há democratização do saber e do poder de leitura quando, em vez de ler o texto, o aluno procura a “subjetividade e a individualidade” necessárias para identificar linearmente o autor romântico, o bucolismo arcadista de uma “casa no campo”, as antíteses temáticas barrocas, a crítica social superficial. Não cabe mais continuar a situar a literatura em blocos monolíticos de períodos literários século a século, excluindo-se quaisquer manifestações literárias fora dos padrões delimitados por tais características, ensinadas e reforçadas nas leituras de excertos literários, prática dominante na escola brasileira de ensino médio (LEAHY-DIOS, 2001, p. 35).

A declaração da autora ganha relevo pelas asserções negativas frente à impossibilidade do ensino de literatura continuar referendado pelos encaminhamentos metodológicos assentes no Ensino Médio; outro aspecto refere-se às exigências seletivas de leitura apoiadas pelo cânone literário, que se converteram em “blocos monolíticos” com padrões delimitados; outrossim, ao levantar questões como a democratização do saber e do poder de leitura, a autora inclui suas preocupações na vertente dos novos estudos de letramento, identificando as práticas de leitura na perspectiva do modelo ideológico. Por fim, a autora, ainda, pontua modos de ensinar literatura que recorrem, exclusivamente, a conteúdos factuais, isto é, à memorização de traços estilísticos aplicados a fragmentos das obras, procedimento que não garante a leitura efetiva do texto literário em sala de aula.

Para além do letramento escolar, as expressões literárias, de maneira mais radical o poema, ocupam espaços exíguos nas cenas culturais contemporâneas:

Por que ler? outras manifestações rivalizam com a literatura em todos os seus usos, mesmo moderno e pós-moderno, seu poder de ultrapassar os limites da linguagem e de se desconstruir. Há muito tempo ela não é mais a única a reclamar para si a faculdade de dar forma à experiência humana. O cinema e diferentes mídias, ultimamente consideradas menos dignas, têm uma capacidade comparável de fazer viver. E a ideia de redenção pela cultura carrega um ranço de romantismo. Em suma, a literatura não é mais o modo de aquisição privilegiado de uma consciência histórica, estética e moral, e a reflexão sobre o mundo e o homem pela literatura não é a mais corriqueira (COMPAGNON, 2009, p. 45-6).

Desdobrando a indagação provocativa de Compagnon, outras questões são recorrentes: quem lê poemas hoje? Ampliando a pergunta, de que maneira as escritas poéticas são fator constitutivo de posturas cognitivas, pragmáticas, afetivas e culturais dos jovens que frequentam o Ensino Médio? Afinal, quais as possibilidades de emergência do discurso literário nos espaços sociais (família, trabalho, lazer e outros) em face da devassa de gêneros textuais oferecida aos sujeitos nas sociedades letradas?

Tais indagações remetem-nos, necessariamente, aos vínculos irremediáveis entre o processo de escolarização da literatura e as práticas sociais, dentre outras razões, porque o letramento literário não acontece apenas na escola.

Morin (2008), ao refletir sobre o lugar da poesia, acredita na necessidade de refiguração do discurso poético mediante o quadro econômico-tecnoburocrático das sociedades capitalistas no final do século XX:

Podemos nos referir a uma grande expansão da hiperprosa, que se articula à expansão de um modo de vida monetarizado, cronometrado, parcelalizado, compartimentado, atomizado e de um modo de pensamento no qual os especialistas consideraram-se competentes para todos os problemas, igualmente ligados à expansão econômico-tecnoburocrática. Diante dessas condições, penso que esta invasão da hiperprosa cria a necessidade de uma hiperpoesia (MORIN, 2008, p. 40).

As categorias de hiperprosa e hiperpoesia estão relacionadas, de acordo com os aportes teóricos orientadores deste trabalho, à produção, difusão e circulação de gêneros textuais nas múltiplas esferas de atividade das quais os sujeitos participam. Nessa perspectiva, a hiperprosa está associada aos gêneros textuais de natureza técnica e funcional, portanto, expressões da língua e da linguagem em que o feitiço criativo e poético não adquirem representatividade. Esses gêneros são o produto das práticas sociais atomizadas pelas relações burocráticas que sustentam o modo capitalista de produção. Assim, a expansão econômico-tecnoburocrática das práticas sociais, em determinadas esferas de utilização da língua (BAKHTIN, 1992), exige a produção de gêneros adequados aos letramentos naturalizados pelas esferas científica, econômica, jornalística e outras. No letramento escolar, a hiperprosa corresponde às práticas de leitura de gêneros como artigo de opinião, editais da imprensa, textos de divulgação científica, dentre outros. A hiperpoesia, por outro lado, aglutina os gêneros textuais produzidos na esfera de atividade artística e põe em movimento a interpretação das ações concretas dos sujeitos através da dimensão simbólica, imaginativa, poética da língua e das linguagens. Dessa forma, poema, romance, canção, teatro, cinema possibilitam o re-nomear constante da condição humana, uma vez que

A poesia, que faz parte da literatura e, ao mesmo tempo, é mais que a literatura, leva-nos à dimensão poética da existência humana. Revela que habitamos a Terra, não só prosaicamente – sujeitos à utilidade e à funcionalidade –, mas também poeticamente, destinados ao deslumbramento, ao amor, ao êxtase. Pelo

poder da linguagem, a poesia nos põe em comunicação com o mistério, que está além do dizível (MORIN, 2010, p. 45).

Na escola, a hiperprosa ocupa cada vez mais um lugar de destaque, com direcionamentos teórico-metodológicos em plena expansão. No entanto, a hiperpoesia ainda é tratada, em sala de aula, como um objeto hermético envolto em apelos românticos de pura ludicidade, um gênero de exceção distante por demais das vivências concretas dos alunos. Por isso, a emergência da hiperpoesia na aula de Língua Portuguesa no Ensino Médio torna-se imperativa por desvelar, sobretudo, a dimensão poética da existência humana, conforme reivindica Edgar Morin.

O poema em sala de aula: a sequência didática

Como já anunciamos anteriormente, a intervenção pedagógica que pretendemos sistematizar no âmbito dos estudos literários no Ensino Médio parte de um deslocamento diretivo em relação ao processo ensino/aprendizagem: do modelo tradicional da aquisição de saberes apoiado em conteúdos factuais (as escolas literárias, nome das obras e dados biográficos dos autores) dispostos em atividades predominantemente reprodutoras e mecanizadas, para outra abordagem que se concretiza na aquisição de saberes vinculados a conteúdos conceituais, procedimentais e atitudinais que se articulam às noções de letramento literário e gênero textual, atualizados em sala de aula através da sequência didática.

Esse deslocamento metodológico implica uma reflexão sobre a transposição didática da literatura no sentido de caracterizar de forma mais consistente o percurso do texto que vem da cultura e se transforma em objeto e conteúdo didático no processo de escolarização. Por vezes, tal percurso é ignorado e, o que se instaura é um descompasso tensionado pelo apagamento das diferenças substanciais entre o letramento literário na escola e o letramento literário levado a cabo nas outras esferas de atividade. Cosson (2006, p. 26) identifica esse descompasso nos seguintes termos:

Não é possível aceitar que a simples atividade da leitura seja considerada a atividade escolar de leitura literária. Na verdade, apenas ler é a face mais visível da resistência ao processo de letramento literário na escola. Por trás dele encontram-se pressuposições sobre leitura e literatura que, por pertencerem ao senso comum, não são sequer verbalizadas. Daí a pergunta honesta e o estranhamento quando se coloca a necessidade de se ir além da simples leitura do texto literário quando se deseja promover o letramento literário.

As pressuposições sobre leitura e literatura as quais o autor se refere são, na verdade, crenças apoiadas em generalizações que desconsideram o tratamento específico dado às expressões literárias no processo de escolarização. As pressuposições discutidas pelo autor são as seguintes: os livros falam por si mesmos ao leitor, ler é um ato solitário, a impossibilidade de expressarmos o que sentimos na leitura dos

textos literários e, por fim, a análise literária destrói a magia e a beleza da obra ao revelar seus mecanismos de construção. A seguir, descrevemos as peculiaridades dessas crenças.

Na afirmação de que os livros falam por si mesmos ao leitor, como em todas as outras pressuposições, está implícita a desfuncionalidade da escola como agência mediadora da especulação crítica sobre o objeto literário. No âmbito da leitura, segundo o autor, o contato entre leitor e texto realizado fora da escola está, a rigor, marcado pelos mecanismos de interpretação formalizados no processo de ensino/aprendizagem e, em razão disso, a condição autotélica da obra literária não se sustenta, pois, no ato da leitura, o leitor recupera procedimentos internalizados na prática educativa. Ademais, torna-se oportuno elucidar que a leitura realizada na escola não objetiva apenas a fruição do texto em sua dimensão de entretenimento, mas situa-o também no quadro dos saberes, do conhecimento. Desse modo, os fatores que integram o ensino/aprendizagem da literatura, antes de forjarem entraves à recepção do aluno, priorizam a leitura individual como requisito básico da promoção do letramento.

A segunda pressuposição parte da condição solitária suposta no ato da leitura que, por sua vez, dispensaria a mediação da prática educativa. Novamente, ocorre uma distorção restritiva quanto aos significados da leitura literária. O gesto corporal situado no espaço, que projeta a imagem da leitura solitária, não autoriza conceber a recepção do aluno de maneira intransitiva. Ao contrário, a interação leitor/texto produz o movimento dialógico no qual escritor e leitor elaboram compartilhamentos de visões acerca da sociedade onde vivem suas experiências. Assim sendo, “bom leitor, portanto, é aquele que agencia com os textos os sentidos do mundo, compreendendo que a leitura é um concerto de muitas vozes e nunca um monólogo. Por isso, o ato físico de ler pode até ser solitário, mas nunca deixa de ser solidário” (COSSON, 2006, p. 27).

Outra ideia que circula é a da impossibilidade de verbalização do que foi sentido ou compreendido na leitura literária. Desse ponto de vista, o ato de ler literatura seria uma experiência mística que redundaria em sua intraduzibilidade. O autor contrargumenta salientando que, sob esse prisma, o que está sendo posto em dúvida é a própria funcionalidade da linguagem como capacidade humana para transmitir experiências diversas. Ademais, transmitir com palavras os sentidos oriundos das palavras é, na verdade, uma operação lógica.

Por último, a análise literária apregoada na escola acabaria com a magia e a beleza do texto, objeto aurático e contemplativo. Para o autor, tal pressuposto, além de validar a sacralidade do texto literário, distanciando-o, portanto, das respostas do leitor no processo de comunicação, refuta a ideia de que, como todas as outras práticas culturais, a leitura literária também deve ser ensinada sobretudo porque

Longe de destruir a magia das obras, a análise literária, quando bem realizada, permite que o leitor compreenda melhor essa magia e a penetre com maior intensidade. O segredo maior da literatura é justamente o envolvimento único

que ela nos proporciona em um mundo feito de palavras. O conhecimento de como esse mundo é articulado, como ele age sobre nós, não elimina seu poder, antes o fortalece porque estará apoiado no conhecimento que ilumina e não na ignorância (*op. cit.*, p. 29).

Nesse contexto, a intervenção que estamos propondo quanto ao estudo do poema se realiza através da sequência didática. Na concepção de Zabala (1998), a sequência didática (doravante SD) é “um conjunto de atividades ordenadas, estruturadas e articuladas para a realização de certos objetivos educacionais, que têm um princípio e um fim conhecidos tanto pelos professores como pelos alunos” (*op. cit.*, 1998, p. 18). A SD, ao descrever o encadeamento da unidade básica do processo de ensino/aprendizagem, ou seja, os modos de articulação das atividades ou tarefas, torna-se um procedimento de análise crítica da intervenção pedagógica. Dessa maneira, estabelece a visão processual da prática em seus componentes de planejamento, aplicação e avaliação e, numa visada construtivista, possibilita a emergência de uma aprendizagem significativa dos conteúdos de ensino, que estabelece relações não arbitrárias entre o que já fazia parte da estrutura cognitiva do aluno e o que lhe foi ensinado. Ainda segundo o autor, a configuração organizacional das atividades na SD deve ser vista como critério para, em primeiro lugar, explicitar a concepção de ensino que conforma a intervenção pedagógica e, por conseguinte, orientar as modificações que se fizerem necessárias para consecução de uma aprendizagem significativa.

Do nosso ponto de vista, a SD consiste num exercício de criação intelectual, elemento fundamental para o letramento literário na escola. Assim sendo, a atitude do professor frente ao seu objeto de trabalho, antes de reproduzir a compreensão de outrem – a autoria do livro didático, por exemplo – adquire importância, uma vez que se transforma numa prática de letramento, de intervenção social no tempo e espaço escolares. De fato, o processo de didatização do texto (delimitação de objetivos, escolha do texto, apreensão dos conteúdos de ensino, seleção dos procedimentos e das atividades), quando mediado pelo professor, deverá garantir, na execução dinâmica e imprevisível das cenas de aula, as condições necessárias para que a interlocução entre o texto e o aluno resulte num ensino significativo:

Somente quando se ensina o aluno a perceber esse objeto que é o texto em toda sua beleza e complexidade, isto é, como está estruturado, como produz sentidos, quantos significados podem ser aí sucessivamente revelados, ou seja, somente quando são mostrados ao aluno modos de se envolver com esse objeto, mobilizando os seus saberes, memórias, sentimentos para, assim, compreendê-lo, há ensino da leitura. O papel da escola nesse processo é o de fornecer um conjunto de instrumentos e de estratégias para o aluno realizar esse trabalho de forma progressivamente autônoma (KLEIMAN, 2005, p. 22).

Tal e qual os modos de recepção do aluno, o professor deverá ativar também saberes, memórias, sentimentos, primeiramente, na condição de leitor literário; num segundo momento, na posição

institucional de mediador da prática educativa, estabelecendo um cenário dialógico no qual são projetadas a sua compreensão do texto como também a compreensão do aluno.

Na elaboração da SD, foram contempladas as práticas de linguagem que orientam a escolarização no Ensino Médio, conforme estudos na área do ensino de língua materna (GERALDI, 2002; ANTUNES, 2003; BUNZEN & MENDONÇA, 2006; MARCUSCHI, 2008; OLIVEIRA, 2010; SANTOS *et al.*, 2012). As competências comunicativas do aluno, portanto, estão apoiadas na **leitura**, na **produção textual**, na **análise linguística** e na **oralidade**. Seguindo tal orientação, as unidades de ensino propostas apresentam atividades nas quais essas práticas estão presentificadas, abordando o poema no âmbito da língua, do texto e do discurso, ressignificando-o em face do conhecimento escolarizado das manifestações literárias.

Para a consecução das atividades, apoiamo-nos nos procedimentos de ensino formalizados por Carlini (2004): apresentação do grupo, aula expositiva, debate, dramatização, ensino com pesquisa, ensino por projetos, estudo de caso, estudo dirigido, estudo do meio, seminário, solução de problemas e trabalho em grupos. Em virtude de que “cada procedimento deve ser selecionado em função dos objetivos e conteúdos de ensino que o professor pretende realizar, considerando especificamente o grupo de alunos e o momento do processo ensino-aprendizagem” (*op. cit.*, 2004, p. 28), a seleção dos procedimentos de ensino orientou-se pela diversidade, estabelecendo nexos cada vez mais próximos com o nosso objeto de ensino que, em função de sua própria configuração textual e discursiva possibilita um horizonte de expectativas mais denso e, assim, mais criativo e poético na recepção do aluno. A escolha dos procedimentos, desse modo, tentou traduzir essa marca do poema.

Por fim, as SD estruturam-se mediante os elementos compósitos das unidades de ensino, a saber: objetivo geral, prática de linguagem, procedimento de ensino, recurso didático, competências, descrição das atividades e notações pedagógicas.

Devemos reiterar o caráter propositivo das SD. Nesse sentido, é importante salientar que, antes de um modelo estável, tautológico e acrítico de intervenção no processo ensino-aprendizagem, as proposições aqui descritas devem ser utilizadas pelo professor como uma espécie de roteiro sempre flexível em conformidade às situações concretas: as condições mínimas para realização das atividades (recursos didáticos), a disposição política e humana dos atores sociais envolvidos, o aprimoramento constante dos aspectos teóricos e metodológicos e, sobretudo, a necessidade urgente, em nosso país, de concebermos a presença da literatura na escola como fundação e interlocução de lugares de fala diversos (dos sujeitos, da história e da cultura). As unidades de ensino da SD aqui construídas têm por fito legitimar tais lugares.

CONTEMPLANDO NAS COUSAS DO MUNDO DESDE O SEU RETIRO, LHE ATIRA COM O SEU APAGE, COMO QUEM A NADO ESCAPOU DA TORMENTA²⁶

Neste mundo é mais rico, o que mais rapa:
 Quem mais limpo se faz, tem mais carepa:
 Com sua língua ao nobre o vil decepa:
 O velhaco maior sempre tem capa.

Mostra o patife da nobreza o mapa:
 Quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa:
 Quem menos falar pode mais, increpa:
 Quem dinheiro tiver, poder ser Papa.

A flor baixa se inculpa por Tulipa:
 Bengala hoje na mão, ontem garlopa:
 Mais isento se mostra o que mais chupa.

Para a tropa do trapo vazo a tripa.
 E mais não digo, porque a Musa topa
 Em apa, epa, ipa, opa, upa.

UNIDADE DE ENSINO

Objetivo geral: atribuir sentido a texto literário, mediante a configuração linguístico-discursiva do gênero poema.

Prática de linguagem: leitura

Procedimento de ensino: estudo dirigido

Recursos de ensino: folhas de papel avulsas

Nível: médio (1º ano)

Duração: 4 encontros

Objetivos específicos:

- reconhecer elementos formais da tradição lírica
- desenvolver estratégias de análise textual

Competências:

- utilizar linguagens nos níveis interativo e textual
- ler e interpretar
- analisar e interpretar no contexto de interlocução
- reconhecer recursos expressivos das linguagens

Procedimento

(descrição e notações pedagógicas)

²⁶ ARAÚJO, Emanuel (Org.). **Gregório de Matos**: obra poética. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992, v. 1.

1. O(A) professor(a) distribuiu para os alunos o roteiro de leitura do soneto em estudo:

Roteiro de leitura do **soneto** “Contemplando nas cousas do mundo desde o seu retiro, lhe atira com seu apage, como quem a nado escapou da tormenta”, de Gregório de Matos.

QUESTÕES

Análise textual

- 1) Enumere os **versos** do **poema**.
- 2) No **texto**, há um registro elevado de **arcaísmos**. Com o auxílio de um dicionário, pesquise o significado desses vocábulos.
- 3) Encontre o **metro** e o **esquema rímico** do **poema**.
- 4) Considerando a **progressão temática** do **texto**, é possível segmentá-lo em duas unidades de sentido, representadas, graficamente, da seguinte maneira:
1 unidade de sentido – **estrofes** 1, 2, e 3
2 unidade de sentido – **estrofe** 4
Justifique tal segmentação.
- 5) Qual o **tema** do **texto**? Comente-o.
- 6) Estabeleça relações entre o **tema** e o título do texto.

Notações pedagógicas

1. O estudo dirigido deverá ser realizado em sala de aula.
2. O roteiro de leitura, de fato, foi elaborado como uma introdução aos estudos do gênero poema, daí ser composto, exclusivamente, por questões disseminadoras. Essas questões caracterizam-se por centralizarem um determinado conteúdo que será verticalizado.
3. Nesse sentido, a mediação do professor torna-se fundamental para efetivar a significância e funcionalidade desses novos conteúdos, em destaque no texto do roteiro de leitura, e, também, para promover a atitude favorável do aluno.
4. Em razão das bases conceitual e procedimental dos conteúdos, a mediação do professor se dará em termos da verticalização dos aspectos teóricos e metodológicos subjacentes às questões do roteiro de leitura.
5. Depreende-se, pois, que o ensino e a aprendizagem dos conhecimentos se dará como ação coletiva em sala de aula, portanto, uma construção de saberes na e pela prática educativa.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irandé. **Aula de português: encontro e interação**. São Paulo: Parábola, 2003. (Aula, 1).

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRASIL. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **PCN+**; Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais; Linguagens. Códigos e suas Tecnologias. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 2002.

BRASIL. Secretaria de Educação Básica. **Orientações Curriculares para o Ensino Médio**. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Básica, 2006.

BUNZEN, Clecio; MENDONÇA, Márcia (Orgs.). **Português no ensino médio e formação do professor**. São Paulo: Parábola, 2006. (Estratégias de Ensino, 2).

COMPAGNON, ANTOINE. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

COSSON Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2006.

GERALDI, João Wanderley (Org.) **O texto na sala de aula**. São Paulo: Ática, 2002. (Na Sala de Aula).

KLEIMAN, Angela B. Contribuições teóricas para o desenvolvimento do leitor: teorias da leitura e ensino. In: RÖSING, Tania M. K.; BECKER, Paulo (Orgs.). **Leitura e animação cultural: repensando a escola e a biblioteca**. 2. ed. Passo Fundo: UPF, 2005, p. 21-41.

LEAHY-DIOS, Cyana. **Língua e literatura: uma questão de educação?** Campinas: Papirus, 2001. (Papirus Educação).

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008. (Educação Linguística).

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. 17. ed. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **Amor poesia sabedoria**. 8. ed. Tradução de Edgar de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

OLIVEIRA, Luciano Amaral. **Coisas que todo professor de português precisa saber: a teoria na prática**. São Paulo: Parábola, 2010. (Estratégias de Ensino, 17).

SANTOS, Leonor Werneck; RICHE, Rosa Cuba; TEIXEIRA, Claudia Souza. **Análise e produção de textos**. São Paulo: Contexto, 2012. (Linguagem e Ensino).

ZABALA, Antoni. **A prática educativa: como ensinar**. Tradução de Ernani F. da F. Porto Alegre: Artmed, 1998.

DOIS TONS AO NEGRO: A ANIMALIZAÇÃO E A IRONIA PRESENTES NO CONTO “NEGRINHA”, DE MONTEIRO LOBATO

Herbert Nunes de Almeida Santos²⁷

Resumo: A temática do negro, ligada muitas vezes ao histórico da escravidão, sempre se apresenta instigante, principalmente quando analisada sob a ótica de uma Literatura Comparada e dialogada com os vieses críticos literários postos na contemporaneidade. O artigo analisa, tecendo um diálogo com a visão crítica dos Estudos Culturais, a animalização e a ironia postas no conto “Negrinha”, de Monteiro Lobato. Observa-se também uma construção literária permeada de aspectos e imagens socioculturais atribuídas secularmente ao negro e “cativamente” utilizados como roupagem artística na construção do conto no século XX. A animalização e a ironia que cercam a personagem induzem-nos a observar o conto frente às teorias da estética do riso realizadas em estudos críticos, como os de Henri Bergson e Georges Minois, que analisaram a inserção crítica do riso satírico e da ironia na literatura. Com isso, objetivo demonstrar que, muitas vezes, a obra literária permeou, apesar de seu caráter ficcional, aspectos e temáticas que levam/ram a discussões acaloradas sobre a posição temática do negro em nossa literatura.

Palavras-chave: Ironia; Negro; Animalização.

Abstract

The theme about negro, connected many times during the slavery's history, always presents instigate, especially when examined over the optics situated in Comparative Literature and dialogued with the literary critics situated in contemporaneity. This paper analyses, spinning a dialog with a critical view inside of Cultural Studies, the animalization and irony inserted in tale titled “Negrinha”, written by Monteiro Lobato. There is also a literary construction permeated by aspects and socio-cultural images ascribe in centuries old to negro and "catching" used as artistic garb in tale's construction in twentieth century. The animalization and the irony that surrounds the character lead us to observe the tale in front of snicker's aesthetics theories accomplished in critical studies as the Henri Bergson and Georges Minois, who analyzed the critical insertion of satirical snicker and irony in literature. Therewith, I aim demonstrate that many times the literary work permeated, in spite of his fictional character, aspects and themes that lead to heat discussions over the negro's thematic position in our literature.

Keywords: Ironic; Negro; Animalization.

Quando se tem a pretensão de analisar um conto com todas as composições que lhe são inerentes – ficcionalidades, figurações e realismos –, constrói-se um misto de cuidado analítico com certo ímpeto de visualizar, nas entrelinhas, pistas propositais que, geralmente, são deixadas pelo narrador. O conto “Negrinha”, do escritor paulista Monteiro Lobato, incita-nos a investigar essas entrelinhas. No conto, a personagem Negrinha, quando da apresentação, logo é adjetivada como uma *órfã, preta*, na verdade, posta pelo narrador como um misto de *fusca, mulatinha-escura, de cabelos ruços e olhos assustados* (p.19). Esse

²⁷ Professor do curso de licenciatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto Federal de Alagoas (IFAL).
E-mail: herbertnunes@yahoo.com.br

entrelaçar de adjetivos já seria de bom grado e suficientes para compor certa intimidade entre leitor e narrador no decorrer da obra, mas ainda não possuía suficiente tom. Deve-se ainda a notação de que *nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e trapos imundos* (p.19). Vale observar que *vivera sempre escondida, que a patroa não gostava de crianças*. A discussão analítica do conto, precocemente, já nos direciona para o ambiente hostil e inóspito ocupado pela personagem “cantos da cozinha” como uma espécie de bicho menosprezado - perfil animalizado - com a imagem da “patroa que não gostava de crianças”. O narrador, nesse excesso de adjetivações, faz-nos refletir, primeiramente, para a condição de subalternidade cultural à qual a personagem é posta. No conto, Negrinha, mais que uma criança órfã, representa, em sua essência, o indefeso diante de uma sociedade que praticava, no tempo do Império e da escravidão, as mesmas tiranias com crianças ilegítimas, ou seja, jogá-las e criá-las nos cantos mais espessos das cozinhas. Tese para alto rir. Rimos penosamente da angústia provocada pela atitude infame e da assertiva de “denunciar”, nas entrelinhas, o “evento”. Embora a descrição do perfil da personagem suscite um forte apelo dramático, é nessa estreita relação entre o fatalístico e o drama que se observa o riso operado na “voz” desse narrador. Howard Bloch (1985), quando discute as características do riso, lembra que

[...] é um fenômeno liminar, um produto das soleiras, [...] O riso está a cavalo sobre uma dupla verdade. Serve ao mesmo tempo para afirmar e para subverter. Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e o diabólico, ele flutua no equívoco, na indeterminação. Portanto, tem tudo para seduzir o espírito moderno (BLOCH, p.08, 1985).

E, aqui, valeria a lembrança de que, sendo um fenômeno universal, ele pode variar muito de uma sociedade para outra, no tempo, ou mesmo no espaço. O psíquico, o social e o diabólico citados por Bloch transportam-nos para um conto que tem, em sua construção, esses ares. *Excelente senhora, a patroa. Gorda, rica, dona do mundo, amimada dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu* (p.19). Como imagem primeira, admiramos Dona Inácia numa *inocência* geralmente posta aos desavisados críticos, que, porventura, preferem muito mais o resumo à análise intrínseca dos textos. *Em suma – “dama de grandes virtudes apostólicas, esteio da religião e da moral”, dizia o reverendo. [...] Mas não admitia choro de criança* (p.19). O riso satírico posto no conto apresenta-se inicialmente montado em uma proposital contradição entre essa “excelente Dona Inácia” e a posição animalizada vivida por Negrinha, quando postada nos *cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e trapos imundos* (p.19). Dona Inácia posta-se “excelente” pelo não apagamento das mazelas e opressões sociais impostas à pobre negra e que ainda permeavam o mundo da “mulatinha”. O choro inocente transforma-a em uma *peste criminosa* sentenciada por beliscões e mudez intensa. Animalizada, a personagem é criada pelos cantos, sem apego ou zelo, ornamentada de adjetivações diminutivas como “cadelinha” e fadada à fome, ao frio e condicionada a um aspecto de magra, atrofiada, desaguando em olhos *eternamente assustados*; e desprezada como um “cão sem dono”.

O conto tecido nessa liberdade interpretativa põe-nos a “rir” e “chorar” diante de Negrinha. Rimos, inicialmente, de uma personagem que, a meu ver, ecoa com aspectos de denúncia social em um meio no qual não conseguira libertar-se, principalmente no que referencia as austeridades conquistadas à custa de sofrimentos e desigualdades sociais. A posição de pertencimento social deve frequentemente ser lembrada à *mulatinha*, que parece não conhecer as limitações historicossociais que lhes foram impostas - fato esse lembrado textualmente pelo narrador, quando [...] *imobilizava-se no canto, horas e horas. [...] Cruzava os braços* - tom de piedade do autor - *a tremer, sempre com o susto nos olhos*. Rio textualmente, muitas vezes, porém, mesmo com todo caráter “ficcional” que permeia a obra, devemos lembrar que essa não é necessariamente uma obra para fazer rir, mas, de antemão, confesso que tenho procurado fantasiá-la, para tentar atenuar certo choro literário. Negrinha, pela própria condição da narrativa, possui o revestimento necessário a obras que nos provocam contradições analíticas. Por isso é convidativo. George Minois (2003) lembra-nos de que

[...] o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência. No entanto, exaltá-lo ou condená-lo, colocar o acento cômico sobre uma situação ou sobre uma característica, tudo isso revela as mentalidades de uma época, de um grupo, e sugere sua visão global do mundo (MINOIS, p. 19, 2003).

E é esse acento cômico que também veste a personagem no conto, sobretudo, na utilização de diminutivos “*pestinha, cachorrinha*”, que provoca uma importante marcação social e de posição hierárquica ocupada. Ri-se da subalternidade que, nesse caso, se associa às classes sociais populares e menos favorecidas, como a da indefesa personagem. O narrador usa-se dessa construção, para trazer um humor capaz de desfazer certo clima tenso existente na narrativa *Não tinha conta o número de apelidos com que a mimoseavam [...] foi bubônica [...] achou linda a palavra. Perceberam-no e suprimiram-na da lista* (p.20). É a insensibilidade de Dona Inácia que acompanha e ornamenta o tempo todo, esse riso, com indiferenças, incompaixões e rispidez. Essas incompaixões são postas pelo narrador, pois ele as dita como necessárias na construção do texto, pois, somente assim, essa sociedade teria a notação necessária de um riso posto como uma busca pela correção moral. Vale a observação que o riso não pode tecer no texto uma emoção aparente, pois se isso acontecesse fatalmente cairia no que Bergson (2007), vai lembrar:

[...] Qualquer acontecimento que se prolongue em ressonância sentimental, não conheceria e nem compreenderia o riso. Que o leitor tente, por um momento, interessar-se por tudo que é dito e tudo o que é feito, agindo, em imaginação, com os que agem, sentindo com os que sentem, dando enfim a simpatia a mais irrestrita expressão [...] (BERGSON, 2007, p.4).

Daí o tom cômico e irônico proposital dado ao texto e que deságua, sobretudo, no humor negro, agindo como atenuante dramático da cena.

A escravidão no conto “Negrinha” surge como tom denunciativo, pois se busca exprimir nele a insensatez que, historicamente, esse período provocou em nossa sociedade, e que, quando trazidos para o tecido literário, tem provocado contradições críticas, principalmente por as convicções desses estereótipos sociais e literários ainda estarem atrelados a supostas convenções literárias. Essas discussões têm provocado uma vasta discussão em nossa literatura, visto que, como frisou Edimilson Pereira (2010, p.23), “[...] são projetos estéticos e teóricos, cuja aceitação ou recusa [...] estão vinculadas às diferentes maneiras como apreendem as relações estabelecidas entre literatura, história e memória”. Atrelado a essas discussões, Proença Filho (2010) registra que

A presença do negro na literatura brasileira não escapa ao tratamento marginalizador que, desde as instâncias fundadoras, marca a etnia no processo de construção da nossa sociedade. Evidenciam-se, na sua trajetória no discurso literário nacional, dois posicionamentos: a condição negra como objeto, numa visão distanciada, e o negro como sujeito, numa atitude compromissada. Tem-se, desse modo, literatura sobre o negro, de um lado, e literatura do negro, de outro. (PROENÇA FILHO, 2010, p. 43).

Na aceitação ou recusa, temos, sem discussão, um texto que nos faz refletir negativa ou positivamente, próximos ou afastados do texto. Essa é a lógica em “Negrinha”. O narrador usa-se de construções polêmicas e atuais, como a posição do negro, para permitir que o leitor, se assim o quiser, insira-se criticamente e atribua juízo e valores na investigação. Por isso é direto: *O corpo de Negrinha era tatuado de sinais, cicatrizes, vergões. Batiam nele os da casa todos os dias, houvesse ou não houvesse motivo [...]* (p.20), e, necessariamente, *seco Sua pobre carne exercia para os cascudos, cocres, beliscões a mesma atração que o imã exerce para o aço* (p.20), apresentando, assim, o realismo necessário ao discernimento crítico dos leitores. Historicamente, essas questões têm tido levantes de análise crítica que tem deslocado para um lado os defensores do sentido social da literatura, como o realizado, no conto “Negrinha”; e, para o outro, os signatários da autonomia da criação poética (PEREIRA, 2010, p. 24). No entanto, o fato de crítico e público minimizarem suas observações de maneira unilateral reduz o espaço amplo e factual que uma obra realiza. Candido (1989), lembra-nos de que

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada, sobretudo neles mesmos. [...] E sendo um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas (CANDIDO, 1989, p.163).

É por isso que, nessa criação literária, é permitido o diálogo a respeito da conjunção cor e criação artística construída pelo narrador, principalmente porque o texto aborda, em um primeiro sentido, o universo submisso e conflitante, possuído pelo negro, em detrimento ao branco, sentido que se justifica quando da construção, por exemplo, do trecho *A excelente Dona Inácia era mestra na arte de judiar de crianças.*

[...] *Vinha da escravidão, fora senhora de escravo – e daquelas ferozes [...] Nunca se afizera ao regime novo – essa incidência de negro igual a branco – [...]* (p.20, 21). O que o narrador verdadeiramente quis incitar foi o projeto “literário”. E isso se deu, mesmo que diante a todas as indefinições duma estética pré-modernista de revelar-se o “verdadeiro” Brasil para a sociedade brasileira.

“Negrinha”, nos primeiros anos do século XX, surge para ser mais uma marca característica da em nossa literatura; e provocar o mesmo desejo que motivou românticos a escrever dezenas de romances regionais (ABAURRE & PONTARA, 2008, p.471), ou seja, atrair olhares para essa nova condição literária, principalmente ao trazer-se, pela primeira vez, textos protagonizados por uma classe social abastarda, como negros, caboclos e imigrantes, contudo para o mais próximo desse sentimento de renovação e reflexão social.

Vale a lembrança de que contos, como o protagonizado por Negrinha, tornam-se atrativos e reflexivos, pois os leitores começam a interessar-se pelas notícias mais comuns da sociedade, e o narrador vale-se dessa observação, para aguçar esses novos leitores a observarem as mazelas sociais praticadas à imagem do negro, e, ao mesmo tempo, lembrar a essa sociedade que, mesmo três décadas após a proclamação da República e da extinção da escravidão, o Brasil ainda vivia os efeitos da transição da Monarquia para a República, e do trabalho escravo para o trabalho livre. Dona Inácia era a pura representação desse comportamento antagônico que ainda vigorava tanto tempo depois *o 13 de Maio tirou-lhe das mãos o azorrague²⁸, mas não lhe tirou da alma a gana. [...] Ai como alivia a gente uma boa roda de cocres²⁹ bem fincados!...* (p.21). Foi uma construção literária contestadora para ver no âmbito social esses vários *Brasis*. Não era a contribuição de defeito que o narrador queria que seus leitores observassem, mas, sim, a satisfação de tese crítica, segundo a qual ajudaria na construção desse novo público-leitor.

Penso, aqui, nas discussões e funcionalidades críticas da Literatura comparada quando analisada sobre a ótica da reflexão humana e social. Ou seja, uma rediscussão cultural da sociedade, provocando, assim, uma importante atividade crítica no Brasil.

A animalização, o riso irônico e a crítica caminham juntos na voz do narrador até a morte seca e metafísica da personagem. Animalizada, morre nos extremos limites da simplicidade e da aniquilação em uma *esteirinha rota, abandonada de todos, como um gato sem dono* (p.25), no lugar onde Michelet (1965, p.199) vai observar como a hierarquia do simples, abaixo das camadas populares, ou seja, onde se localizavam os animais e as crianças como Negrinha. O desaparecimento dos sentidos da personagem leva-a à *tontura*; e a *uma névoa que a envolve. É que a faz regir em seguida, confusamente, num disco* (p.25), indicando que, nesse momento, *se esvaia em trevas* a impossibilidade de revolta diante da convivência com os “humanos”. Nessa perda de sentidos, observa-se uma personagem que morre nos devaneios de ainda poder encontrar-se com *bonecas louras, de olhos azuis, e com os anjos* (p.25), pura inocência criada pela voz do narrador. Com isso,

²⁸ Termo de origem controversa, é sinônimo de açoite, espécie de chicote ou látigo, usado para a aplicação de flagelo em condenados. C.f. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Azorrague>

²⁹ Pancadinha na cabeça com o nó do dedo. C.f. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Azorrague>

nessa imagem animalesca, Negrinha é excluída da condição humana e, por conseguinte, da comunidade dos homens, desaguando numa “pena de morte” justificada: *a terra papou aquela carnezinha de terceira – uma miséria, trinta quilos mal pesados...* (p.25). Assim, a narrativa denuncia o destino mais comum de crianças, como Negrinha. Negra, pobre, órfã, e, portanto, fadada a tornar-se desprezível.

Nesse direcionamento, os estudos comparados das tensões em “Negrinha” e os encontros da representação de alteridades, suas implicações das identidades político-culturais, suas múltiplas histórias no contexto da diversidade nos processos textuais e históricos que constituem as literaturas nacionais; permitiu-me dialogar com questões que definem a literatura comparada como uma área singular e privilegiada para observação e análise crítica, principalmente entre as interações plurais das literaturas.

De todo constructo, é preciso sempre estar atento, desconfiar das aparências e das personagens postas em qualquer texto. Porém, é necessário perceber o que as aparências podem e desejam-nos revelar. Distinguir, principalmente o essencial, o interno na narrativa e, no caso do narrador, sobretudo, certo desejo político e ideológico de “afirmação” ou mera “denúncia”.

REFERÊNCIAS

- ABAURRE, Maria Luiza M. & PONTARA, Marcela, **Literatura brasileira: tempos, leitores e leituras**. São Paulo: Moderna, 2008.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BLOCH, H. “**O riso de Merlin**”. In *cabiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n.37, maio 1985, p.8.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1989.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2002.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003.
- LOBATO, Monteiro. **Negrinha**. São Paulo: Globo, 2008.
- MICHELET, J. **Le peuple**. Paris: Julliard, 1965.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.
- PEREIRA, Maria Luiza Scher. **Modos de viajar, modos de narrar. Modos de ler, modos de escrever**. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (Org). **Literaturas em movimento; hibridismo cultural e exercício crítico**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003. p. 163-175
- PROENÇA FILHO, Domingos. **A trajetória do negro na literatura brasileira** In: PEREIRA, Edmilson de Almeida. **Um tigre na floresta de signos**. Belo Horizonte: Mazza, 2010.

LEMBRANÇAS DE UM TEMPO QUE NÃO VOLTA MAIS: A CARUARU DE JOSÉ CONDÉ

Hudson Marques da Silva³⁰

Resumo: Na análise dos textos literários, é relevante considerar que, embora ficcional, a obra literária pode representar a realidade, isto é, alguns textos podem estar intimamente ligados a fatos históricos, manifestações culturais e fenomenológicas constituintes do contexto em que foram produzidos. Nóbrega (2004, p. 91) ressalta que “Pensar que a literatura registra fatos concernentes à história é já uma forma de aproximar a narrativa literária da narrativa histórica, uma vez que não se pode negar a influência recíproca entre estas duas entidades [...]”, e Chartier (2009, p. 21) também destaca que “As obras de ficção [...] também conferem uma presença ao passado, às vezes ou amiúde mais poderosa do que a que estabelece os livros de história.” Nessa ótica, tratar do texto literário consiste não somente em reconhecer que ele possui uma forte inter-relação com a história, mas que, algumas vezes, pode descrever/relatar determinada realidade de modo mais consistente do que a própria narrativa histórica. Partindo desses pressupostos, este trabalho objetiva discutir o romance *Terra de Caruaru*, de José Condé, identificando-o como um importante registro memorialístico do autor, ao desdobrar sua Caruaru, cidade do agreste pernambucano, dos tempos de infância em uma cidade ficcional, com suas personagens inusitadas e enredo surpreendente. A obra não se limita a um protagonista em especial, como relatou o próprio autor: “Este romance – que não retrata qualquer pessoa viva ou morta, antes pretende ser o retrato de um tempo que não existe mais [...]” (CONDÉ, 2011, p. 20). Nessa perspectiva, Cândido (1985, p. 30) declara que “A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição”. Assim, Condé transpôs para sua obra aquilo que guardava em sua memória, uma vez que “[...] toda escrita de si deseja reter o tempo, constituindo-se em um ‘lugar da memória’[...]” (GOMES, 2004, p. 18).

Palavras-chave: Memória; Escrita de si; José Condé; Caruaru.

Abstract: When analyzing literary texts, it is important to consider that, although fictional, literature can represent reality, in other words, some texts can be deeply linked to historical facts and cultural habits of the context in which they were produced. Nóbrega (2004, p. 91) says that “Thinking that literature registers facts concerning to history already is a way of approaching literary and historical narratives, once it cannot be denied the reciprocal influence between those two entities [...]”, and Chartier (2009, p. 21) also points out that “The fiction works [...] also refer to the past, sometimes or often more powerful than history books.” Therefore, considering literature is not only recognizing that it has a strong relationship with history, but that, sometimes, it can describe/report certain reality more consistently than the own historical narrative. Based on that, this paper aims to discuss the novel *Terra de Caruaru*, by José Condé, identifying it as the author’s important memorialistic record, when unfolding his Caruaru, city of the state of Pernambuco, of times of childhood in a fictional city, with its unusual characters and surprising plot. The novel is not limited to any character, as related by the own author: “This novel – which does not portray any living or dead person, intends to be a portrait of a time that no longer exists [...]” (CONDÉ, 2011, p. 20). In this sense, Cândido (1985, p. 30) says that “The work depends strictly on the artist and social conditions that determine his or her position”. Thus, Condé passed to his work what he kept in memory, once “[...] every self-writing wishes to keep the time, becoming a ‘place in memory’ [...]” (GOMES, 2004, p. 18).

Keywords: Memory; Self-Writing; José Condé; Caruaru.

³⁰Doutorando em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Professor do IFPE – *Campus* Belo Jardim. E-mail: marqueshudson@hotmail.com

1. Introdução

A *escrita de si* é um fenômeno que, mesmo não sendo novo, tem se proliferado cada vez mais nas sociedades contemporâneas, sobretudo, após o advento dos *blogs*, em que a memória deixa de ser coletiva para se tornar individual, ao serem expostos os relatos íntimos do autor. Contudo, ao longo da história, podem-se verificar alguns referentes de uma *escrita de si* ou escrita autobiográfica, tanto na literatura universal, a exemplo das *Confissões* de Santo Agostinho ou dos escritos de Franz Kafka, quanto no Brasil, como as cartas trocadas por Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade durante a década de 1920 ou, ainda, as *Cartas* de Caio Fernando de Abreu, que se tornou um romance de sua vida, como bem recorda Angela de Castro Gomes (2004). Ao observar o cenário atual da literatura hispano-americana, Klinger (2008) ainda destaca outros nomes que têm recorrido a uma literatura autobiográfica, como o colombiano Fernando Vallejo, o cubano Pedro Juan, o argentino Daniel Link, o mexicano Mario Bellatín, o uruguaio Mario Levrero, entre tantos outros. Portanto, não são poucos os exemplos de *escrita de si* no cenário da literatura mundial durante toda a história e, com mais intensidade, na contemporaneidade, como confirma Klinger (2008, p. 13): “O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem para a própria experiência do autor não parece destoar de uma sociedade marcada pela exaltação do sujeito.”

Nesse contexto, este trabalho tem como principal objetivo discutir brevemente um romance que, indubitavelmente, consiste em uma *escrita de si*, trata-se de *Terra de Caruaru*, de José Condé. A obra foi publicada pela primeira vez em 1960, quando o autor recupera e registra sua cidade natal – Caruaru – dos tempos de infância, isto é, Caruaru da década de 1920, período em que Condé viveu na cidade antes de sua mudança para o Rio de Janeiro. Além de narrar os principais espaços de sua terra natal, tais como ruas, praças, becos, pontes, igrejas, casas, o monte do Bom Jesus, pontos comerciais e assim por diante; Condé funde ficção e realidade através de seus personagens realistas e enredo surpreendente. O romance descortina o surgimento de uma cidade que sai do rural ao urbano, do arcaísmo à modernidade, da desordem ao pacto social (embora hipócrita), o que torna essa narrativa o romance de formação de Caruaru.

Desse modo, baseado nos conceitos de *escrita de si* de Lejeune (1991; 2003), Chartier (2009), Gomes (2004), Klinger (2008), Nóbrega (2004) e Seligmann-Silva (2005), este trabalho aponta o romance *Terra de Caruaru* como um importante registro histórico, memorialístico e cultural do povo caruaruense, tendo em vista que algumas obras literárias podem ser mais consistentes e surtir maior efeito do que a própria narrativa histórica, como corroboram Nóbrega (2004) e Chartier (2009). Este trabalho parte da premissa que nem há relato totalmente real – ou seja, a narrativa do real é falível – nem há literatura totalmente fictícia, conforme assinala Lejeune (1991). Entretanto, a narrativa ficcional, ao estar livre das tutelas científicas ou dos interesses dos poderosos, vai além do conveniente em sua retratação,

capturando do geral às minúcias, dando conta de um contexto global que, geralmente, as obras científicas – como os livros de história, sociologia, geografia, antropologia etc. – não contemplam. É assim que se classifica o romance de Condé, uma narrativa que manterá eternas as especificidades de uma cidade em um determinado momento histórico.

2. Memórias da *Terra de Caruaru*: uma escrita de si

Antes de discorrer pelo romance condeano, vale considerar a visão de “pacto autobiográfico” de Lejeune. Para o teórico francês, o autobiógrafo não é aquele que relata uma história real, uma verdade, mas aquele que a diz relatar. Em outras palavras, o que indica o caráter autobiográfico de uma obra é o pacto estabelecido entre autor e leitor, visto que não existe relato genuinamente real. Chartier (2009), ao refletir sobre a veracidade da historiografia, chama a atenção para o fato que “Em cada momento, a ‘instituição histórica’ se organiza segundo hierarquias e convenções que traçam as fronteiras entre os objetos históricos legítimos e os que não o são e, portanto, são excluídos ou censurados.” (CHARTIER, 2009, p. 18). Nessa ótica, mesmo que não por motivos hierárquicos ou convencionais, o autor individual, na tentativa de uma autobiografia, acaba por recortar parcialmente a realidade, conforme sua experiência, destacando aquilo que lhe marcou ou que lhe foi de interesse. Assim, a noção de verdade e ficção reside não no relato *per se*, mas no pacto estabelecido pelo autor.

O pacto estabelecido por Condé, no prefácio do romance *Terra de Caruaru*, é o seguinte: “Este romance – que não retrata qualquer pessoa viva ou morta, antes pretende ser o retrato de um tempo que não existe mais [...]” (CONDÉ, 2011, p. 20). Ao analisar o trecho, verificam-se dois pontos importantes: 1) trata-se declaradamente de um romance, portanto, consiste em uma obra ficcional e 2) não tem seu autor e/ou narrador como protagonista, sequer há um protagonista, pois intenta retratar um determinado período histórico da cidade. Com isso, o romance não se ajustaria em autobiografia, por não retratar vida individual ou de uma personalidade específica, tendo em vista que uma autobiografia é um “[...] relato retrospectivo em prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.” (LEJEUNE, 1991, p. 48).

Todavia, o gênero autobiográfico aproxima-se substancialmente de outros gêneros, tais como memórias, novela pessoal, poema autobiográfico, diário íntimo, autorretrato ou ensaio, todos classificados como *escrita de si*. Condé, em sua proposição, estabelece um pacto romanesco ou novelesco, em que a natureza fictícia da obra é assumida. Porém, isso não retira os fortes indícios do real presentes na narrativa, a começar pela cidade de Caruaru, que é descrita tal qual se configurava na década de 1920 em que o romance é ambientado. A descrição vai desde a geografia geral da cidade: as ruas (da Matriz, do Cafundó, Preta, Duque de Caxias etc.), igrejas (do Rosário, da Conceição, do Monte do Bom Jesus, da Matriz etc.), praças (do Rosário, São Roque etc.), Monte do Bom Jesus, bairros (Rosário Velho,

Vassoural, São Francisco etc.), pontes (do Rosário, do Comércio etc.); até lugares específicos, como o cemitério São Roque, o Beco da Mijada, o Beco do Mercado de Farinha e assim sucessivamente. Dentre essas descrições, talvez a mais representativa seja a da feira que ocorria na Rua do Comércio:

[...] mais de quilômetro ocupado pelos toldos coloridos, montes de frutas e legumes, barracas que servem de restaurantes populares (onde se come sarapatel, carne de sol, buchada, miúdos fritos), barracas que vendem celas, alforjes, relhos, redes, ervas medicinais e afrodisíacas, chapéus de couro, cestos, passarinhos, cavalos, peles de sucuri. Envoltas em xales vistosos, o cachimbo de barro cozido pendente do lábio, mulheres caboclas, negras e sararás fazem barganha com a freguesia. Ruídos e vozes que partem de todos os cantos: becos que desembocam na rua, onde pedintes aleijados e cegos entoam cantigas improvisadas, de uma tristeza ancestral; dos propagandistas das lojas de chitas, dos pregoeiros, das sanfonas, violas e pandeiros. (CONDÉ, 2011, p. 67-68).

Verifica-se no trecho citado que Condé não se resume ao espaço, mas destaca também personagens dos mais variados, que podiam (e provavelmente ainda podem) ser encontrados na feira da cidade. A narrativa desdobra alguns personagens com indícios evidentes da realidade, como José Rodrigues de Jesus, que foi, oficialmente, o fundador da cidade de Caruaru e surge no romance como personagem de igual nome. José Rodrigues de Jesus dá origem à cidade ao mandar construir a Igreja de Nossa Senhora da Conceição exatamente onde se localizava a feira.

Na narrativa, Condé também relata a ascensão socioeconômica de seu pai, João Condé. Embora não seja diretamente citado, João Condé surge como personagem inominado que elevava sua posição econômica devido ao tão citado mercado do algodão da década de 1920. Sabe-se, por meio de relatos declaradamente biográficos, que o pai de José Condé construíra a residência de número 300 localizada na Rua da Matriz e essa experiência é referenciada no romance:

E, no entanto, o proprietário do palacete da Rua da Matriz 300 começara a vida da maneira mais humilde: uma bodega de esquina, onde vendia bacalhau, querosene, bolachas de barrica, sabão marca “Lavadeira”, enxadas, carne-do-ceará. Enriquecera com o algodão em poucos anos. Na sua época de pobreza, casado de novo, residia no Rosário, em casa de porta e janela. “Ah, quem me dera um dia morar na Rua da Matriz” – dizia-lhe a mulher. Estavam agora em palacete no ponto principal da cidade e o filho mais velho estudando medicina na Bahia. (CONDÉ, 2011, p. 46).

A referência ao filho mais velho como estudante de medicina também converge com a realidade, pois é sabido que o irmão de José Condé, Elysió, estudara medicina em Salvador antes de ir para o Rio de Janeiro, quando levou o escritor, junto com seu outro irmão, João, para também residirem na capital fluminense.

O romance *Terra de Caruaru* apresenta um enredo que, além de fundir ficção e realidade, instaura a formação de uma pequena cidade típica do agreste pernambucano, com personagens que representam as

principais funções de uma comunidade: o tabelião Teixeira, o juiz de direito Dr. Taveira, o dentista Lázaro, o doutor Gonzaga, o alfaiate Antônio Lico, o tenente Batista, o prefeito Zica Soares, o mestre de banda de música Ananias, a dona do cabaré Belmira, entre outros. Cada personagem com sua própria história. A Pastelaria do Norte é o principal ponto de encontro dos homens, onde, além da bebida, põem em dias suas difamações – outro ponto de encontro secundário é o cabaré de Belmira. O principal alvo do falatório é Noêmia, mulher com perfil moderno, diferente das mulheres daquela cidade, visto que viera do Rio de Janeiro, junto com seu marido, o engenheiro Reinaldo.

Com seus hábitos de moça do Rio de Janeiro, Noêmia não causara boa impressão ao povo da cidade. Onde já se vira mulher fumar em público, beber nos bares com o marido e os amigos, usar aqueles vestidos decotados nas festas do Cassino Caruaruense [...] (CONDÉ, 2011, p. 52).

Muitos homens a criticam, mas, no fundo, a desejam, como Texeira, que, em pensamentos, vive a compará-la com sua esposa. As mulheres da cidade, a maioria casada, são as principais deladoras sobre o comportamento considerado inapropriado de Noêmia, por simplesmente conversar abertamente com os homens na rua, fumar entre eles, usar roupas decotadas e frequentar lugares que, segundo as normas da cidade, são destinados aos homens. O romance mostrará que essas mulheres são todas infelizes com suas vidas, insatisfeitas com seus casamentos e hipócritas, ao passo que a maioria chega a ser infiel com seus maridos. Assim, a narrativa revela uma sociedade não apenas machista, tanto por parte dos homens quanto das mulheres, mas que vive de aparências, na medida em que sempre há algum interesse ou desilusão por trás de cada casamento ou relação social.

Questões éticas e políticas também se fazem presentes com efeito na cidade. O prefeito Zica Soares serve apenas de “fachada”, porque quem de fato manda e desmanda é o coronel Ulisses Ribas ou, mais precisamente, sua amante Dondon. Quando se deseja algo na cidade, vai-se até Dondon e tudo será providenciado, pois Ulisses Ribas só faz o que sua amante deseja. O coronel Ribas não sabe que seu futuro está destinado à morte com o assassinato praticado por Zé Bispo, que, após anos de humilhação, agressões físicas em público e vida tolhida pelo coronel e seu filho Ariosto, repentinamente, reage, matando-o em plena festa de fim de ano na Rua do Comércio. A partir de então, Zé Bispo dá uma reviravolta em sua personalidade, tornando-se uma espécie de cangaceiro, juntamente com outros jagunços, em viagem pelo sertão. Com a morte do coronel Ribas, Dondon perde não só o poder, mas também seu status, recebendo ordens de expulsão da cidade por parte de Ariosto, que a considera a razão dos problemas e da infelicidade do casamento de seus pais. Dondon, que representava a fonte de todas as decisões da cidade, torna-se inconveniente, imprópria e vilã. Ariosto, por sua vez, passa a se demonstrar ainda pior que o pai, impondo suas vontades acima de todos. Além de ordenar a expulsão de Dondon, busca incansavelmente pelo assassino Zé Bispo. Contudo, suas buscas não obtêm êxito, o que

o leva a capturar e manter na prisão Jorge, o único filho de Zé Bispo. Essa atitude desperta revolução na cidade, que tem o reforço das matérias jornalísticas de Chico Lima, em “O Combate”. O jornalista, junto com Reinaldo, lidera um grupo de oposição ao coronelato instaurado na cidade, o que resulta na queda do tirano, principalmente após o suicídio cometido pelo jovem ainda na cadeia.

Ora com personagens fictícios, ora com personagens reais ou baseados em pessoas reais, as reminiscências condeanas vêm à tona para perenizar o processo de formação da cidade de Caruaru. A cidade que antes não passava de vegetação ribeirinha para pernoite dos vaqueiros, com suas fazendas geradoras de conflitos entre os índios cariris e os coronéis, passa por um processo de modernização tanto em sua urbanização quanto nas relações sociais e culturais. O Cine Avenida concentra apresentações artísticas de modo geral, recebendo o espetáculo “*Chat-Noir*”, da *Troupe*. Todavia, a violência e a concentração de poder típicas do coronelismo anterior permanecem. A obra também denuncia a desigualdade social, no trecho, por exemplo, que menciona os menos favorecidos que realizam suas compras ao final da feira, quando os produtos são de baixa qualidade e mais baratos: “Agora é hora de fazerem compras os pobres da Lagoa da Porta, do pé do monte, daqueles que moram em casebres além da ponte, à beira do rio [...]” (CONDÉ, 2011, p. 71).

Willi Bolle (2004), em seu estudo sobre *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, indica como tese principal que a obra rosiana representa o romance de formação do Brasil, por retratar fenômenos basilares da história do país e de seu povo. Nessa mesma linha, torna-se plausível a comparação com o romance *Terra de Caruaru*, sendo este o romance de formação da cidade, ao passo que relata a evolução desde geográfica até socioeconômica, histórica, política e cultural específica da Caruaru da década de 1920.

Com a *Terra de Caruaru*, Condé não traz sua autobiografia, como já dito, mas fornece uma espécie de testemunho, como observador que o era. Conforme Seligmann-Silva (2005, p. 86), “[...] a literatura de testemunho de um modo geral, trata-se do conceito de testemunho e da forte presença desse elemento ou teor testemunhal nas obras de sobreviventes ou autores [...]”. Portanto, pode-se dizer que a obra de Condé caracteriza uma *escrita de si* enquanto literatura de testemunho, em que trouxe não somente sua experiência pessoal, suas lembranças de infância, mas uma visão global da pequena cidade do agreste pernambucano.

Considerações Finais

Muitas têm sido as discussões sobre a interface entre literatura e realidade. Este trabalho intentou mostrar a dificuldade de se definirem as fronteiras entre o ficcional e o real. Na verdade, essas fronteiras inexistem, na medida em que, como brevemente discutido aqui, tanto a ficção está presente nas obras declaradas históricas quanto o real configura-se nos textos assumidamente ficcionais, como é o caso da *Terra de Caruaru*, de José Condé.

Por não haver uma bibliografia histórica significativa sobre a Caruaru do passado ou sobre seu processo de formação, o romance condeano, mesmo na categoria de literatura ficcional, passa a representar uma das principais fontes de informação geográfica e histórica da cidade, inclusive, com detalhes tão ricos que dificilmente algum livro de geografia ou história pudesse superar.

Portanto, assim como o romance rosiano, *Terra de Caruaru* representa um clássico da literatura brasileira, sobretudo caruaruense, com o qual se poderá, prazerosamente, além de manter vivos os causos, as lendas, as tradições; também uma visão crítica da ética social, da política e das relações humanas.

REFERÊNCIAS:

- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: 34, 2004.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CONDÉ, José. *Terra de Caruaru*. 6. ed. Caruaru: W. D. Porto da Silva, 2011.
- GOMES, Angela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008, p. 11-30.
- LEJEUNE, Philippe. Definir autobiografia. In: MORÃO, Paula (Org.) *Autobiografia: auto-representação*. Lisboa: Colibri, 2003.
- _____. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.) *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991, p. 47-61
- NÓBREGA, Geralda Medeiros. Literatura e história: um diálogo possível. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.) *Literatura e estudos culturais*. João Pessoa: UFPB, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: 34, 2005.

SEMIÁRIDO E ÁGUA NO TEXTO LITERÁRIO: UMA PROPOSTA PARA O ENSINO DE LITERATURA

Humberto Hermenegildo de Araújo³¹; José Luiz Ferreira³²

Resumo: Análise do tema da água em poemas de autores norte-rio-grandenses, com vistas à problematização de aspectos da cultura do semiárido na literatura, considerando o sistema literário brasileiro e as formas de inserção das culturas regionais no ensino. A leitura apresentada é uma atividade de divulgação de resultados do projeto de pesquisa “Ciência e cultura em região semiárida nordestina: produção e divulgação de materiais paradidáticos a partir de conhecimentos acumulados sobre o sertão potiguar” (CNPq), na perspectiva de incentivo à convivência com as características do Semiárido Brasileiro. Foram selecionados textos de autores locais e nordestinos relacionados à temática da água e no âmbito de movimentos literários e culturais contextualizados, com a perspectiva de produção a ser trabalhada no ensino médio. O princípio norteador da proposta se dá a partir da compreensão do texto literário, com a verificação da forma artística e as implicações sociais decorrentes da relação entre literatura e sociedade, com vistas à aplicabilidade em sala de aula.

Palavras-chave: Cultura, Ensino de literatura, Semiárido e água.

Abstract: Analysis of the theme of water in poems by authors of Rio Grande do Norte state, northeast Brazil, aiming to questioning some aspects of semiarid culture in literature, taking into account the Brazilian literary system and forms of integration of regional cultures in teaching. The present reading is an activity to disseminate the results of the research project "Science and culture in northeastern semiarid region: production and dissemination of textbooks from the accumulated knowledge about the *Sertão Potiguar* " (CNPq), in the perspective of to encourage familiarity with the characteristics of Brazilian semiarid region. We selected texts related to the theme of water from local and regional authors and within literary and cultural contextualized movements, with the prospect of to be worked in high school. The guiding principle of the proposal is starts from the understanding of literary texts, checking the artistic form and social implications deriving from the relationship between literature and society, with its applicability to the classroom.

Keywords: Culture, Teaching of Literature, Semiarid and water.

3. Introdução

Esta proposta de atividades para o ensino de literatura apresenta uma abordagem de textos literários que utilizaram o tema da água e do semiárido na literatura brasileira, mais especificamente na literatura produzida na região Nordeste. Esta leitura se destina à aplicabilidade em situações de ensino, com as devidas adequações, conforme a necessidade verificada pelos professores de Língua Portuguesa.

³¹ Professor do Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail: hharauj@gmail.com

³² Professor da Universidade Federal do Semiárido (UFERSA). E-mail: joseluizferreira@hotmail.com

O ponto de partida é a discussão da temática da água e do semiárido em textos literários, verificando a forma artística e as implicações sociais decorrentes da relação entre literatura e sociedade.

Trata-se, portanto, de uma ação produtora de materiais relacionados à literatura regional e local que possam ser utilizados por professores e alunos das escolas do semiárido do Rio Grande do Norte, tomando-se como tema base a memória sobre os ambientes aquáticos ou a questão da água e da seca na região³³. Acreditamos ser este um projeto inovador no âmbito do sistema escolar, particularmente no ensino de literatura, cujos problemas são influenciados por fatores de naturezas distintas com impacto na formação inicial e continuada de professores.

Iniciamos esta leitura com a citação de um trecho do romance *Canto de muro: romance de costumes* (1959), de Luís da Câmara Cascudo, com o intuito de estimular a apreensão do tema e sugerir o trabalho em torno de categorias como interdisciplinaridade e contextualização, as quais se tornam imperativas para a superação de um ensino e de uma aprendizagem fragmentados e estanques:

É muita imaginação pensar num rio subitamente atravessando um deserto. Provocaria uma revolução em círculos concêntricos, cada vez maiores na proporção do afastamento do centro. Flora, fauna modificar-se-iam determinando a vinda e nascimento de novas espécies vegetais e animais. E a zona de conforto faria a movimentação de vidas e interesses sem conta, encadeadas no brusco aparecimento de alimento certo em ponto fixo.

(CASCUDO, 2006, p. 197).

No que diz respeito especificamente aos conteúdos conjugados no projeto ao qual se vincula esse estudo, verifica-se que a literatura permite a compreensão do papel da água na vida do homem de uma determinada região, colaborando com o conhecimento científico que aponta no sentido da superação de uma realidade opressora e prestes a desencadear uma catástrofe ecológica pelo mau uso da água. Neste sentido, o papel da água como imagem estética ganha um sentido universal na concepção de Bachelard, como se percebe neste trecho do seu discurso filosófico:

Fresca e clara é também a canção do rio. Realmente, o rumor das águas assume com toda naturalidade as metáforas do frescor e da claridade. As águas risonhas, os riachos irônicos, as cascatas ruidosamente alegres encontram-se nas mais variadas paisagens literárias. Esses rios, esses chilreios são, ao que parece, a linguagem pueril da Natureza. No riacho quem fala é a Natureza criança (BACHELARD, 2002, p. 34).

³³ Esta é uma atividade de divulgação de resultados do projeto de pesquisa “Ciência e cultura em região semiárida nordestina: produção e divulgação de materiais paradidáticos a partir de conhecimentos acumulados sobre o sertão potiguar”, na perspectiva de incentivo à convivência com as características do Semiárido Brasileiro. Financiado pelo CNPq – edital MCT-INSA/CNPq/CT-Hidro/Ação Transversal n. 35/2010 – Desenvolvimento Sustentável do Semiárido Brasileiro, especificamente na **Linha Temática 4: Capacitação de educadores e agentes de extensão**. Projeto coordenado pela Profa. Dra. Magnólia Fernandes Florêncio de Araújo (UFRN). O trabalho com o texto literário amplia o enfoque interdisciplinar do projeto, sem deixar de ter a água como tema organizador da proposta, conforme justificado em “O sertanejo e a água na literatura regional” (ARAÚJO; FERREIRA, 2011).

Um dos grandes problemas enfrentados na região do semiárido do Nordeste brasileiro é a escassez da água. Devido às condições climáticas, essa região convive praticamente boa parte do ano com a falta desse recurso natural. Ao longo da história, é frequente, principalmente nos períodos de longa estiagem, os relatos em torno dessa situação que afeta diretamente a qualidade de vida da população.

Em meio a toda essa adversidade, o homem sertanejo foi criando maneiras próprias de conviver de forma mais harmoniosa com o seu espaço. Na cultura, por exemplo, são marcantes os traços que o sertanejo vai imprimindo a esse ambiente tão adverso. Um dos mais importantes estudiosos dessa cultura, Luís da Câmara Cascudo, apresenta, em várias de suas obras, o exemplo da culinária e da lida com o gado como práticas representativas das ações do sertanejo, homem que sempre encontrou alternativas de sobrevivência, as quais se apresentam como fatores determinantes para caracterizar o seu modo de agir e interagir nesse ambiente.

No âmbito da ficção brasileira, são inúmeras as obras que tematizam sobre essa questão, principalmente sobre os efeitos devastadores que a seca prolongada provoca na vida do sertanejo. Dentre as mais conhecidas, podemos citar as obras *O quinze* (1930), de Raquel de Queiróz, *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, bem como *Morte e vida Severina* (1956), do poeta João Cabral de Melo Neto.

A temática da água se faz presente também em vários outros momentos da imaginativa que tem o ambiente do sertão como cenário. Na narrativa oral, nos versos de folhetos ou embalado ao som de violas, é frequente a presença do elemento água, seja para celebrar a sua presença no período do inverno, seja para lamentar os efeitos de sua ausência. No livro *Vaqueiros e cantadores* (1984, p. 306), por exemplo, Câmara Cascudo transcreve o poema matuto “A vida sertaneja”, de autoria de Antônio Batista Guedes, em que a primeira estrofe funciona como epígrafe para o cenário do sertão:

Quando o inverno é constante
o sertão é terra santa;
quem vive da agricultura
tem muito tudo que planta.
Há fartura e boa safra,
todo pobre pinta a manta...

4. Os temas da água e do sertão no texto literário

Ao longo do século XX, diversos autores do Rio Grande do Norte trabalharam o tema da água nas suas obras literárias, associado à personagem “sertanejo”. Dois fenômenos, dentre outros, podem ter contribuído para o direcionamento do tema e da personagem: a construção de açudes como um fator de desenvolvimento, resultante de uma política de modernização promovida pelo Estado, e a admissão do homem do interior como personagem literária, sobretudo com o advento do chamado “romance de

30”³⁴. Nessa perspectiva, o açude representa realmente um mundo novo para o sertão, impossível antes dos empreendimentos modernizadores do início do século XX. A epígrafe do livro *Sertões do Seridó* (1980), de Oswaldo Lamartine de Faria, deve ser compreendida a partir desse contexto. Nela, os versos de José Lucas de Barros revelam, dentre outros aspectos, uma perspectiva saudosista do autor, bem típica dos regionalistas nordestinos:

Vendo d’água a terra cheia
Eu sinto doce lembrança
Do meu tempo de criança,
Dos meus açudes de areia.

Após o primeiro parágrafo do livro referido, o seguinte fragmento arremata o subitem “O açude”, do capítulo “De como era no princípio”:

O rio, estancado em açude, continua depois, em verde sinuoso de capinzais, copas de mangueiras, leques de coqueiros ou canaviais penteados pelo vento. Milhões de metros cúbicos de água-doce, fria e cheirosa — é que a água nos desertos também cheira — esbarrados pela muralha da parede, aninham peixes, criam vazantes, dão de beber à criação, fazem crescer raízes, caules, folhas, flores e frutos e se esclerosam em veias pela terra adentro, esverdeando em folhas os sedentos chãos cinzentos daqueles sertões. (FARIA, 1980, p. 23).

A descrição do açude e do seu entorno contraria, sem deixar de se inscrever em uma mesma tradição, o discurso do lamento em torno da vida no semiárido. Tal abertura, em perspectiva positiva, justifica a tese do livro que seria, salvo engano, a de que a construção de açudes no sertão abriria um panorama novo no processo da civilização sertaneja. Estaria consolidada a presença do colonizador que chegou vencendo o índio, marcando a terra, construindo currais, plantando algodão... guardando as águas³⁵. Fruto de uma construção histórica, a imagem do açude carrega consigo o tema universal da água que, se contextualizado, ganha foros de particularidade.

Na prosa de ficção, na crônica e na poesia, assim como nos discursos jornalístico e político, o tema da água dava a tônica de um discurso regional com matizes diversos e carentes de interpretação de acordo com a situação cultural e sociopolítica em que foram gerados. Mas, a recepção desses discursos, na atualidade, não se restringe necessariamente ao sentido determinado por aquela situação que lhe forneceu expressão. O tema da água, universal em princípio, tem uma contextualização tal que, mesmo no “Nordeste”³⁶, não é um fenômeno homogêneo por se situar em um espaço restrito, nem atravessa

³⁴ Cf. a respeito o estudo “Uma história do romance de 30” (BUENO, 2006).

³⁵ O livro, no seu plano, apresenta uma espécie de relatório dessa marca civilizatória, epopeia cujo ápice é a construção dos açudes. Os capítulos são: “Açudes do sertão do Seridó”; “Conservação de alimentos nos sertões do Seridó”; “Algumas abelhas nos sertões”; “ABC da pescaria de açudes no Seridó”; “A caça nos sertões do Seridó”.

³⁶ Sobre a discussão em torno do Nordeste no século XX, cf. os estudos: *A invenção do Nordeste e outras artes* (ALBUQUERQUE JR., 2006); *O regionalismo nordestino: existência e consciência da desigualdade regional* (SILVEIRA, 1984).

com um mesmo sentido as diversas fases de um período considerado extenso como um século. Por se apresentar assim, esse tema carrega consigo sentidos que se agregam ao que lhe é correlato, no nosso caso, a personagem “sertanejo”, que também não pode se caracterizar de forma homogênea em espaços e tempos diferenciados. Isso significa que a recepção³⁷ determina os sentidos, sempre em uma dada situação histórica e cultural.

Como outro exemplo a ser discutido, apresentamos o poema “O riacho”, do potiguar Damasceno Bezerra (1902-1947). Nele, identificamos uma imagem que não parece se encaixar na região do semiárido, a não ser em período chuvoso ou em espaços mais elevados, como as altitudes das serras. A sua universalidade destoa daquela que se percebe no fragmento analisado do texto de Oswaldo Lamartine, mas não pode ser descartada como leitura. “O riacho”, no aparente idealismo e em comunhão telúrica, permite determinadas explorações de análise: sejam os temas da resignação ou da permanência, ou mesmo a percepção de uma sutil erotização da natureza, até o aproveitamento do texto para discutir sobre as possibilidades de preservação ambiental de determinados espaços de uma região carente de proteção legal.

O Riacho

Deslizando de manso sobre a areia,
o pequenino riacho cor de prata
canta, soluça, geme e serpenteia
dentro da paz tristíssima da mata.

Esbarra numa pedra: empina, alteia
o dorso... mais adiante uma cascata,
sentimental e enamorada, anseia
ouvindo-lhe a constante serenata.

Chegando o inverno, o riacho se avoluma,
e num furor terrível de pantera
estronda, ronca, ruge, atroa e espuma.

Mas, à estação que as árvores enflora,
Perde a altivez indômita de fera
E volta a ser tranquilo como outrora.

Damasceno Bezerra
(*Feitiço*, Natal, ano 2, n. 3, 2ª fase, 23 maio 1936, p. 1)

Uma vez tornado rio, o riacho atravessa com força o espaço geográfico. Não há como não ganhar, nesse espaço, uma história que tem faces distintas, conforme os períodos da sua narração: da fartura (inverno), da miséria (seca), da tragédia (enchente, seca).

³⁷ Sobre a questão da recepção no contexto moderno, cf. o estudo “Tradição literária e consciência atual da modernidade” (JAUSS, 1996).

A imagem do rio, como um elemento pitoresco e singelo, tornou-se uma espécie de permanente da literatura regional, agregando à paisagem elementos reiterativos de um registro poético vinculado, geralmente, à matriz ideológica do nacionalismo literário. Seja o caso, mais evidente, do seguinte poema de Palmyra Wanderley (1894-1978), publicado em 1929:

Aguarela

O rio azul, voluptuosamente,
Se espreguiça na areia cor de prata
Estende os braços, amorosamente,
Para abraçar melhor a verde mata.

À beira d'água, perfumosamente
A ramaria o seu BOUQUET desata.
Canta a floresta e o coração da gente
Na voz do sabiá, que se dilata.

Uma canoa esquia o rio desce.
Desce tão vagarosa, que parece
Falar de amor às águas em segredo.

De pé, o canoeiro, olhando o rio,
Recebe, da ramagem no cício,
O bafejo selvagem do arvoredos.

Palmira Wanderley. **Roseira brava** (1929).

Os elementos que vinculam mais diretamente este poema a uma tradição que exalta a natureza do Brasil – rio azul, areia cor de prata, verde mata, a floresta, a voz do sabiá, bafejo selvagem do arvoredos, etc. –, formando a plasticidade da “aguarela”, têm como elemento estruturante, fundamental e essencial, a água. Em torno dela, tudo o mais se harmoniza no texto.

Uma análise contextualizada do poema em questão permite associá-lo ao nacionalismo romântico que é revisitado pela estética do Modernismo presente no livro *Roseira Brava*, embora o texto, isolado do livro, não permita essa associação modernista.

Na sua generalidade, o poema dá forma a um processo que recompõe a própria natureza como pintora de um quadro natural construído pela água que dilui as tintas percebidas pelo eu-lírico. Este apenas promove a transposição do quadro para a linguagem, para um “canto” em uníssono (“Canta a floresta e o coração da gente / Na voz do sabiá, que se dilata”), graças à centralidade emotiva do eu-lírico que representa todo o mundo (“o coração da gente”) no instante enunciado.

Nem sempre, contudo, o elemento água se faz presente de forma tão direta e estruturante no texto poético, senão como uma presença cuja existência é sentida como um efeito – por exemplo, os efeitos imediatos de um bom inverno revertido em fartura. Seja o caso em que o eu-lírico se dispõe a reverenciar a natureza, como acontece no seguinte poema de Jorge Fernandes (1887-1953):

Canção do inverno

Te dou a força
Do meu braço...
Te dou manivas
Te dou enxada
– Terra molhada –
– Terra molhada –
Do sertão...

Quero que fiques
Toda coberta
De folhas verdes
De frutos verdes
De ramos verdes
Enfeitando as várzeas
De melancias
De jirimuns
E de feijão...

Te dou os eitos
De cem mil covas
Pros algodões...

Terra molhada
Quero o teu milho
Quero o melão...
Quero o inhame
Quero a coalhada
A carne seca
E os capuchos do algodão.

Quero o teu frio
Quero o tutano
Com rapadura
Pra te dá filhos
Pelo verão...

O poema “Canção de inverno” figura ao lado de vários outros poemas do autor –publicados no *Livro de poemas de Jorge Fernandes* (1927) –, cuja temática tem como cenário o espaço sertanejo, seja para descrever os efeitos devastadores provocados pelos longos períodos de estiagem, seja para festejar os momentos de fartura que se dá em decorrência das chuvas, situação em que a geografia do lugar é completamente transmutada.

O poema é composto por trinta e um versos, dispostos em cinco estrofes. A estrutura dos versos segue um padrão simples de construção, sendo que a maioria deles é composta por apenas duas palavras. O ritmo do poema nos faz lembrar as ladainhas religiosas, aspecto reforçado pelo uso do paralelismo, marca expressiva presente em várias culturas nas atividades que envolvem o cultivo da terra. No caso específico do sertão nordestino, retratado no poema, a questão da religiosidade – embora sem referência

direta – tem uma maior expressividade, tendo em vista que os longos e devastadores períodos de estiagem na região fazem com que ela se apresente mais fortemente naquele espaço, seja na súplica para que o inverno se inicie no tempo regular ou, posteriormente, nos momentos de agradecimento e celebração da colheita. A menção indireta a esses ritos se faz devido à forte presença deles na vida da região.

No texto de Jorge Fernandes, o eu-lírico é o próprio sertanejo, que em uma situação de intimidade com a terra/natureza, primeiramente, oferta a sua força de trabalho para em seguida receber dela os frutos necessários que garantirão a sua sobrevivência. Como recompensa ainda, este ofertará filhos fortes à terra, para que a tradição do cultivo não se rompa. De imediato, podemos observar que a prece proferida pelo sertanejo não o coloca em situação de súplica diante da terra, pelo contrário, a relação entre ambos se dá em um nível em que eles parecem necessitar mutuamente um do outro, pelo menos do ponto de visto simbólico. Se o homem precisa da terra para manter sua sobrevivência e descendência, ela, a terra, precisa do homem para ser cultivada. No poema, podemos perceber também um momento em que é feita uma relação direta com o ato da criação primordial. Nesse momento, podemos dizer que não aparece a presença da força divina criadora: a relação se dá entre um indivíduo que é restituído à sua natureza humana e, por isso, não possui nenhum poder divino, e a terra. Ambos se encontram em uma situação de aparente confronto, o qual é mediado pela troca: o primeiro oferta a sua força física e a terra o recompensa com os frutos e outras benesses que o sustentarão, cumprindo a sua função de grande mãe. Os atos de natureza divina cedem lugar a um homem consciente de sua tarefa, pois para sobreviver ele precisa utilizar e doar a força do seu corpo, derramar o próprio suor. Os frutos da terra serão resultantes dessa troca, o que para nós teria uma correlação mais imediata naquilo que denominamos de força produtiva.

O tempo trabalhado pelo poeta parece residir entre a era primitiva e um tempo que ainda não estava mediado pelas forças cumulativas que regem a sociedade de base capitalista. Ao contrário, as bases que regem as relações entre homem e terra se configuram, então, em uma relação de trocas na qual as partes são beneficiadas reciprocamente. Aqui a força da ação humana é recompensada pela generosidade da natureza.

O sertanejo parece ter consciência de que para sobreviver ele precisa interagir e interferir naquele espaço. O paraíso, na sua representação imediata, criado pela atmosfera do poema quando se descreve a paisagem do ambiente, não é mais dado como dote ou como um presente celestial. Porém, essa é uma lógica na qual não se apresenta um sujeito explorado, bem como ainda não se apresenta uma força opressora, pois a terra é generosa e ao homem dará os frutos necessários à sobrevivência. A recompensa por ele prometida é a manutenção do ciclo do cultivo, cuja garantia é manifestada nos dois últimos versos do poema: “Pra te dá filhos/ Pelo verão...”. Neste sentido, esses versos fecham a ideia proposta pelo sertanejo, no início do poema: “Te dou a força/ Do meu braço...”. Assim, o sertanejo cumpre a sua

tarefa, pois tanto ele quanto os filhos ofertados à terra fazem parte desse pacto que garantirá a permanência e continuidade dos ciclos naturais da existência do homem, que é a parte vital desse processo.

Em outra perspectiva, e diante da realidade que se apresentava no início do século passado, e mesmo depois daquele período de modernização, a literatura privilegiou a imagem de um sertanejo castigado pela seca, abandonado pelo poder público, uma personagem “desassistida”. O seguinte poema, de Palmyra Wanderley, incorpora essa imagem:

Nordeste

Que mais feliz o teu destino fosse,
Do que sujeito ao sol que te consome.
Pedes na seca a esmola de água doce
E um pedaço de pão porque tens fome.

Sumiu-se a voz do boiadeiro, mudo.
Secaram-se as fontes que aleitavam o rio.
No desespero de quem perde tudo
Fecha a porteira do curral vazio.

Teus lábios racham, ao travo das raízes.
Carregas o destino de infelizes,
Rasgando os ombros nus, nos espinheiros...

Enquanto arquejas, maltratado, langue,
A terra tísica vai golfando sangue,
Pela boca vermelha dos cardeiros.

Palmira Wanderley. *Roseira brava e outros poemas*, 1965.

Em forma de soneto, o poema cria o efeito fotográfico de um cenário devastado pela estiagem. O sujeito evocado, sem nomenclatura direta, aparecendo apenas na segunda pessoa do singular, é o motivo da atenção do eu-poético, uma vez que a voz narrativa a ele se dirige, num tom de proximidade, intimidade, para lhe dizer que a sua vida dilacerada é a simbolização de outras várias vidas, a vida dos infelizes. Em tal condição, o homem não é senhor de suas ações, não possui nenhum controle sobre o espaço em que vive, suplicando as migalhas de água e pão como forma de se manter vivo, já que não existe nenhuma outra perspectiva em seu horizonte. Tudo é devastado, e aos poucos a vida lhe some, como sumiu a “voz do boiadeiro”, como secaram as “fontes que aleitavam o rio”, como também foi fechado o curral que estava vazio. A água doce surge de forma regrada, dada em esmola. Da condição de sujeito agente, esse homem é apenas mais um na cadeia de sobreviventes em um espaço onde só resistem aqueles que teimam em viver.

Nesta mesma perspectiva, o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto confere, no poema *Morte e vida Severina*, uma história a um rio. Nele, a imagem do sertão como espaço nos é dada a partir da

personagem “retirante”, personificado, no auto do poeta pernambucano, com o nome de Severino. Nesse poema, a personagem principal nos conta sua trajetória de vida, que simbolicamente representa o enfrentamento do homem do semiárido nordestino com os longos períodos de estiagem na região.

Severino escolhe como caminho-trilha, para nos contar a sua dolorosa *via crucis*, o leito do rio Capibaribe, na sua extensão, ou melhor, o caminho das águas que vai desde a saída no sertão até o seu encontro com o mar na cidade do Recife, momento em que rio e retirante se deparam com a cruel realidade de outros tantos “severinos”, vindos do causticante espaço sertanejo e/ou naturais do lamacento mangue recifense.

Nesse caso, transforma-se apenas o cenário, uma vez que a presença do elemento água não é índice de condição de vida plena e favorável ao habitante local ou ao retirante que ali chega. Ao abordar a temática da seca e a “diáspora” que ela provoca, o poeta introduz uma discussão que revela o drama e as condições de vida de grande parte da população de um país situado na periferia do capitalismo mundial, situação que talvez tenha no drama da seca uma de suas faces mais cruéis.

Para esta leitura, destaca-se, na narrativa, a imagem do momento em que o sertanejo se aproxima da região da zona da mata pernambucana e se depara com um cenário que, somente do ponto de vista geográfico e climático, é completamente diferente daquele de onde ele viera. Pela voz de Severino, pode-se ter a descrição exata do espaço que se opõe à imagem do sertão. Nele, sobressai a água como elemento desencadeador de toda a admiração do sertanejo.

Nesse contexto, a água se configura como o elo perdido em que o sertanejo depreende toda a sua coragem e as energias que ainda lhe restam para (re)conquistá-la, seguindo-a pelas trilhas e caminhos por onde ela passara em direção ao mar. Nesse sentido, a água configura-se como objeto de desejo e de realização plena de vida do retirante, mas ela, em ausência, é responsável pelo seu infortúnio, aspecto que é narrado ao longo do cenário de morte que lhe acompanha e tem o desfecho quando ele chega à capital pernambucana.

Para o retirante, esse outro lugar, a zona da mata e o litoral seriam uma espécie de paraíso, um lugar perfeito, onde a terra “se faz mais branda e macia” e onde se plantando tudo dá. Vejamos, então, um momento da fala da personagem em que a água se projeta como objeto de reverência para o novo espetáculo de vida que ele vê surgir diante si. Ressalte-se que a memória dele ainda estava povoada pelas cenas de morte, vivenciadas durante o percurso que fizera. Nesse momento, o espaço é metamorfoseado e a terra, de seca e causticante, passa a ser doce “para os pés e para a vista”:

Os rios que correm aqui
têm a água vitalícia.
Cacimba por todo lado;
cavando o chão a água mina”
[...]
E para quem lutou a braço
Contra a piçarra da caatinga

Será fácil amansar
esta aqui, tão feminina.

Essa amostragem de discursos indica que existe uma poética em torno da personagem “sertanejo” na literatura brasileira, com trajetória e permanência no sistema literário nacional³⁸. O professor de literatura pode aproveitar essa tradição e desenvolver atividades que permitam a fruição do texto literário de modo associado à discussão do tema da água em sala de aula.

Nesse processo, os materiais paradidáticos são importantes ferramentas no aprofundamento de temas relacionados aos livros tradicionalmente adotados nas escolas e podem ter um papel fundamental na complementação de estudos. Na região semiárida, materiais dessa natureza também podem contribuir para a formação dos alunos, na medida em que se proponham a complementar temas do ensino no que se refere às questões e problemáticas específicas da região, muitas vezes não contempladas nos livros didáticos.

Aplicada a uma realidade específica e considerada periférica no sistema capitalista que contextualiza a sociedade brasileira e latino-americana, a atividade que propomos no projeto referido não pode deixar de considerar a complexa situação do ensino de literatura no sistema educacional brasileiro. Em face da perda curricular dos conteúdos humanísticos nos sistemas de ensino, torna-se cada vez mais difícil apresentar, no período de formação dos alunos na escola, a apreciação de obras literárias de modo a reconhecer nelas um legado capaz de condensar a experiência humana. Nesse sentido, Antonio Candido (2004, p. 186) nos alerta:

A literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos acontecimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade.

Na área de literatura, a perda curricular dos conteúdos humanísticos torna-se evidente quando se verifica nos programas e manuais a diminuição da ênfase na leitura dos textos literários. Muitas vezes, a presença desses textos é reduzida a partes de gêneros ou a modos inespecíficos (no mesmo patamar de textos não-literários). Uma vez consolidada na sociedade da economia global a “inutilidade” da Literatura

³⁸ Na literatura brasileira, a trajetória da personagem “sertanejo” se inicia no romantismo e tem seu ápice no chamado “romance de 30”. De título de romance de José de Alencar a personagem principal em obras de Graciliano Ramos, chegando a extrapolar o espaço clássico da região Nordeste (como é o caso das personagens de Guimarães Rosa), o sertanejo se apresenta como um dos principais representantes do homem brasileiro.

— assim como da Filosofia —, cria-se a situação iminente de considerar o ensino da língua materna apenas no aspecto da sua vertente comunicativa, sem a espessura cultural que molda todos os idiomas.³⁹

Em tal situação, esta proposta de trabalho acredita que a literatura tem um papel na formação dos jovens e dos cidadãos em geral. Faz-se necessário destacar ainda o seu potencial de memória linguística e cultural, a sua fonte propiciadora do desenvolvimento das capacidades intelectuais e emocionais do homem, dentre outros fatores agregadores de civilidade. A literatura, como **patrimônio cultural**, convive com todas as formas de conhecimento e é imprescindível à humanização dessas formas, sobretudo em seu aspecto transformador. A aplicabilidade do texto literário em sala de aula faz-nos pensar em aulas-rios atravessando desertos: zona de conforto a criar círculos concêntricos, como imaginou outrora Câmara Cascudo (2006) no seu canto de muro.

5. Sugestões de atividades

Apresentamos, a seguir, algumas atividades decorrentes das leituras apresentadas, em torno do tema da água no semiárido, as quais poderão ser executadas de acordo com as necessidades verificadas pelo professor e conforme a realidade de cada escola na sua comunidade:

- a) promover uma leitura do poema *Morte e vida Severina*, que é bastante conhecido, motivando uma discussão sobre a questão da seca e do inverno no semiárido. Sugere-se que a leitura esteja inserida em uma unidade temática de ensino, na qual podem ser apresentados textos relacionados ao tema, como os que são apresentados neste trabalho;
- b) uma etapa fundamental da atividade é a leitura em voz alta, precedida pela leitura silenciosa, para apreensão do texto, com o objetivo de atingir uma performance significativa do ritmo, em benefício do aspecto lúdico. Não é possível discutir o conteúdo se não houver motivação, envolvimento do aluno com a estética textual;
- c) destacar alguns recursos estilísticos, demonstrando a sua função no texto: uso de tempo verbal, colocação dos adjetivos e sonoridade das palavras são exemplos de aspectos a serem explorados para ressaltar **a forma literária** — os alunos são capazes de verificar as conotações predominantes no texto, se estimulados por alguns exemplos dados pelo professor;
- d) no Ensino Médio, é aconselhável introduzir a noção de sistema literário, para demonstrar que existe uma “literatura brasileira” que circula graças a uma comunidade de leitores de uma língua comum, dentro de uma “tradição”⁴⁰. A leitura pode ser contextualizada em movimentos literários, sendo esta uma boa oportunidade para apresentar uma exposição sobre o “romance de 30” no contexto do **Modernismo**, o que ajuda a compreender a raiz do problema desenvolvido no poema de João Cabral de Mello Neto, embora seja ele uma “narrativa em prosa”;

³⁹ A reflexão contida neste parágrafo apresenta-se em consonância com o estudo “Cultura e formação de professores” (BERNARDES, 2010).

⁴⁰ É aconselhável, em todas as atividades, reiterar a questão da **tradição** e dos **movimentos literários**, por se tratar de noções imprescindíveis à formação escolar e, conseqüentemente, à compreensão do patrimônio artístico e cultural nacional.

- e) toda a discussão em torno da temática deve convergir para uma atividade de **produção de texto**. Nesse caso, o professor deve estimular uma produção livre, ou seja, sem a definição prévia de uma tipologia textual — o importante será fixar a temática da água como primeira etapa de um processo que terá continuidade em outras atividades.

REFERÊNCIAS:

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 3. ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.
- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de; FERREIRA, José Luiz. O sertanejo e a água na literatura regional. In: *Encontro das Ciências da Linguagem Aplicadas ao Ensino – ECLAE*, 5., 2011, Natal. *Anais...* GELNE - Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste, 2011. CD-ROM.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BERNARDES, José Augusto. Cultura literária e formação de professores. In: CARDOSO, João Nuno Corrêa (Coord.). *Colóquio de didática: língua e literatura*. Coimbra, 2010. p. 29-62.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980. p. 109-138.
- _____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Irmã Água. In: _____. *Canto de muro*. 4. ed. São Paulo: Global, 2006. p. 197.
- _____. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- FARIA, Oswaldo Lamartine de. *Sertões do Seridó*. Brasília: Senado Federal, 1980.
- FERNANDES, Jorge. *Livro de poemas de Jorge Fernandes*. 4. ed. Natal: EDUFRN, 2007.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. Tradução Heidrun Krieger Olinto. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p.47-100.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- SILVEIRA, Rosa Godoy. *O regionalismo nordestino: existência e consciência da desigualdade regional*. São Paulo: Moderna, 1984.
- WANDERLEY, Palmira. Palmira Wanderley. *Roseira brava e outros poemas*. Natal: Fundação José Augusto, 196

O DESEJO DE NAVEGAR E AS ÂNCORAS NA TRADIÇÃO: MEMÓRIA E IDENTIDADE EM DANIEL MUNDURUKU

Ivanilde de Lima Barros⁴¹

Professora Doutora Carla Monteiro de Souza (Orientadora)⁴²

Resumo: A tradição e a ancestralidade constituem a mola propulsora da escrita indígena em esfera literária, tendo como representantes escritores que, pelo desejo de dizer-se, conduzem nas narrativas, seus leitores a uma viagem cujo lançar de âncoras em determinados pontos (ou portos) posiciona e detém a memória na abordagem de aspectos que referendam a razão de ser não só da sua própria escrita, como também da identidade indígena. A metáfora da âncora é apresentada neste estudo, portanto, para fins de reflexão sobre os processos de ressignificação da memória, buscando compreender em que medida intervêm nas representações das identidades que buscam se referendar na tradição e na ancestralidade. Essas questões serão abordadas neste breve estudo a partir de duas obras de Daniel Munduruku, um expoente no mercado literário da atualidade. O trabalho é de caráter bibliográfico e orienta-se nos eixos identidade-memória-representação, tendo como base os constructos teóricos de Tomás Tadeu Silva (2000), Maurice Halbwachs (apud BOSI, 1994), Michael Pollack (1989), Peter Burke (2000) e Serge Moscovici (apud MINAYO, 1998). A rememoração trazida nas obras não constitui mero anacronismo, mas um movimento de construção, desconstrução, reconstrução do passado sob as condições do presente, e ainda um direcionamento ao futuro que, em perspectiva de continuidade, rompe horizontes nesta complexa e rica viagem.

Palavras-chave: Memória; Identidade; Representação; Literatura; Indígena.

Abstract: The tradition and ancestry are the mainspring of writing in indigenous literary sphere, having as representatives writers who, by the desire to say, lead the narratives, his readers on a travel whose launch anchors at certain points (or ports) and positions holds the memory in addressing issues that endorse the reason being not only of his own writing, but also of indigenous identity. The metaphor of the anchor is presented in this study, therefore, for purposes of reflection on the processes of memory reframing, seeking to understand to what extent involved in representations of identities that seek to endorse in tradition and ancestry. These issues will be addressed in this brief study from two works by Daniel Munduruku, an exponent of the literary market today. The work is bibliographical and guided axes identity-memory-representation, based on the theoretical constructs of Tomás Tadeu Silva (2000), Maurice Halbwachs (apud BOSI, 1994), Michael Pollack (1989), Peter Burke (2000) and Serge Moscovici (apud MINAYO, 1998). The recollection brought the works is not mere anachronism, but a movement of construction, deconstruction, reconstruction of the past under the conditions of the present, and also a direction for the future, in view of continuity, breaks this complex and rich horizons travel.

Keywords: Memory; Identity; Representation; Literature; Indigenous.

1. Introdução

A literatura escrita por indígenas, embora em estágios diferentes, vem conquistando espaço e sendo cada vez mais publicada no Brasil, abrindo um novo leque para culturas pouco representadas nas

⁴¹ Mestranda em Letras da Universidade Federal de Roraima-UFRR. ivanilde.barros@bol.com.br

⁴² Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima-UFRR. carla.monteiro@pq.cnpq.br

obras de ficção sob o ponto de vista do próprio indígena. A voz dantes silenciada pelo colonizador constitui-se, em âmbito literário, na expressão do ser indígena. Esse dizer-se busca na tradição e na ancestralidade traços que representem identidades tendo a *diferença* como marca contrastante e constituinte. Esse processo de representação identitária traz a particularidade de apontar para a tradição e a ancestralidade na medida em que, para diferenciar-se, os escritores indígenas necessitam olhar o passado para explicar o presente.

Ao se pensar nas âncoras, infere-se, antes de qualquer outra coisa, a necessidade de parar, deixando uma navegação em estado de relativo equilíbrio, evitando que fique à deriva. O lançar das âncoras, na função do objeto, pode significar ainda, em sentido figurado, proteção, abrigo, firmeza, tranquilidade. Por estes mesmos motivos, dependendo dos pontos de vista, também pode remeter a atraso, barreira. Estes significados fazem com que o termo *âncora* nomeie muitas características, funções, objetos sempre os ligando à segurança que proporcionam.

Este trabalho, a partir dessas imagens metafóricas, pretende analisar a obra do escritor Daniel Munduruku que traz nos seus livros elementos da tradição ao navegar nas águas da memória, os quais toma não só como ponto de partida e/ou chegada, mas também de paradas durante o percurso.

Daniel Munduruku é o autor indígena de maior notoriedade no cenário literário em termos de repercussão das obras, isto não só em nível de crítica literária, como também no âmbito mercadológico: são 43 obras publicadas. É indígena da etnia Munduruku, povo habitante da região do Vale do Tapajós, no Pará. Graduado em Filosofia, tem licenciatura em História e Psicologia pela Universidade Salesiana de São Paulo, mestrado em Antropologia Social e doutorado em Educação, ambos pela Universidade Federal de São Paulo-USP.

Foram escolhidas para essa análise duas de suas obras com maior ênfase nos aspectos da lembrança: *Meu avô Apolinário – Um mergulho no rio da (minha) memória* e *Você lembra, pai?*. Como se pode inferir já a partir dos títulos, há um destaque às questões da memória, tradição e ancestralidade nesses livros.

2. Quem são os comandantes? – Identidade e representação social

A questão da identidade deve ser pensada em âmbito literário porque a literatura é o espaço subjetivo por excelência. A composição da obra de arte literária é um trabalho constante de construção e reconstrução de representações através da linguagem. Por ser a arte literária um discurso que ocorre na e pela sociedade, não pode ser encarada de maneira isolada da cultura na qual se insere.

No âmbito das ciências, o fenômeno das representações começou a ser pensado por Émile Durkheim, na Sociologia. Este autor, ao estudar o campo do misticismo, da religião, na tentativa de constituir uma teoria que contribuísse para o esclarecimento da produção de crenças por um grupo que

as partilhava, pensou para além da individualidade, uma vez que não seria possível, segundo ele, que um único indivíduo criasse uma religião, uma língua, que fosse, ao mesmo tempo, partilhada por toda uma coletividade.

O conceito então proposto por Durkheim foi o de *representação coletiva*, por acreditar que todo pensamento organizado tem origem na sociedade e que somente nas vivências sociais se construiria o conhecimento. Assim, as representações sociais constituiriam esse conjunto de conhecimentos, crenças, ideais através dos quais determinado grupo constrói e comunica sua realidade. Para Durkheim, então, “é a sociedade que pensa. Portanto, as representações não são necessariamente conscientes do ponto de vista individual” (MINAYO, 1998, p. 90).

A teoria durkheimiana teve um caráter absoluto, em que o social determinaria os comportamentos individuais. Na perspectiva de uma visão menos determinista, Serge Moscovici vai, a partir da teoria de Durkheim, propor o conceito de *representação social*, dentro do então novo campo de estudo, a Psicologia Social, que considerava os aspectos coletivos na explicação de fenômenos individuais reciprocamente, de uma forma interdependente. O novo enfoque abarcava as dimensões culturais, cognitivas, objetivas e subjetivas.

O campo da Psicologia Social é vastamente estudado e apresenta tantas controvérsias quanto sua própria terminologia. No entanto, a contribuição da Teoria das Representações Sociais, tal como a concebeu Serge Moscovici, é útil para a análise da obra de Daniel Munduruku pelo viés dos estudos culturais exatamente no seu aspecto comutativo entre indivíduo e sociedade, uma vez que,

as representações sociais no marco da psicologia social, preocupam-se sempre com a interseção e a interação entre subjetivo/objetivo, geral/particular, público/privado, razão/emoção. (...) A sua adoção como instrumento de abordagem dos fenômenos sociais e das realidades históricas, permite que as ideias e as práticas sociais sejam tomadas não só como produtos do engenho coletivo, mas, e antes de tudo, como algo fortemente perpassado pelo individual e pelo subjetivo, enfim como algo complexamente humano (SOUZA, 2003, p.112).

As representações sociais abordam a construção partilhada de conceitos que interferem na identidade dos sujeitos. Não são, portanto, opiniões ou imagens, mas um processo que se interpõe entre o conceito e a percepção sobre o real, sem ser tampouco uma instância intermediária, antes uma estrutura com influência constituinte nos valores e nas ideias partilhadas pelos grupos, uma vez que, como afirma Moscovici, quando pessoas estão reunidas, formando um grupo, passam a sentir e pensar de forma diferente de quando estão sozinhas.

As obras de Daniel Munduruku comunicam representações sociais que, seja nas memórias que conduzem a relação entre os personagens, seja na descrição de um modo de vida, buscam contrapor, diferenciar a cultura dos povos indígenas de outras culturas, evidenciando-a. Essas identidades

representadas, mesmo quando procuram romper com os símbolos partilhados no imaginário brasileiro, como se vê nas duas obras selecionadas, originam novas representações que, no movimento de identificação e contra-identificação, são construídas, reconstruídas e desconstruídas.

Neste sentido, as representações sociais

perpassam a sociedade ou grupo social, contendo elementos de conformismo, conservadorismo, resistência, conflito, contradição, mudança e libertação, implicando a sua análise no desvelamento de preponderâncias, dominações, submissões e negociações entre os segmentos que compõem um grupo social e entre grupos sociais diversos” (SOUZA, 1998, p. 108).

As representações sociais funcionam, assim, como um sistema de interpretação da realidade que atua nas relações entre os sujeitos a partir do meio em que estão inseridos, influenciando, desta forma, nos seus comportamentos e práticas.

3. Navegar é preciso? – A literatura escrita por indígenas

No passado, nem tão remoto, não se poderia pensar numa produção literária de grande valoração ocidental que não estivesse ligada à cultura metropolitana que ditava (ou ainda dita) os valores sob os quais se decidia quais obras deveriam ser consideradas cultas e dignas de nota e, sob essa mesma avaliação, as fazia circular entre a minoria que podia apreciá-las. No entanto, os povos dantes silenciados ou falados somente pelo discurso do colonizador, têm conquistado espaço no cenário da literatura e suas publicações atraem os olhares de críticos literários e demais profissionais das artes. No caso do Brasil, essa investida foi mais efetivamente iniciada a partir da Constituição Federal de 1988, que, em razão da organização e da luta dos povos indígenas, garantiu-lhes direitos mínimos de cidadania, abrindo espaço para que este grupo excluído tivesse vez e voz.

A partir dessa conquista, os escritores indígenas buscam rememorar seus costumes e tradições dantes condenados e silenciados pela subjugação do ocidente. São memórias que, por razões diversas, estão em disputa, e são representadas numa escrita literária até certo ponto independente, na qual os indígenas traduzem, de formas diferentes, suas experiências de marginalização pelo regime colonial. A necessidade de navegar pelas águas da memória se faz imperativa justamente porque, diante da opressão que viveram (ou vivem), sentem que é indispensável dizer-se, rompendo o silêncio e reconfigurando a forma de ser e estar no mundo. Desta reconfiguração procedem representações sociais que podem se opor, reafirmar ou ainda ressignificar as tradicionais formas de olhar os povos indígenas.

A necessidade de que os escritores indígenas ancorem sua escrita na tradição advém, em parte, da cobrança pela qual passam as minorias étnicas no ocidente. As representações sociais partilhadas fazem com que o *outro* requisite elementos de garantia da autenticidade cultural daqueles que lhes são diferentes

(SILVA, 2000). Assim, as roupas (ou ausência delas), a comida, a religião, a música, as artes devem obedecer às representações que, no caso dos indígenas brasileiros, começaram a ser construídas e partilhadas ainda nos primeiros contatos com os europeus (CARVALHO, 2005). Como afirma Michael Pollak (1989, p.10), “o que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo”.

4. Lançar âncoras! – Questões sobre memória

Os conflitos culturais, linguísticos, identitários são a mola propulsora para a escrita indígena em esfera literária, e, nesse mesmo viés, lançam às águas, nem sempre serenas da memória, seus comandantes: escritores que, pela necessidade do presente, constroem narrativas nas quais o público leitor é conduzido ao que poderia ser uma viagem despreendida. Contudo, o lançar de âncoras em determinados pontos (ou portos) descontinua o processo, posiciona e detém a memória na abordagem de aspectos que referendam a razão de ser não só da própria literatura, como também da identidade indígena.

Essas memórias e os contextos sociais nos quais se processam, são melhor compreendidas a partir dos estudos de Maurice Halbwachs (2006) que contribuíram para a compreensão da articulação entre memória individual e o meio social. Para o teórico, é na interação que se constroem as lembranças, tanto nos processos de produção da memória como na rememoração. Desta forma, como afirma Ecléa Bosi a partir dos estudos de Halbwachs, o *outro* e as condições do presente têm um papel fundamental na constituição da memória: “A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão (...). Se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar” (BOSI, 1994, p. 54).

A memória individual está, portanto, ligada à memória coletiva, esta reforça o sentimento de pertencimento a um grupo que partilha memórias comuns não só no campo histórico, mas principalmente no campo simbólico. Deste modo, para a representação identitária dos indígenas se torna vital a recorrência à voz da ancestralidade, das tradições que marcam a oposição em relação ao outro não-indígena; que retratam sofrimentos do passado de sujeição; que tentam marcar uma identidade étnica; ou ainda que buscam referendar práticas culturais e linguísticas do presente, uma vez que:

A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irredutíveis. (POLLAK, 1989, p. 9)

As lembranças da infância, na família e com os amigos, as vivências na escola ou no trabalho,

demonstram que as recordações são primordialmente memórias coletivas e que a memória individual somente se constitui porque o indivíduo faz parte de um grupo.

Toda pessoa, ao lembrar, escolhe elementos (ou pontos) nos quais ancora a partir de um roteiro de viagem traçado para comunicar mais que um estilo próprio, também para convencer a si e aos outros da autenticidade do que é narrado, como afirma Peter Burke: “As memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade” (BURKE, 2000, p. 73).

5. Duas rotas de viagem– *Meu avô Apolinário e Você lembra, pai?*

Dando continuidade à metáfora aqui proposta, as duas obras nas quais se baseia este estudo se estabelecem como rotas de viagens feitas nas águas da memória, tendo a literatura como embarcação. Como em toda metáfora, há pontos que se distinguem mais e pontos que mais se aproximam da realidade analogicamente referida. A opção por *rotas* e não por *viagem* em si, aludindo-se às obras, dá-se por entender a viagem como algo mais relacionado à recepção do leitor. As rotas, que devem ser pensadas e propostas antes, têm como responsáveis diretos seus comandantes. Como são diferentes as rotas e as viagens entre si, optou-se pela análise das rotas, sem desconsiderar aspectos da viagem.

Em *Meu avô Apolinário – Um mergulho no rio da (minha) memória* há uma busca pela resolução de conflito identitário nas e pelas lembranças das tradições indígenas contadas pelo avô. Já em *Você lembra, pai?* há uma evocação que traz a narrativa da vida do personagem e a convivência com o pai desde a infância até a fase adulta. A forma como o narrador conta suas histórias remete a questões identitárias que costuram a memória individual e a coletiva, dando às obras um caráter muito particular de ancorar em pontos específicos, construindo a escrita de um *eu* que parece tentar ressignificar as experiências vividas entre diferentes culturas.

Assim, já a partir da introdução do livro, o narrador- personagem de *Meu avô Apolinário* desvela sua proposta:

Na verdade não sei muita coisa sobre meu avô porque o via muito pouco. No entanto, esse pouco de convivência marcou profundamente minha vida, formou minha memória, meu coração e meu corpo de índio. Acho até que falar dele me faz resgatar a história de meu povo e me dá mais entusiasmo e aceitação da condição que não pedi a Deus, mas que recebi Dele por algum motivo. (MUNDURUKU, 2001, p. 7)

Em tom melancólico, diz que as experiências pessoais de contato, embora não tão frequente, com o avô fizeram-no “resgatar a história” do seu povo e que, desta forma, conseguiu finalmente aceitar-se índio, corroborando com a ideia de que memória individual e memória coletiva são tecidas

mutuamente. Isto fica ainda mais notório no próprio título do livro quando, colocada entre parênteses, a palavra *minha* refere-se à memória na qual o narrador vai mergulhar.

A opção por um narrador-personagem sem nome, o que ocorre nas duas obras, deixa o leitor livre para associar a narrativa à história de vida do próprio escritor, dando a obra um caráter autobiográfico que em tempos atuais muito proporciona de legitimidade à narração, a obra configura quase que um testemunho. Há ainda a possibilidade de que este narrador sem nome remeta a uma figura indígena genérica, na qual se encaixe qualquer indígena, sem tradições específicas, uma vez que não é trazido às obras nenhum exemplo de práticas culturais características do povo Munduruku ou de qualquer outra etnia, configurando uma identidade totalizante, uma representação universal.

Nessa narrativa há situações de preconceito pelas quais o personagem passou na escola, o que reforçou o apego à aldeia. É justamente a partir desse ponto do enredo que entra em cena o avô Apolinário, que apesar de muito ocupado em seus atendimentos de conselheiro do seu povo, percebe um menino triste e aborrecido:

Você chegou à aldeia muito nervoso estes dias, não foi? Veio assim da cidade, lugar de muito barulho e maldade. Lá as pessoas o maltrataram e você se sentiu aliviado quando soube que viria para cá, não foi? Sei que está assim porque as pessoas o julgam inferior a elas e seus pais não o ajudam muito a compreender tudo isso. Pois bem. Já é hora de saber algumas verdades sobre quem você é. (MUNDURUKU, 2001, p. 30)

É exatamente com o propósito de educar o neto no saber-se índio que o avô, através da natureza, dos valores ancestrais, das tradições enfim, marca a diferença identitária entre o lugar e as pessoas de dentro e de fora da aldeia.

O caminho do personagem para resolver seus conflitos identitários foi-lhe ensinado pelo avô através das tradições indígenas. As lembranças que são colocadas no texto dão conta do processo difícil que foi o de transitar entre culturas. Entretanto, foi recorrendo ao passado, às origens, que o menino pode sentir-se melhor. Ao fechar a narrativa, o personagem conta da morte do avô e lembra de como aquele sábio homem havia o ajudado a encarar a vida de outra forma:

O melhor desta história é que, aos poucos, fui me aceitando índio. Já não me importava se as pessoas me chamavam de índio, pois agora isso era motivo de orgulho para mim. Eu sempre lembrava meu avô, orgulhoso de sua origem, um povo, uma raiz, uma ancestralidade. (MUNDURUKU, 2001, p. 35)

Âncoras lançadas: lembranças selecionadas para marcar a diferença e também a forma como é possível conviver na diferença: “Minha idéia é fazer com que as pessoas que lerão este livro olhem para

dentro de si – e também para fora – e vejam como é possível conviver com o diferente sem perder a própria identidade.” (MUNDURUKU, 2001, p. 38).

Em *Você lembra, pai?*, a história é iniciada de maneira direta pela evocação da figura paterna a partir das lembranças da mais tenra infância: “Você lembra quando eu era bem pequeno, nem conseguia andar, e você me carregava no colo para todos os lugares apenas para me mostrar o pôr-do-sol?” (MUNDURUKU, 2003)⁴³. A princípio poder-se-ia encontrar a figura paterna de qualquer ocidental nesta narrativa, no entanto, descontinuando o processo, o narrador, também em primeira pessoa, remeterá às tradições indígenas, ao dizer: “Você lembra, pai, quando você voltava da caçada sem nada nas mãos, por não ter tido sorte? Mas vinha com um sorriso no rosto, dizendo que tinha encontrado os seres da floresta...”. Ou ainda duas páginas adiante: “Você lembra, pai, quando me ensinou pela primeira vez a utilizar o arco e a flecha?”.

O que se pode perceber é que a marcação da diferença identitária nessa obra se faz de forma bem distinta de *Meu avô Apolinário*. Nesta, o avô, fortemente carregado dos costumes de quem nunca havia saído da aldeia, reforça o valor de ser indígena em oposição à visão do não-indígena, e naquela, apesar de o processo de rememoração apoiar-se também na ancestralidade ensinada pelos mais velhos, é o pai que mostra de forma positiva o contato entre os diferentes: “Você lembra quando me ensinou sobre a cor das pessoas? Foi demais! Você disse: ‘se o mundo é colorido, e é bonito por ser colorido, por que as pessoas têm de ter uma cor só?’”

O que diferencia essas duas obras é o modo como o desejo de lembrar se estabelece, quer seja para resolver conflitos identitários de forma “pacífica”, quer seja para manter vivas as lembranças para fins de estreitamento de laços. Estas opções apresentam duas formas bem diferentes de escrita: em *Meu avô Apolinário*, há uma narrativa de tempo cronológico, recheada de diálogos, cujo tempo verbal é predominantemente o pretérito perfeito; já *Você lembra, pai?*, é uma narrativa em *flashback*, sem paginação do livro; sem diálogos, apenas algumas falas do pai lembradas e transcritas como que para legitimar os fatos narrados, ditas num passado que denota distância temporal também evidenciada pela predominância do pretérito imperfeito; e a construção e evocação de uma figura paterna sobre a qual é possível inferir que designe qualquer pai, uma vez que é também como se dissesse: você, pai, lembra? A representação social é a de pai, bem próxima a da cultura ocidental, dado a construção da afetividade, a presença da figura masculina como chefe do lar, como provedor, dentre outras características.

Na primeira obra, o avô conta suas memórias e traz ao neto o sentimento de pertença. Já na segunda, o filho, para reafirmar ao pai um pertencimento e para não deixar que as memórias se percam, relembra a trajetória de vida também referendada nas práticas indígenas. São escritas-convite, ambas. Sejam dos mais velhos ou dos mais novos, essas lembranças necessitam não só (re)viver, mas serem

⁴³ Como dito anteriormente, Daniel Munduruku não numera as páginas desse livro. Também por este motivo, optou-se em não repetir, nesta seção do trabalho, as referências bibliográficas dessa obra a cada nova citação.

comunicadas numa construção, desconstrução e reconstrução de identidades, memórias e representações.

6. Considerações Finais

A pós-modernidade caracteriza-se por transformações expressivas no que diz respeito ao desenvolvimento de novas identidades a partir de contextos sócio-culturais de globalização. Essas identidades surgem da relação de pertencimento (ou desejo dele) a grupos, sejam menores, como algumas etnias, sejam maiores, como a própria ideia de nação. Esses grupos menores, – como índios, mulheres, homossexuais, etc. – têm conquistado voz nesse novo cenário e, por meio da proeminência de seus discursos, o espaço das artes também se abre à sua expressão.

Neste panorama, a literatura escrita por indígenas vive um período de reflexão crítica sobre sua razão de ser, o que é refletido na maneira como seus textos se realizam, se constroem. Daniel Munduruku é um escritor que, a propósito de uma viagem desejada, conduz o leitor pelas águas da memória, não só da sua própria, mas também da memória do seu povo. Memórias que corroboram elementos da tradição indígena, aspectos que configuram representações, um porto seguro no qual é preciso estar.

É preciso entender, no entanto, que a escolha que Daniel Munduruku faz do que lembrar e o modo como o faz, são resultados da confluência cultural em que viveu desde seu nascimento fora do ambiente da aldeia. Um indígena pesquisador, um escritor experiente, e, sobretudo um ser humano híbrido com conflitos e tensões complexos, que tenta ordenar e tecer de diversas formas suas narrativas na esfera cultural que o configura e com a qual convive.

O desejo de navegar traz uma rememoração não constitui mero anacronismo, mas um movimento de construção, desconstrução, reconstrução do passado sob as condições do presente, e ainda um direcionamento ao futuro que, em perspectiva de continuidade, rompe horizontes nesta complexa e rica viagem.

7. Referências

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: Lembranças de velhos**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, Senado, 1998.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Tradução Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARVALHO, João Carlos de. **Amazônia Revisitada: de Carvajal a Márcio de Souza**. Rio Branco: EDUFAC, 2005. (Série Dissertações e Teses – 3).

MINAYO, Maria Cecília. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho.; JOVCHELOVITCH, Sandra. (Orgs). **Textos em representações sociais**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 89-111.

MUNDURUKU, Daniel. **Meu avô Apolinário**: um mergulho no rio da (minha) memória. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

_____. **Você lembra, pai?** São Paulo: Global, 2003.

_____. **Entrevista: Daniel Munduruku**. Disponível em: <<http://www.consciencia.net/entrevista-daniel-munduruku/>>. Acesso em: 19 de abril de 2012. Entrevista concedida a Bruno Ribeiro.

_____. **Mundurukando**. Disponível em: <<http://danielmunduruku.blogspot.com.br>> Acesso em: 27 de dezembro de 2012.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, p. 3-15, 1989.

_____. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, p. 200-212, 1992;

SILVA, Tomás Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUZA, Carla Monteiro de. História e representações sociais: uma contribuição ao debate. In: **Histórica**, Porto Alegre: APGH-PUCRS, nº 7, p. 101-114, 2003.

INFÂNCIA 3D: UMA “NOVA” LITERATURA INFANTO JUVENIL?

Ivone dos Santos Veloso⁴⁴

Resumo: Dadas às transformações e inovações tecnológicas e a ampliação da produção e circulação de livros em meios digitais, a história do livro e da leitura passou e passa por uma revolução nas práticas de leitura e nos modos de ler, das quais a literatura infanto-juvenil e os leitores mirins não estão isentos. Assim, encontramos textos literários destinados as crianças que se utilizam de técnicas, instrumentos e suportes que diferem da tradicional apresentação em papel, cuja leitura é feita a partir do correr de olhos pela página, decodificando signos, palavra por palavra, frase por frase. Nesse sentido, surgem livros em novos formatos que oferecem ao pequeno leitor, além da linguagem escrita, sons, movimentos e interatividade. Nesse contexto pós-colonial e pós-moderno, cabe perguntar se tais mudanças que proporcionam a constituição de uma “nova” literatura infanto-juvenil promovem uma renovada concepção/representação da infância, ou se, apesar de tantas inovações, estes livros vinculam-se ainda, a uma concepção adultocêntrica e socializadora, cuja tarefa é conformar as crianças, personagens e leitoras, às regras e normas sociais. Na tentativa de discutir sobre esta questão, proponho-me a analisar alguns livros digitais produzidos para o público infantil, a fim de observar o sentido de infância impressos nas personagens e na prefiguração do leitor, bem como, na relação adulto-criança, visto que “as crianças, assim, como os adultos, são os participantes ativos na construção social da infância e na reprodução interpretativa de sua cultura compartilhada”(CORSARO, 2011, p.19)

Palavras-chave: infância; livro; meios digitais

Abstract: Through technology transformation and innovation and the expand book's production and circulation in digital means, the book's history and reading passed and pass now by a revolution in reading's practices and in the ways of reading, which the children's literature and the child's readers are not free. Therefore, we find literary texts addressed to children that can use techniques, instruments and supports that differs from a traditional presentation in paper, whose reading is made from look briefly to the book's pages, decoding signs, word by word, phrase by phrase. Consequently, appeared books in new formats that offers to the little reader, beyond the writing language, sounds, movements, and interactivity. In this pos-colonial and modern context, we could ask if this changes that proposed a constitution of a “new” children's literature promote a renewed conception/representation of childhood, or in spite of so much innovations, this books shows, an adult-centered conception and socializing, whose task is comfort the children, characters and readers to social rules. An attempt to discuss about this question, we propose to analyze some digital books produced to the children public, so that observe the sense of childhood printed in the characters and in the reader personification, well as, in the relation adult-child, since “children, so as adults are the active participants in the social construction of childhood and in the interpretative reproduction of their shared culture” (CORSARO, 2011, p. 19)

Key-words: childhood; book; digital means

1. A literatura 3D

⁴⁴Professora de Literatura Luso-brasileira no Campus Universitário do Tocantins/Cametá, na Universidade Federal do Pará, Mestra em Estudos Literários(UFPA). E-mail: ivonevel@ufpa.br

As transformações e inovações tecnológicas da revolução midiática que temos vivenciado desde as duas últimas décadas do século XX promoveram um acesso nunca antes visto a informações e saberes constituídos, veiculando conceitos e práticas culturais que continuamente são representados, ressignificados, reconfigurados e reelaborados. Esse parece ser o caso do objeto-livro, que adquire uma nova materialidade, a virtual, reconfigurando a tríade autor-obra-leitor e tomando uma feição pós-moderna, visto que as técnicas de produção, de circulação e até de leitura, assim como os instrumentos de suporte à leitura diferem daquelas usualmente utilizadas na modernidade.

Atualmente, para publicar ou ler um livro em meio digital, é necessário ter acesso a determinados aparelhos eletrônicos (computador, notebook, netbook, tablet, ipad, smartphone, leitor digital, etc), além de ser imprescindível possuir os programas (*softwares*) em que estão codificados e fazer constantes atualizações destes, por meio da rede mundial de computadores, a internet. Nesse novo contexto, constitui-se uma cibercultura na qual vimos surgir o *eletronic book*, o e-book, designação para os “arquivos de textos completos que podem ser acessados, importados e/ou exportados seja através de um site, seja por outras vias (JOBIM:2005, p.474), apresentando-se em formatos diversos: pdf, html, txt, doc, lit e e-pub (*eletronic publication*);⁴⁵ e, mais recentemente, o livro-aplicativo, que também é um livro eletrônico, mas que além da linguagem escrita, imagens, sons, movimentos que o e-book pode ter, ele proporciona maior interatividade, aproximando-se algumas vezes dos jogos de videogame.

Percebe-se, nesse sentido, que essa expansão da tecnologia digital levou não somente a ampliação da produção e circulação de livros em meios digitais, mas também provocou uma revolução nas práticas de leitura e nos modos de ler, reconfigurando a história do livro, da leitura e da literatura, histórias das quais a literatura infanto-juvenil e os leitores mirins fazem parte. Assim, encontramos textos literários destinados às crianças que se utilizam de técnicas, instrumentos e suportes que diferem da tradicional apresentação em papel, cuja leitura e feita, quase sempre, linearmente, a partir do correr de olhos pela página, decodificando signos, palavra por palavra, frase por frase.

É bem verdade, que alguns e-books ainda são mera transposição dos textos impressos para o meio eletrônico, mas, ultimamente, há livros que são sensíveis ao toque do pequeno leitor, permitindo-lhe folhear virtualmente a página, dar movimento aos personagens, reformatar o texto de modo que lhe seja graficamente mais conveniente, acessar *hiperlinks*, tirar ou por música e inclusive gravar sua voz para contar a história. É esta a pós-moderna literatura infanto-juvenil que tem chegado aos pequenos leitores.

Diante desse quadro, cabe perguntar se nesse contexto pós-moderno, em que invenções tecnológicas criaram um sistema literário atravessado pelas novas mídias, se esses novos agenciamentos proporcionam realmente a constituição de uma “nova” literatura infanto-juvenil e, sobretudo, se promovem uma renovada concepção/representação da infância. Para tanto, a seguir, revisito algumas concepções e discussões a respeito da infância e analiso o livro-aplicativo *O Pequeno Príncipe*.

⁴⁵ O e-pub é um formato que atualmente pretende padronizar o acesso dos livros digitais às plataformas de leitura

2. Infância, infâncias: um breve panorama conceitual

Foi principalmente a partir dos séculos XVI e XVII nas camadas superiores da sociedade francesa e, ao final do século XVII no interior das classes populares, que a consciência da particularidade infantil passou a existir, caracterizando-se pelo que Phillip Ariés (2011) chamou de “um sentimento superficial de infância”, a paparicação, que se limitava às primeiras idades e à ideia da infância curta. Esse historiador declarou que “as pessoas se divertiam com a criança pequena como um animalzinho, um macaquinho impudico. Se ela morresse então, como muitas vezes acontecia, alguns podiam ficar desolados, mas a regra geral era não fazer muito caso, pois uma outra criança logo a substituiria”(ARIÉS, 2011, p.10).

Outro sentimento da infância, a que Ariés chamou de apego, caracteriza a criança como um ser frágil e irracional, “são plantas jovens que é preciso regar e cultivar com frequência” (GOUSSAULT apud ARIÉS, 2011, p. 104), e que, portanto, era dever do adulto lhe fortalecer e preservar a sua inocência. Este modo de compreender a criança seria a origem do sentimento moderno da infância e da escolarização, esta última responsável pela mudança da formação moral e espiritual da criança.

Aliás, o vocábulo infância, segundo nos informa Lajolo (1997, p.225) resguarda em seu sentido etimológico um aspecto da (in)capacidade da criança : “as palavras infante, infância e demais cognatos, em sua origem latina e nas línguas daí derivadas recobrem um campo semântico estreitamente ligado à ideia de ausência de fala”. Por sua vez, o termo criança também se liga a um sentido que evoca a subalternidade dela em relação ao adulto. Conforme Mirian L. Moreira Leite, em artigo que integra o livro *História Social da infância no Brasil*, desde o “século XIX, criança, por definição, era uma derivação das que eram criadas pelos que lhe deram origem. Era o que se chamava “crias” da casa, de responsabilidade (nem sempre assumida inteira ou parcialmente) da família consanguínea ou da vizinhança” (LEITE, 1997, p.18)

Assim, como ser subalterno, que não tem fala, que não se fala, ele figura como um objeto do discurso alheio, que lhe impõe as imagens de adulto em miniatura, de tabula rasa, de ser assexuado, irracional ou, de modo mais idealizado, a imagem idílica sempre evocada de modo positivo e saudosista.

Ainda sobre a infância, Agamben apud Kohan (2007, p.122), acaba por (re)conceptualizar o termo ao argumentar que se a infância é ausência de linguagem, a adultícia seria a impossibilidade de se inscrever na linguagem. A infância assim, seria um momento singular para configurar história, para constituir fala, já que “ são sempre as crianças e não os adultos que aprendem a falar”. Nesse sentido, vemos nessa concepção um olhar que não minimiza a condição infantil, mas a valoriza, apontando-a não como uma repetição de um mesmo mundo, mas como uma possibilidade de “um novo mundo em estado de latência” (KOHAN, 2008, p.47).

Essa reconceptualização da infância tem se constituído a partir da incorporação de autores denominados pós-estruturalistas, como Deleuze, Foucault, Derrida, e pós-colonialistas, como Homi Bhabha, Gayatri Spivak, entre outros. Pensadores que mesmo não tendo tratado especificamente da pequena infância, colaboraram para repensá-la. Além disso, a constituição de uma nova área das ciências sociais, a Sociologia da Infância tem colaborado no modo de conceber a criança e a infância.

A Sociologia da Infância como área do conhecimento fraturou outras duas áreas que tradicionalmente se estabeleceram como parâmetro para pensar a infância e, por extensão, as crianças: a psicologia do desenvolvimento/comportamento, que, fundada a partir de descrições de etapas de desenvolvimento “tem uma força prescritiva, normalizante e moralizante” (ABRAMOVICK, 2011,p.26) de viés adultocêntrico, homogeneizador e universalizante; e a sociologia da educação, que focalizou as crianças, principalmente, pelo ponto de vista da estrutura da desigualdade social, observando especialmente crianças marginalizadas e envolvidas no sistema escolar, deixando de notar as crianças na sua individualidade e para além do *métier* do aluno e da escola.

Dessa maneira, a Sociologia da Infância promove outros agenciamentos, novas perspectivas a respeito das crianças e, sobretudo, se contrapõe ao adultocentrismo, este entendido como uma forma de colonialismo. Surgem, desse modo, expressões que conformam estes novos olhares: protagonismo infantil, cultura da infância, autoria social, dentre outras que propõe uma inversão nos processos de subalternização das crianças e as veem como sujeitos criativos, inventivos e participantes das diversas relações sociais.

Sendo assim, há pelo menos duas lógicas para se pensar a infância, “Uma clássica, que parte do social como totalidade para, de alguma maneira, ir em direção da criança. A outra, mais nova ou renovada, interessa-se pelo sujeito singular, pela pessoa, pelos seus valores, suas expectativas, seus direitos [...]” (ABRAMOVICK, 2011, p.29).

3. A infância no livro-aplicativo *O Pequeno Príncipe*

O livro-aplicativo *O Pequeno Príncipe* é uma adaptação para o meio digital do romance de Saint-Exupéry, desenvolvido pela empresa portuguesa LISBON LABS – *Creative experience* e faz parte de uma série de livros digitais que são versões midiáticas de clássicos da literatura infantil, que podem ser baixadas gratuitamente para aparelhos eletrônicos que possuem o sistema *android*, tais como tablets e smartphones.

A questão que se coloca aqui não é debater o estatuto de literário ou não-literário dessas produções, mas está em discutir a concepção de infância que é veiculada, nesse caso específico no livro-aplicativo citado acima. De qualquer forma, é impossível não pensar no clássico feito de papel e tinta, no qual vinte e sete capítulos narram o encontro do aviador e o pequeno príncipe, personagem que já fora

considerado por Chombart de Lawe(1991, p.30) como simbólica, visto que é, antes de tudo, uma representação de uma natureza específica da infância do que uma expressão de traços individuais.

Nessa perspectiva, o pequeno príncipe não nos apresenta a criança como um ser humano em devir, mas uma etapa da existência em que a infância figura como:

Livre, pura e inocente, sem laços nem limites, está totalmente presente no tempo, na natureza. Ela se comunica diretamente com os seres e as coisas, compreendendo-as a partir do seu interior. Sincera, exigente e absoluta em relação à verdade ou a seus próprios comportamentos ou de outrem, tem uma lógica implacável. Diferente do adulto, permanece secreta e não se liberta, seja porque não quer ou porque não pode. Por vezes se mostra ausente, indiferente ou afastada da realidade, por vezes é receptiva e sensível, estes dois traços coexistindo em algumas personagens. (CHOMBART DE LAWE, 1991, p.30)

Desse modo, essa positivação da personagem infantil remonta e fortalece a idealização sobre a criança e a infância que se constituiu desde as origens de uma literatura destinada para os filhos da classe burguesa. Contudo, cabe lembrar que na narrativa exuperiana passa-se de uma linguagem sobre a criança a uma linguagem pela criança, ainda que mediada pelo narrador-adulto uma vez que a personagem infantil não é mero objeto do discurso do aviador, mas divide com ele a voz narrativa. Além do que, conforme Coutinho (2012, p.195), no conto o próprio discurso do adulto é cindido pelo discurso infantil, em cuja dedicatória transcreve implicitamente o modo de falar da criança.

Assinalados esses aspectos que demonstram que o clássico de Saint-Exupéry, publicado pela primeira vez em 1943, é um livro relevante para o estudo das concepções sobre a infância, passo a observar alguns pontos na versão veiculada no livro-aplicativo.

Muito embora, a iconografia presente no livro exuperiano tenha uma função proeminente na construção das concepções de infância e de adultícia e na relação que se estabelece entre adulto x criança, como avaliou Bilous (apud COUTINHO, 2012, p.201), no livro-aplicativo a linguagem visual apresenta maior relevo, visto que as ilustrações ocupam toda a tela.



Na ilustração, o pequeno príncipe não exibe mais a sua aura angelical, de cabelos loiros e caracolados, aparecendo com traços menos harmônicos e mais modernos. Com traje contemporâneo, calça e camisa azul de mangas compridas, uma capa vermelha que simula um manto real, e uma pequena coroa, a imagem parece prefigurar o pequeno leitor do século XXI, com estilo mais despojado e que, possivelmente, se fantasia para viver seus heróis. Tal prefiguração parece ser um modo de estabelecer uma identificação entre os leitores mirins e o livro-aplicativo.

Note-se que a imagem do príncipe-menino ocupa cerca de um terço do espaço da tela, sendo, entretanto, menor que uma das árvores Baobá. Assim, os signos dessa tela que ilustram uma valorização da criança são apenas aparentes, já que sabemos que os baobás eram pequenos, ficando desse modo, assinalada a menoridade dos infantes. Por outro lado, a aproximação entre os baobás e o príncipe-menino, faz lembrar a afirmação de Goussault de que as crianças “são plantas jovens que é preciso regar e cultivar com frequência”, o que Ariès(2011, p. 104) identificou como um modo de conceber a infância como uma etapa de imaturidade, irracionalidade e fragilidade.

Quanto à figura do adulto, protagonizada, no livro de Saint-Exupéry, especialmente pelo aviador, esta é abolida no livro-aplicativo, o que poderia indicar um descentramento de um adultocentrismo. Entretanto, isto é apenas aparente, pois na versão digital, a voz narrativa é de um homem adulto, é este que narra às ações e se apropria do discurso do pequeno príncipe. Nessa ausência da voz da criança, até mesmo o que poderia configurar como uma sintaxe infantil no interior do discurso do adulto é suprimido, a exemplo da dedicatória que também foi abolida.

Os outros adultos que aparecem no livro-aplicativo, o Rei, o Vaidoso e velho Geógrafo são expressões de uma concepção adultocêntrica diante da infância. Do mesmo modo como no clássico exuperiano, eles não tem real interesse pelo pequeno príncipe, isto é, em conhecê-lo, ouvi-lo e entendê-lo. A relevância da criança para os adultos, nesse caso, é baseada em anseios pessoais, vislumbrando ter alguém para dominar, alguém para admirar-lhe ou, alguém para explorar.

Embora estas representações de adultos no aplicativo mantenham certo ar caricatural, perdem um pouco a contundência. Contudo, conforme já observou Coutinho(2012, p. 207): “no contato com o geógrafo, ratifica-se ainda a distinção entre os modos de pensar do adulto e da criança, denotada, nesse momento, pela forma destoante, relativamente à assimilação da díade permanente/transitório”. Nesse contexto, a relação adulto x criança no livro-aplicativo parece acenar para uma inversão de valores, em que adultícia se revela egoísta e imatura, enquanto a infância se reveste de sabedoria, à exemplo da máxima dita pelo príncipe-menino: “ A amizade não deve ser baseada em interesse”.

Na construção desse quadro de prestígio da criança no livro-aplicativo, os verbos utilizados pelo narrador também ratificam um olhar sobre uma infância que não é simplesmente passiva, colocando nosso personagem no centro da ação. Daí, observarem-se expressões como ELE PENSOU, ELE PERGUNTOU, ELE DECIDIU, que contradizem a irracionalidade e imaturidade da criança. É evidente que essa postura ativa que assinala para esse prestígio está sob a tutela da voz do narrador adulto, que fala pela criança e se faz ser onisciente, aquele que sabe tudo.

Dessa maneira, conquanto esses traços valorizem a imagem da criança, a estrutura do texto, facilitada, pressupõe a imaturidade da criança para perceber as relações da narrativa. Talvez por isso mesmo o episódio com a serpente também não apareça no livro-aplicativo, eliminando a possibilidade de se tratar da morte, ainda que simbolicamente. Aliás, a construção textual desse livro-aplicativo assemelha-se a estrutura da fábula, gênero de caráter pedagógico e doutrinário, cuja peculiaridade permitiu e permite sua livre circulação em ambientes escolares e familiares, visto que sua principal tarefa tem sido conformar as crianças às regras e normas sociais, apoiando-se assim numa concepção adultocêntrica e socializadora.

Nesse sentido, observe-se que a narrativa na versão digital inicia com um “Era uma vez” o que o aproxima de uma tradição de textos destinados às crianças que tem essa função socializadora e pedagógica, tais como ensinar a não mentir, como em *O menino que gritava lobo*, a ser obediente aos pais, como em *Chapeuzinho Vermelho*, a trabalhar e ser produtivo, como em *A cigarra e a formiga*, só para citar alguns exemplos.

Curiosamente, no livro de 1943, este era o modo pelo qual o narrador-aviador diz desejar iniciar a história do pequeno príncipe:

Mas, com certeza, para nós que compreendemos o significado da vida, os números não tem tanta importância! Gostaria de ter começado esta história como nos contos de fada. Gostaria de ter começado assim:

“Era uma vez um pequeno príncipe que habitava um planeta pouco maior que ele, e que precisava de um amigo...” (SAINT-EXUPÉRY:2006, p.07)

4 Considerações finais

Diante do que tenho exposto até aqui, cabe perguntar que “nova” literatura infanto-juvenil se configura nessa cibercultura. Ela difere da Literatura feita em papel? As concepções veiculadas sobre infância, a exemplo do livro aplicativo *O pequeno príncipe* demarcam uma diferença em relação ao modo de pensar e representar adultos e crianças em narrativas para leitores mirins?

Tomando por empréstimo as palavras de Jacques Derrida, penso que:

Ora, se a diferença (eu ponho aqui sob uma rasura) aquilo que torna possível a apresentação do ente-presente, ela nunca se apresenta como tal. Jamais se oferece ao presente. A ninguém. Reservando-se e não se expondo, ela exerce neste ponto preciso e de um modo controlado a ordem da verdade, *sem por isso se dissimular*, como alguma coisa, como um ente misterioso, na ocultação de um não-saber ou num buraco cuja orla seria determinável (DERRIDA: 1998, p.32) [*italico meu*]

Desse modo, a diferença (*differance*) que se observa nessa literatura veiculada em espaços virtuais, nesse caso, no livro –aplicativo *O Pequeno Príncipe* se dá num cruzamento que deixa repetir várias linhas de sentido, ao mesmo tempo, em que produz outras. É uma espécie de meia-voz, um intervalo em que não há conceitos definidos, mas há a “possibilidade da conceptualidade, do processo e do sistema conceptuais em geral”(DERRIDA: 1998, p.40). Seguindo este raciocínio, pode se dizer que a infância apresentada no livro -aplicativo exibe 3 dimensões, a saber, uma dimensão moderna, que tradicionalmente evoca a imaturidade, irracionalidade e a menoridade/subalternidade da criança em relação ao adulto; a uma dimensão pós-moderna, em que se evidencia os traços contemporâneos do príncipe-menino e uma visão de prestígio da infância; e uma dimensão intermediária, em que os conceitos não se definem, mas aparecem como dissimulação e como meia-voz, inserindo-se numa lógica diferencial em que o novo repete velhas concepções. É uma nova-velha literatura infanto-juvenil.

REFERÊNCIAS:

- ABRAMOWICZ, Anete. A pesquisa com crianças em infâncias e a sociologia da infância. In: FARIA, Ana Lúcia Goulart de, FINCO, Daniela (orgs.) **Sociologia da infância no Brasil**.Campinas, SP: Autores Associados, 2011
- ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LCT, 2011

- COUTINHO, Fernanda. **Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry**. Fortaleza: Bando do Nordeste do Brasil, 2012.
- DERRIDA, Jacques. A Diferença. In: _____. **Margens da Filosofia**. Trad. de Joaquim Torres Costa & Antonio M. Magalhães. Portugal: Rés, 1998
- JOBIM, José Luis. A autoria, a leitura e as bibliotecas no mundo digital. In: ABREU, Márcia. SCHAPOCHNIK, Nelson. (Orgs.) **Cultura Letrada no Brasil: objetos e práticas**. Campinas: Mercado das Letras, 2005
- KOHAN, W.O. **Infância, estrangeiridade e ignorância: 0 ensaios de filosofia e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007
- _____. Infância e Filosofia. In: SARMENTO, M. & GOUVEIA, M.S.C. **Estudos da Infância**. Petrópolis: Vozes, 2008
- LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marcos César (Org). **História Social da Infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 1997.
- LAUWE, Marie-José Chombart. **Um outro mundo: a infância**. São Paulo: Perspectiva, 1991
- LEITE, Miriam L. Moreira. A infância no século XIX segundo memórias e livros de viagem. In: FREITAS, Marcos César. (Org). **História Social da Infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 1997
- LISBON LABS. **O Pequeno Príncipe** (livro-aplicativo). Disponível em: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.lisbonlabs.bedtimexpress.br.h43&feature=search_result#?t=W251bGwMSWYLDSEslmNvbS5saXNib25sYWJzLmJlZHRpbWV4cHJlc3MuYnluaDQzIl0. Acesso em 04 de abril de 2013
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine. **O Pequeno príncipe**. Trad. de Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: AGIR, 2006

A MINHA ALMA CANTA, DANÇA E ESCREVE... SOU MULHER E SOU NEGRA – UMA REPRESENTAÇÃO HISTÓRICO-LITERÁRIA DA MULHER NEGRA NA POESIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO.⁴⁶

Iza Reis Gomes Ortiz (IFRO)⁴⁷

Resumo: O presente estudo visa apresentar o percurso histórico da mulher negra representado na poesia de Conceição Evaristo. A poesia de Conceição Evaristo tenta expor uma representação da mulher através da Literatura. Considerando a poesia, uma forma de experiência de vida, um autoconhecer-se, evocamos Octávio Paz para dialogar com seus conceitos: “O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa”. Com este conceito, a experiência do escritor representada na poesia é o espaço de encontro do sujeito histórico com o desejo da imaginação, do sonho. E a poetisa Conceição Evaristo é um sujeito que transforma o poema em um tecido vivo, cheio de história e vida, uma história que corrompe a do dominador e apresenta outra, a dos marginalizados. Seguindo ainda Octávio Paz, “A experiência pode adotar esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais, para ser outro. Tal como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história.” O percurso vai do porão do navio negreiro até à senzala. É um caminho espacial e temporal, envolvendo o discurso do eu-lírico como uma voz evocando o seu lugar e a sua vez na sociedade brasileira. Utilizaremos-nos dos Estudos Culturais e da Análise do Discurso Francesa. Tentaremos desvendar as entrelinhas, a junção da História com a Literatura na tentativa de mostrar um olhar feminino sobre a História da mulher negra.

Palavras-chave: Literatura. História. Conceição Evaristo. Mulher negra.

Abstract: This study aims to present the history of black woman represented in poetry of Conceição Evaristo. The poetry of Conceição Evaristo tries to expose a representation of women through literature. Whereas the poetry, a form of life experience, Octavio Paz to talk about with their concepts: "the poem is not a literary form, but the meeting place between the poetry and the man. The poem is a verbal body that contains, or send poetry. Form and substance are the same thing ". With this concept, the writer's experience represented in poetry is the subject's historic meeting space with the desire of imagination, the dream. And the poet Conceição Evaristo is a subject that turns the poem in a living tissue, full of history and life, a story that fails the Dominator and presents another, of the marginalized. According to Octavio Paz, "The experience can adopt this or that way, but it's always a go beyond themselves, a break through the temporal walls, to be another. As the poetic creation, the experience of the poem takes place in history, is history and, at the same time, denies the story." The route goes from the holds of the slave ship to the slave quarters. Is a spatial and temporal path, involving the I-lyric speech as a voice evoking your place and your time in Brazilian society. We will use us of cultural studies and the French discourse analysis. We will try to unveil the subtext, the junction of history with literature in an attempt to show a feminine look on the history of black woman.

Keywords: Literature. Story. Conceição Evaristo. Black woman.

1. INTRODUÇÃO

Em tempos de luta pela igualdade de gênero, a mulher tem assumido um papel bastante questionador e produtivo. Discutir igualdade de gênero é debater sobre o papel da mulher de hoje em relação àquela do passado. Antes, a mulher era controlada, submissa, aceitava a História que determinavam a ela, não questionava ou não possuía mecanismos para ser ouvida. Agora, há a chance de

⁴⁶ Artigo apresentado como Comunicação no IV CIELLA – Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia.

⁴⁷ Mestre em Letras: Linguagem e Identidade pela UFAC; Especialista em Letras: Estudos Literários e Linguísticos pela FACISA; Membro do Grupo de Pesquisa ‘Literatura, Educação e Cultura: caminhos da alteridade’ da Universidade Federal de Rondônia e do Grupo de Pesquisa Poesia Africana do Século XX e XXI da UFRJ; Professora do Instituto Federal de Rondônia; E-mail: iza.reis@ifro.edu.br

se inverter essa História, procurando expor-se, construir-se como sujeito. Segundo Michel Foucault (1989), nossas ações são controladas, nosso discurso é polido, direcionado. E a mulher conseguiu estratégias para escapar a essa dominação, a essa aceitação ‘inquestionável’. São verdades que foram quebradas e reinventadas com outro olhar, o olhar da mulher negra. Sempre tínhamos a visão do homem, do pai, do patriarca. Agora, temos a oportunidade de mudarmos o foco e ouvir a versão feminina, o olhar de quem sempre se calou ou foi calada por algum motivo.

A mulher já foi tratada como escrava, incapaz, sem direitos. E a mulher negra? A situação é pior ainda, infelizmente. Além de lutar contra a desigualdade de gênero, luta contra o preconceito racial, contra um grupo que avalia a pessoa pela cor da pele. Mas houve mulheres que arrebataram as amarras e se questionaram sobre sua posição, seu valor, sua História, seus desejos, sua liberdade.

Assim como na vida, na literatura não foi tão diferente. Poucas mulheres escreviam, ousavam ser escritoras, poetisas. Mas com as frentes de reivindicações das mulheres em todas as áreas: política, econômica, social e cultural, houve uma transformação nesta realidade, o espaço para o discurso feminino ganhou voz e começaram os questionamentos sobre as raízes dessas desigualdades. Como disse Conceição Evaristo (2007), por que mulher serve para cantar, cozinhar, lavar e não para escrever?

Os estudos sobre a mulher não podem acabar apenas na visão da mulher ou da raça, mas abarcar uma visão diferente daquela determinada pela História Ocidental. É uma visão que coloca a mulher como escritora, narradora e personagem da História. Restringir a Literatura escrita por mulher apenas como algo de gênero ou raça pode causar outra forma de exclusão, de preconceito. Precisa-se ver a produção feminina como outro olhar para a História, como qualquer outro pesquisador ou escritor.

2. METODOLOGIA

E para analisar e dialogar com essas ideias, propomos nos apoderar, por um momento, das teorias do Pós-Colonialismo, da Poética da Identidade e da Análise do Discurso.

Um teórico que buscamos para tecer uma rede de sentidos é Stuart Hall, o qual trabalha com o conceito de identidades pós-coloniais. Após uma realidade de colonização, para qualquer grupo, a busca da identidade é essencial. Segundo Hall,

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”(2004, p.109)

A poetisa negra se representam no texto literário? Ela se questiona sobre a representatividade que cria sobre si mesma? E as representações criadas por ela, influenciam de alguma forma a identidade da mulher negra? São questionamentos como estes que buscamos refletir através dos discursos teóricos.

A poética da Identidade será pautada nas reflexões de Octávio Paz (1982), em seu texto 'A lira e o arco', que aborda questões de criação entre poesia e identidade, entre o eu lírico e a experiência do sujeito. Segundo Paz, a criação poética é

Exercício de nossa liberdade, de nossa decisão de ser. Essa liberdade, conforme já foi dito muitas vezes, é o ato pelo qual vamos mais além de nós mesmos, para sermos mais plenamente. Liberdade e transcendência são expressões, movimentos da temporalidade. A inspiração, a 'outra voz', a 'outridade' são, na sua essência, a temporalidade brotando, manifestando-se sem cessar. Inspiração, 'outridade', liberdade e temporalidade são transcendência (1982, p. 218).

Com este conceito, tentaremos nos indagar sobre a posição criativa das poetisas em relação à experiência de vida, como sujeitos que participam e se identificam com a realidade política, cultural, econômica e social de uma determinada sociedade.

A Análise do Discurso virá com o filósofo Michel Foucault, ao trabalhar a questão do discurso e do poder, para o filósofo, o conhecimento é adquirido através do discurso, ou seja, precisamos nos expressar para sermos ouvidos e declarar nossas posições sujeitos em relação à realidade. Outro conceito a ser trabalhado com Foucault são as 'vontades de verdade', ou seja, a quebra de paradigmas determinados por um grupo que detém o poder naquele momento. Esses totens podem ser questionados, discutidos, reavaliados e reescritos conforme o novo discurso do sujeito. A novidade não está no que é dito, mas no como esse dito voltou, ou seja, quais estratégias e subjetivações o sujeito 'mulher negra' construiu para representar a si mesmo e apresentar ao mundo sua visão da História do mundo.

3. ANÁLISE

Conceição Evaristo não apenas canta, nem apenas dança, canta, dança e ESCREVE nas linhas da Literatura.

Em uma entrevista⁴⁸ de Conceição Evaristo cedida à Revista Raça Brasil, perguntada sobre a questão do papel da mulher na sociedade, comentou: "espera-se que a mulher negra seja capaz de desempenhar determinadas funções, como cozinhar muito bem, dançar, cantar, mas não escrever. Às vezes me perguntam: 'você canta?'. E eu digo: 'não canto nem danço'". Com este comentário não quer criar nenhum mal estar com as mulheres que cantam ou dançam, mas apenas mostrar que a mulher negra não apenas canta, dança, cozinha, mas também escreve, constrói discursos sobre a raça e o gênero, tentando mostrar que a educação, os questionamentos, as perguntas sobre determinadas posições e verdades prontas, pode criar conhecimento, pode mudar o foco do olhar, o ângulo da História.

A escritora Conceição Evaristo é considerada o pilar e a mais importante e atuante voz da Literatura Afro-brasileira, atualmente. Sua origem é Minas Gerais, cresceu na favela, conheceu a pobreza

⁴⁸Entrevista com Conceição Evaristo. *Enpublicacion: Boletín PPCOR*, no. 31. LPP, Laboratorio de Políticas Públicas, UERJ: Brasil. Abril-Maio. 2007. Aceso ao texto completo: <http://www.lpp-uerj.net/olped/acoefirmativas/boletim/31/entrevista.htm>

de perto. Pertencia a uma família de cozinheiras, queria outro futuro para si, desejava estudar, mas como? Sua mãe, uma lavadeira. Uma importante peça na sua construção de leitura, aquela contava histórias para os filhos, exercia o papel de contadora de histórias. Com muita dificuldade, terminou os estudos básicos, optou por Letras por ter sido incentivada à leitura, quando criança, por sua mãe, a contadora de histórias oficial. Fez Mestrado em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro, defendendo em 1996 a dissertação: *Literatura Negra: uma poética da nossa afro-brasilidade*, e doutorou-se em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Sua tese versou sobre a Literatura Brasileira afrodescendente e as Literaturas de Língua Portuguesa.

A poetisa consegue construir em sua poesia um lugar para a voz da mulher negra, através da poesia, contornar o discurso oficial e subverter a ordem do mesmo. Evocando Foucault, seria uma estratégia de subjetivação, uma forma de escapar aos mandos e desmandos da sociedade que teima em dizer e assegurar a submissão de determinados sujeitos, colocá-los como inferiores. E Evaristo refaz a História, assegurando um espaço para as ideias, os desejos, os lamentos, para a História da mulher negra.

Vamos analisar todo este caminhar nas seguintes poesias:

<p><i>EU-MULHER</i> <i>Uma gota de leite</i> <i>me escorre entre os seios.</i> <i>Uma mancha de sangue</i> <i>me enfeita entre as pernas</i> <i>Meia palavra mordida</i> <i>me foge da boca.</i> <i>Vagos desejos insinuam esperanças.</i> <i>Eu-mulher em rios vermelhos</i> <i>inauguro a vida.</i> <i>Em baixa voz</i> <i>violento os tímpanos do mundo.</i> <i>Antevejo.</i> <i>Antecipo.</i> <i>Antes-vivo</i> <i>Antesagora o que há de vir.</i> <i>Eu fêmea-matriz.</i> <i>Eu força-motriz.</i> <i>Eu-mulher</i> <i>abrigo da semente</i> <i>moto-contínuo</i> <i>do mundo.</i></p>	<p><i>Vozes-Mulheres</i> <i>A voz da minha bisavó ecoou</i> <i>criança</i> <i>nos porões do navio.</i> <i>Ecoou lamentos</i> <i>de uma infância perdida.</i> <i>A voz de minha avó</i> <i>ecoou obediência</i> <i>aos brancos-donos de tudo.</i> <i>A voz de minha mãe</i> <i>ecoou baixinho revolta</i> <i>no fundo das cozinhas albeias</i> <i>debaixo das trouxas</i> <i>roupagens sujas dos brancos</i> <i>pelo caminho empoeirado</i> <i>rumo à favela.</i></p>	<p><i>A minha voz ainda</i> <i>ecoa versos perplexos</i> <i>com rimas de sangue</i> <i>e fome.</i> <i>A voz de minha filha</i> <i>recolhe todas as nossas vozes</i> <i>recolhe em si</i> <i>as vozes mudas caladas</i> <i>engasgadas nas gargantas.</i> <i>A voz de minha filha</i> <i>recolhe em si</i> <i>a fala e o ato.</i> <i>Ó ontem — o hoje — o agora.</i> <i>Na voz de minha filha</i> <i>Se fará ouvir a ressonância</i> <i>o eco da vida-liberdade.</i> <i>(Evaristo 1990: 32)</i></p>
--	--	---

A poetisa consegue construir todo um conjunto entre passado, presente e futuro através da memória. Podemos considerar a escrita da poesia uma forma de resistência, uma estratégia de luta para não concordar com a posição de subalternidade. Escrever é uma forma de mostrar sua identidade através de sua própria voz:

O que eu tenho pontuado é isso: é o direito da escrita e da leitura que o povo pede, que o povo demanda. É um direito de qualquer um, escrevendo ou não segundo as normas cultas da língua. É um direito que as pessoas também querem exercer. Então Carolina Maria de Jesus não tinha nenhuma dificuldade de dizer, de se afirmar como escritora. (...) E quando mulheres do povo como Carolina, como minha mãe, como eu, nos dispomos a escrever, eu acho que a gente está rompendo com o lugar que normalmente nos é reservado, né? ***A mulher negra, ela pode cantar, ela pode dançar, ela pode cozinhar, ela pode se prostituir, mas escrever, não, escrever é uma coisa... é um exercício que a elite julga que só ela tem esse direito.*** (...) Então eu gosto de dizer isso: escrever, o exercício da escrita, é um direito que todo mundo tem. Como o exercício da leitura, como o exercício do prazer, como ter uma casa, como ter a comida (...). A literatura feita pelas pessoas do povo, ela rompe com o lugar pré-determinado. [Conceição Evaristo, em entrevista concedida a Bárbara Araújo (Blogueiras Feministas) em 30 de setembro de 2010]

Desta forma, a poetisa se coloca na poesia e em seus textos na mesma posição que seus personagens e seus antecessores, no caso, sua avó. São sujeitos inseridos em uma rede de representações que buscam validar o discurso do Outro, do colonizado, do subjugado. Edwar Said em seu livro ‘Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente’ (2007), reflete sobre o homem e suas perspectivas em relação à mudança de poder:

Talvez a tarefa mais importante de todas seja a de empreender estudos das alternativas contemporâneas ao Orientalismo (elemento vinculado às ideologias dominantes), perguntar como é possível estudar outras culturas e povos a partir de uma perspectiva libertária, ou não repressiva e não manipuladora. Mas nesse caso seria necessário repensar todo o problema complexo do conhecimento e poder (SAID, 2007: 55).

Said nos propõe um repensar de toda a problemática do conhecimento e poder. Refletir sobre quem está com o poder e como estudar outras culturas, outras visões de uma forma não dominadora. Com esta teoria, ele nos coloca o papel de Conceição Evaristo na Literatura Brasileira, quando esta trabalha as posições da mulher negra na estratificação da sociedade ‘branca’.

Em sua poesia ‘*Eu mulher*’, Conceição nos apresenta várias definições de mulher, várias características ímpares que a mulher, de forma geral, possui em sua constituição. No título, já há uma autoafirmação, uma auto definição: ‘*Eu-Mulher*’. Não se sabe se o eu-lírico está dentro da poetisa ou a poetisa está dentro do eu-lírico ‘mulher’. Assim como a escritora, o eu-lírico busca afirmar um espaço, uma identidade feminina maiúscula, forte e segura de sua construção. No primeiro verso, temos o índice da mãe, ‘*Uma gota de leite me escorre entre os seios*’, uma imagem que gera o sentido de criação, de produzir alimento, de dar vida a outro ser. Mas também evoca a imagem de tristeza, comparando a gota de leite à gota de lágrima, a um corpo que chora pelos maus tratos ocasionados pelo patrão. O verso ‘*uma mancha de sangue me enfeita a perna*’ sinaliza o parto, o nascimento do filho, a geradora da vida, o ser que dá a vida aos outros. A questão do dizer, do falar, do se identificar é cortada, é interrompida: ‘*meia palavra mordida*

me foge a boca. Tenta dizer algo, mas algo ou alguém a impede, a interrompe. O ser mulher no momento de sua função mais magistral, dar a vida a outro ser, é inibida, é tolhida, por ela mesma, demonstrando medo, ou por força de outro sujeito considerado superior. No decorrer da poesia, há o desejo da vida ser diferente, da esperança em um novo ser: *Vagos desejos insinuam esperanças / Eu-mulher em rios vermelhos inauguro a vida.* Ao mesmo tempo que demonstra medo, fragilidade com as palavras *'vagos'* e *'insinuam'*, ou seja, desejos imprecisos, parecem que não podem ser desejados, não estão claros, e *'insinuam'* remete-se a não afirmar, a não se declarar; também demonstra uma veemência na hora que se diz mulher inaugurando a vida em rios vermelhos, este sangue que pode ter dois efeitos de sentido: o do sangue da nova vida, do ato de nascer, e também ser mulher na guerra, na luta, na morte. E quando o eu-lírico expressa o sentimento através da hipérbole *'em rios vermelhos'*, nos remete ao coletivo, a mais de uma mulher, a várias mulheres dando vida a outros, através da luta de sangue ou através da luta do nascer. Nascer mulher e ainda negra, pode determinar o futuro daquela criança, dependendo do momento histórico em que nasceu. No decorrer da poesia, temos uma reviravolta, o ser mulher assume seu papel de construtora de ideias, de espaços, de revolta e de mudança. Quando diz *'em baixa voz violento os tímpanos do mundo'*, nos diz que aos poucos, devagar a mulher está conseguindo se identificar, se mostrar, não impondo, mas de modo não repressivo ou manipulador, de forma questionadora e reflexiva. É a vez de ouvir a voz da mulher, do sujeito que foi destinado pela sociedade a manter-se na alcova, na cozinha, nos bastidores, à margem da História. A partir do verbo *'inaugurar'*, o eu-lírico parte para a ação, coloca-se como sujeito ativo da História, não serão mais *'vagos desejos'* ou *'insinuações'*, agora são afirmações, verbos de ação: *"eu inauguro a vida / Antevejo. / Antecipo."* Há uma demonstração da força da mulher, agora ela vê e fala, possui o poder de se expressar, possui o poder do discurso, possui assim, o poder do conhecimento. Era uma mulher que vivia no passado, espaço este criado pelos dominadores, pelos que disseram que a mulher não era igual ao homem, era inferior, frágil e incapaz. Em seguida, o eu-lírico utiliza o advérbio *'agora'* para determinar uma mudança no tempo, tudo era antes, *'agora – o que há de vir'* – evoca a representação da mulher da sociedade, a luta das mulheres contra a desigualdade em todos os sentidos, não importa o *'antes'*, o *'agora'* ou o *'o que há de vir'*, tudo será enfrentado pela mulher, por ela, a força motriz e matriz da geração do mundo. É uma forma de gritar ao mundo, *'estou aqui e agora em diante, vocês irão me ouvir'*. Nos últimos versos, há auto-adjetivação, um nomear-se como *'força matriz'* e propulsora dos novos tempos que virão: *"Eu fêmea-matriz."* Neste verso, temos a marcação da identidade de gênero, a mulher que gera, que é a origem.

E os três últimos versos nos mostram a vontade de verdade da mulher em se emancipar e se construir como sujeito ativo e participativo da sociedade do mundo: *"Eu-mulher / abrigo da semente / moto-contínuo do mundo."* Em outras palavras, o eu-lírico apresenta-se mulher, geradora da vida e mola propulsora da continuidade da vida, do mundo. Diferente do início do poema, o eu-lírico consegue visualizar seu papel e função diante de todos, reclamando um espaço e um ouvir para os outros a

olharem diferente da visão que foi construída pelos colonizadores e exploradores existentes. Façamos um diálogo desta realidade com os dizeres de Conceição sobre o exercício de ser escritora em uma entrevista à Revista Raça⁴⁹:

Para um negro desconhecido tornar-se escritor, há todas essas dificuldades. Para uma mulher negra, pode multiplicar isso por mil, pois você vai assumir uma função que a sociedade não está acostumada a esperar. A sociedade tem uma expectativa que nunca é intelectual.

Ou seja, confirma-se a ideia de que precisamos rever os discursos em relação ao negro, e especificamente, à mulher negra. Conceição Evaristo é uma escritora que luta por isso, tenta mostrar sua visão ao mundo, de seu lugar e posição como mulher negra e escritora.

Analisemos agora, o segundo poema de Conceição Evaristo: “*Vozes-mulheres*”. Neste poema, Conceição faz um histórico da mulher negra, desde a vinda da África nos porões dos navios negreiros até agora, através das representações da bisavó a filha do eu-lírico. Vamos aos sentidos do texto. O poema é constituído através de uma narrativa, em que se inicia com a imagem da bisavó dentro dos porões dos navios negreiros, “*A voz de minha bisavó ecoou criança / nos porões do navio. / Ecoou lamentos / De uma infância perdida.*” Neste trecho, visualizamos a imagem da bisavó ainda criança, no espaço dos porões dos navios negreiros – um diálogo com a África, o continente que foi invadido e escravizado, fornecendo a força de trabalho para os brancos. A poesia retrata a diáspora realizada pelos africanos para a América, confirmando a “ordem do mundo colonial”, em que os preceitos eram “eurocentrismo”, a raça ariana era superior a todas as outras e “androcentrismo”, em que ditava a superioridade do gênero masculino ao feminino. A mulher negra era inferiorizada até pela própria raça, pelos colegas homens, percebe-se assim, que o sujeito mulher-negra não possuía representatividade nem no seu espaço de origem.

Seguindo a poética-narrativa, temos os versos relacionados à avó, uma herdeira de todas as mazelas da escravidão, do sofrimento da mulher negra: “*A voz de minha avó / ecoou obediência / aos brancos-donos de tudo.*” Nestes, já temos a figura da escrava no Brasil, há uma mudança de espaço, iniciado pela África, origem dos escravos, passando pelos porões dos navios negreiros, lugar este em que foi retirada a infância da bisavó, desaguando no Brasil, na escravidão, nas senzalas humilhantes em que se tenta dirimir uma cultura e impor outra. Na senzala dos escravos, lugar que determinava o espaço e a função de obediência aos ‘brancos-donos de tudo’, aqueles eram submissos às ordens dos detentores da verdade, verdade esta criada e disseminada pelos colonizadores.

Nos próximos versos, temos outra figura deste percurso histórico, a mãe do eu-lírico, condenada a ser empregada e tendo como futuro a favela, novo espaço remodelado, destinado aos excluídos e considerados inferiores em relação aos colonizadores, brancos, eurocêtricos: “*A voz de minha mãe / ecoou baixinho revolta / No fundo das cozinhas albeias / debaixo das trouxas / roupagens sujas dos brancos / pelo caminho empoeirado / rumo à favela.*” Em relação à figura anterior, temos uma grande diferença no objeto do verbo

⁴⁹ Entrevista cedida à Revista Raça Brasil. Disponível em <<http://racabrasil.uol.com.br/Edicoes/96/artigo15620-2.asp>> Acesso em 30.08.2012.

“*ecoar*”: antes ecoou obediência, a mãe ecoou revolta, baixinho, mas ecoou uma indignação, um não contentamento com a situação dos escravos, especificamente, as mulheres negras. Elas estavam em um espaço que não podiam chamar de seu, não havia um sentimento de pertencimento ao local: *‘no fundo das cozinhas albeias’*, este espaço não indicava sua cultura, sua culinária, sua vida social, mas indicava uma aceitação obrigatória, para sobreviver precisavam aceitar aquela condição de colonizado, de subalterno. Mas como em qualquer relação humana, há resistência de um lado, há relações de poder. Foucault nos coloca esta situação de resistência:

Quero dizer que as relações de poder suscitam necessariamente, apelam a cada instante, abrem a possibilidade a uma resistência, e é porque há possibilidade de resistência e resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanto mais força, tanto mais astúcia quanto maior for a resistência. (2003, p. 232)

Desta forma, iniciam-se as resistências através do discurso, das conversas, das indagações, das práticas de lutas, dos rituais. E o processo de se manter no poder continua por parte dos colonizadores. Nos versos *“debaixo das trouxas / roupagens sujas dos brancos”*, continuam as mulheres negras, destinadas a posições subalternas. E o próximo espaço destinado a elas não é tão diferente, adquire outros contornos, mas o sentido de subalternidade, de inferioridade continua: a favela. Este espaço abarca toda uma carga identitária, um espaço que suporta a questão de gênero e raça.

Conceição desenha o espaço “favela” em seu livro *“Becos da memória”*, representando o espaço dos negros, dos rejeitados, dos que saíram da cozinha dos brancos ou da senzala da escravidão. Um lugar que seria a continuidade natural dos negros e negras do Brasil, *“pelo caminho empoeirado / rumo à favela”*. É como se não houvesse outro caminho, outro lugar para os excluídos, apenas a favela.

Na continuidade da poesia, temos os versos representando o eu-lírico, a voz que denuncia a situação das mulheres negras, e que também se inclui nestes conjuntos de personagens: *“A minha voz ainda / ecoa versos perplexos / com rimas de sangue / e / fome”*. A voz do eu-lírico ainda está presa aos grilhões da História da escravidão, ainda não possui força para gritar, ela ainda “ecoa”, não faz parte da rede de vozes que possuem poder para mudar a realidade das mulheres negras. E ainda apresenta duas situações: os versos ecoados são perplexos e as rimas são de sangue e fome. São situações que podemos reportar à escravidão, ao sofrimento, ao lamento de ter sido escrava, passados vários anos, ainda a mulher negra é considerada uma escrava, sem vez e voz para ecoar o seu grito de liberdade, o seu discurso de representação sem ecoar, mas dizer, gritar, escrever. O sangue pode nos encaminhar à violência sofrida na época da diáspora, da separação entre pais e filhos, da infância roubada, da escravidão, sofrendo com os mandos e desmandos dos senhorios, com os castigos físicos no tronco, açoitados com chicotes que tinham lâminas de ferro. E a fome pode também se referir a este tempo, como também ao tempo da falsa liberdade, libertos, mas sem lugar, sem destino, sem casa, sem esperança para construir algo. Depois da libertação dos escravos, não houve uma preparação para esses negros viverem, se estabelecerem, ou

seja, a alternativa era voltar aos seus donos e “aceitar” a situação de humilhação e escravidão velada. Mas a aceitação não indicava passividade, e sim uma resistência para poder mudar a situação de subalternidade. Na favela, também há presença da fome, da falta de saúde, de uma moradia descente, situações que denegriam toda uma identidade guerreira e representativa da situação da mulher negra.

Após tanto sofrimento, vê-se uma possibilidade de mudança, de uma representatividade maior, na poesia, através da filha do eu-lírico: *“A voz de minha filha / recorre todas as nossas vozes / recolhe em si / as vozes mudas caladas / engasgadas nas gargantas”*. Há uma tentativa de representação coletiva através da filha do eu-lírico, uma ação que busca toda uma História da mulher negra através das vozes silenciadas, caladas, engasgadas. Essas vozes foram caladas, ou seja, alguém as calou, tornou-as mudas, sem força para falar, para reclamar; e engasgadas, porque, talvez tenham tentado ecoar, tenham tentado dizer algo, mas foram interrompidas, suspensas. Vozes estas que foram quase apagadas pelo eurocentrismo, pela cultura dominante, pelo grupo que detinha o poder do discurso e da economia. E esta filha terá a incumbência de recolher todas as angústias, os sofrimentos, os sonhos, os ecos das mulheres negras e gritar ao mundo, aos outros: *“A voz de minha filha / recolhe em si / a fala e o ato”*. E não será apenas o dizer, o falar, mas o ato da ação, do fazer algo, do mudar, da transformação das posições ocupadas pelas mulheres negras. O desejo de que tenha chegado a hora de mudança, de não mais ecoar, mas de gritar e mostrar ao mundo as vozes das mulheres negras, mostrar a representação desta identidade através do discurso, da ação: *“O ontem - o hoje - o agora. / Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / o eco da vida-liberdade.”* O eu-lírico recupera o passado, evoca o presente e reclama o agora. Haverá uma ressonância, um estardalhaço de vozes, de sons, que podem ser relacionados à cultura, ao som do batuque da religião, ao batuque dos rituais e celebrações de vida, como aos gritos de liberdade, às evocações de lugares e tempos para serem ouvidas. Conceição constrói um percurso histórico colocando a mulher negra como sujeito da História, um sujeito que lutou, persistiu em suas representações de identidade, apresentou vozes que foram silenciadas pelos homens brancos, vozes estas que existiram na História, mas como a existência predispõe uma representação, precisava ser dado o espaço e o momento para ouvirmos a versão das mulheres negras. Como já dizia um provérbio africano, *“Enquanto os leões não puderem contar sua história, a história será sempre a dos caçadores.”*

Ao construir esses discursos, Conceição Evaristo busca o entre-lugar, um espaço entre a verdade do colonizador e o desejo de liberdade do colonizado, articulando os processos culturais que enfatizam as diferenças, que dão possibilidades de novas identidades, individuais e/ou coletivas, onde as estratégias de subjetivação são criadas, transformadas, reafirmadas ou contestadas, mas que requerem uma mudança, um novo olhar para o sujeito colonizado, subalterno e considerado, por alguns como inferior (BHABHA, 2005).

A recuperação da ancestralidade na autora nos mostra a dimensão histórica e política no viés da Literatura. A poesia transforma-se numa arma, numa luta de dizeres, de discursos que constroem outra

realidade, outro fio da História. A resistência é uma forma de mostrar a identidade dessas mulheres, dessas lutadoras que se entregam à imaginação e ao saber refazer o conhecimento, rediscutir as verdades prontas e acabadas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lady Cristina de. *Trajetórias e protagonismo de mulheres negras no Brasil*. Disponível em: http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1307029931_ARQUIVO_TRAJETORIA_SEPROTAGONISMO_DE_MULHERES_NEGRAS_NO_BRASIL.pdf Acesso em 31.08.2012

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2005.

CORRÊA, Cláudia Maria Fernandes. *Ecos da solidão: uma autobiografia de Maya Angelou*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2009.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “*Novas Subjetividades na pesquisa Histórica Feminista: uma Hermenêutica das Diferenças*”. Estudos Feministas. UFRJ/Ciec, 2º. Semestre, 1994, pp. 373-382.

DUARTE(a), Eduardo de. *O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo*. Estudos Feministas, Florianópolis, 14(1): 305-323, janeiro-abril/2006.

DUARTE(b), Vera. *Preces e Súplicas ou os Cânticos da desesperança*. Praia: Instituto Piaget, 2005.

DU BOIS, W. E. B. *The Souls of black Folk*. New York: Dover Publications, INC., 1994 [1903].

EVARISTO, Conceição. “*Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face*. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. & SCHNEIDER, Diane (Editores). *Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: ideia, 2005, p. 201-212

_____. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

_____. “*Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita*”. Marcos Antônio Alexandre, org. *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

_____. *Entrevista com Conceição Evaristo*. Enpublicacion: Boletín PPCOR, no. 31. LPP, Laboratório de Políticas Públicas, UERJ: Brasil. Abril-Maio. 2007. Acesso ao texto completo: <http://www.lpuerj.net/olped/acoesafirmativas/boletim/31/entrevista.htm>

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Trad. Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

_____. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 8 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

_____. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. Martins Fontes: São Paulo, 2000.

_____. *Human nature: justice versus Power*. Noam Chomsky debates with Michel Foucault (1971). Disponível em <<http://www.chomsky.info/debates/1971xxxx.htm>> Acesso em 15.08.2012

- _____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1996.
- _____. Poder e Saber. In: MOTA, Manoel B. (Org.) *Michel Foucault. Estratégia poder-saber*. Tradução de Vera Lucia L. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Coleção Ditos e Escritos, v.IV, 2003.
- _____. *A ordem do discurso*. Tradução de Edmundo Cordeiro e Antonio Bento. São Paulo – SP - 2012
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- LIMA, Omar da Silva. *O comprometimento etnográfico afrodescendente das escritoras negras Conceição Evaristo e Geni Guimarães*. Disponível em <http://hdl.handle.net/10482/4137> Acesso em 25.08.2012
- MACEDO, Helder Alexandre Medeiros de. *Oriente, Ocidente e Ocidentalização: Discutindo Conceitos* – Revista da Faculdade do Seridó, 2006.
- OLIVEIRA, Eliana. *Mulher negra professora universitária: trajetória, conflitos e identidades*. Brasília: Líber Livro, 2006.
- ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (Coleção Logos).
- PINSKY, Jaime. *As Primeiras Civilizações*. 22ª ed, Contexto, 2005, pp.60-62.
- PRAXEDES, Rosângela Rosa. *Mulheres negras: reflexões sobre identidade e resistência*. Revista Espaço Acadêmico – Ano III – Nº 26 – Julho de 2003.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* – São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- SANTOS, Gislane Aparecida dos. *A Invenção do Ser Negro: um percurso das ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros*. São Paulo: Educ/Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- SANTOS, Wellington Oliveira dos; SILVA, Paulo Vinicius Baptista da. *Racismo discursivo e a mulher negra: análise a partir dos personagens presentes na publicidade e nos cadernos de saúde de jornais impressos*. Disponível em <<http://revista-theomai.unq.edu.ar/NUMERO%2021/ArtOliveira.pdf>> Acesso em 20.08.2012.
- SANTOS, Walkiria Chagas da Silva. *A mulher negra brasileira*. Revista África e Africanidades – Ano 2 - n. 5 - Maio. 2009. Disponível em WWW.africaeaficanidades.com Acesso em 21.08.2012
- SPIVAK, GayatriChakravorty. *Pode o subalterno falar?* UFMG, 2010.
- VÁRIOS AUTORES. *Cadernos Negros 13*. São Paulo: Quilombhoje, 1990, p. 32-33
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tias baianas tomam conta do pedaço* – Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Vol. 3, n. 6, 1990. Disponível em <<http://www.academiadosamba.com.br/monografias/velloso.pdf>> Acesso em 01. 09.2012

A ETERNIDADE DO INSTANTE: O MOSAICO DE REPRESENTAÇÕES DO FEMININO DE ZOÉ VALDÉS

Jeanne Sousa da Silva¹

Algemira de Macedo Mendes²

RESUMO: O objetivo deste artigo é verificar de que forma os aspectos sócio-culturais tecem as relações de gênero e contribuem para a representação do feminino no romance *A Eternidade do instante*, da escritora cubana Zoé Valdés. O título do artigo sugere as múltiplas possibilidades de análise desta obra. Nela, Zoé apresenta um texto que transita pela história, política, tradição e memória do povo chinês, revelando uma cultura exótica, mística e fascinante, na qual a mulher, historicamente marcada pela submissão, ora é representada a partir de uma construção sócio-cultural, ora como desejo da autora em desvelar e dar voz a alteridade feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Romance; cultura; representação; feminino.

RÉSUMÉ: L'objectif de cet article est d'examiner la façon dont les aspects socio-culturels tissent les relations de genre et contribuent pour la représentation du féminin dans le roman *A Eternidade do instante*, de l'écrivain cubain Zoé Valdés. Le titre de l'article suggère les multiples possibilités d'analyse de ce travail. Ici, Zoe présente un texte qui transite à travers l'histoire, la politique, la tradition et la mémoire du peuple chinois, révélant une culture exotique, mystique et fascinant, dans lequel les femmes historiquement marqués par la soumission, est désormais représenté par un socio-culturel soit que le désir de l'écrivain à découvrir et à faire entendre la voix de l'altérité féminine.

MOTS-CLÉS: Romance, culture, représentation, féminin.

INTRODUÇÃO

Adentra-se no mundo literário de Zoé Valdés, premiada escritora cubana, nascida em Havana no ano de 1959, com a análise de *A Eternidade do instante*, narrativa em forma de mosaico, na qual as representações do feminino, entrecortadas entre passado e presente, revelam sob a ótica da crítica feminista, relações entre o gênero e os símbolos culturais.

A história é dividida em duas partes, *Nascer* e *Vivir*, a primeira contém 15 capítulos, e a segunda 21. A conexão entre os capítulos, no entanto, não se desfaz, há uma linha tênue que conecta os sentidos. Os subtítulos dos capítulos estão relacionados à charada sino-cubana, que apresenta 36 números, dando à obra um tom místico.

¹ Mestranda em Letras - Literatura pela Universidade Estadual do Piauí / jeanness01@gmail.com

² Professora Doutora da Universidade Estadual do Piauí / algemacedo@ig.com

A estrutura da narrativa está ligada a uma rede de significados que tanto se referem à cultura chinesa quanto à cubana. O misticismo, dessas culturas, se apresenta na composição de quase todas as personagens. Assim como, as organizações sociais revelam as representações do feminino.

Antes de iniciarmos a análise da referida obra, vale situar o contexto sociopolítico da China e de Cuba, no qual a obra se insere e, principalmente das implicações desse contexto no campo literário. Isto porque, “(...)A importância, hoje, não é somente DO QUE se fala, mas, principalmente, DO COMO se fala e DE ONDE se fala [...]” (SCHMIDT, 1995, p.178).

A narrativa inicia-se em Yaan, cidade de Sichuan na China de 1910, período em que começa a ruína econômica chinesa, sobretudo na agricultura. Muitos dos camponeses abandonaram o campo, o que gerou profundas mudanças, no panorama sócio-econômico e cultural desse país.

O Imperialismo capitalista imposto pelas potências européias subjugou os valores culturais chineses a um descrédito, as artes em geral, perderam o valor político-econômico. O status social passa, então a girar em torno do poder do capital e não mais do intelecto. Muitos artesãos e camponeses emigraram para outros países, em busca de riqueza.

Nesse período, Cuba havia se tornado uma república, no entanto o governo norte-americano, em 1901, tinha convencido a Assembleia Constituinte cubana a incorporar um apêndice à Constituição da República, a Emenda Platt, pela qual se concedia aos Estados Unidos o direito de intervir nos assuntos internos da nova república.

É nesse contexto histórico, que se inscreve a obra em análise, de um lado uma China decadente, sofrendo com o declínio social, econômico e cultural e do outro Cuba vivendo uma prosperidade mascarada.

A ETERNIDADE DO INSTANTE: MOSAICO DE REPRESENTAÇÕES, SOB AS LENTES DA CRÍTICA FEMINISTA

Nas últimas décadas, o estudo de gênero vem apresentando novas facções críticas, que defendem a análise do texto literário a partir do seu contexto de produção, o que trouxe maior verossimilhança na leitura e análise dos textos de autoria feminina, uma vez que, a composição ficção/realidade desvela os construtos sociais que marcam tanto a visão que a mulher tem de si, quanto à forma que concebe o outro.

Sendo assim, a leitura do texto de autoria feminina, sob as bases conceituais da Crítica feminista, tem servido como fonte de investigação sócio-política, cultural e literária, capaz de, segundo ZOLIN (2005, p. 182):

“[...] num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos (as) escritores (as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos”

Diante do exposto, elege-se para nortear este artigo, a perspectiva da crítica feminista contemporânea, sob o enfoque político-cultural, buscando enfatizar a cultura, relatar mudanças sociais, condições econômicas e transformações relacionadas ao equilíbrio de força entre os sexos, pois segundo Zolin (2005, p.191) se pretende “desnudar os fundamentos culturais das construções de gênero.”

No estudo das relações de gênero, adota-se o posicionamento de Lauretis e Stoller (1994; 1990) por entenderem o gênero como uma construção social, uma representação da realidade material.

A Eternidade do instante: NASCER

Em *A Eternidade do instante*, Zoé Valdés constrói um verdadeiro mosaico de representação do feminino, no qual os papéis sociais, exercidos por cada personagem, delimitam o universo de atuação da mulher, assim como, reproduzem o imaginário androcêntrico – no caso, desta obra, em relação à família e o Estado.

Vale ressaltar, ainda, que tais representações também são construídas a partir das personagens masculinas, que por vezes invertem seus papéis, alterando a lógica da norma patriarcal.

Na narração, as relações de gênero apresentam homens provedores do lar, sábios, corajosos, mas inexpressivos e a mulheres fortes, sábias, emancipadas sexualmente, no entanto presas às tradições culturais.

A personagem Li Ying, jovem ator e cantor de ópera, fora educado de forma rígida, por seus pais e monges. No teatro em que encenava interpreta uma imperatriz, “*uma mulher desejosa de ser pervertida*” [...] e a dan na *Ópera da Serpente Branca*, “*mulher, cujo nome era Serpente Branca, um ser feminino imortal que se transforma em garota [...]*”. (VALDÉS. *A Eternidade do instante*, 2012, p.15).

Fora dos palcos Li Ying é um jovem muito respeitado e venerado. Na cidade de Burgo todos o admiravam e diziam: “*Tal prodígio não poderia vir de outro lugar que não fosse diretamente de uma energia superior [...] enviada pelo Iluminado, o doce e venerado Buda*” (Ibid.p.17).

A narrativa vai delineando o conceito de gênero, baseado numa construção sócio-cultural. Na ópera, Li Ying, apesar do traje, da voz e dos gestos, não deixa de ser homem. No entanto, durante sua atuação incorpora toda a sensibilidade, sensualidade e feminilidade, mesmo que estereotipada, para representar o gênero feminino. Essa construção, no entanto, só é possível, porque as instituições sócio-culturais inerentes desse contexto, assim a permitem. Conforme se verifica:

“[...] totalmente desconcentrado se seu papel de grande dama caprichosa se inquietou diante dos efeitos que provocava em seu íntimo a contemplação da beleza que passar pela frente do teatro, Cócegas leves e duráveis o invadiram entre o ventre e a virilha; aquilo se chamava desassossego, comichão.” (Ibid, p.19, grifo nosso).

Na caracterização da personagem Mei, enquanto mulher intelectual, não condiz com a realidade da mulher chinesa do início do século XX, que em sua grande maioria, segundo BRAGA (1991) nem se quer era alfabetizada. Zoé, portanto, elege a exceção para desconstruir a imagem da maioria das mulheres chinesas, perpetuada pela submissão, imposta por uma sociedade historicamente marcada pelo patriarcalismo.

“(...) acabara de completar dezessete anos e ocupava a maior parte do tempo com leitura (...) Lia deste os três anos, passou a escrever a partir dos três anos e meio. (...). Órfã de mãe (...) Mei nunca experimentara a dor e o padecimento de sua perda (...) seu pai suprira a ausência: o escrivão mimava demais a filha única.” (Ibid p.22)

Durante a narração nota-se que a intelectualidade vai surgindo como indicador de status cultural e social, que estando ligado ao labor artístico, acrescenta às personagens Li e Mei certa superioridade cultural, colocando-os no mesmo patamar. A função social exercida por cada personagem na rede de simbologias da cultura chinesa molda as relações de gênero e de poder.

Li e Mei casam-se e durante o ato sexual a jovem mostra-se emancipada, domina a relação e se deixa dominar. O sexo aflora como um canto, uma dança,

no ritmo dos corpos. Mei chega ao orgasmo primeiro “*como uma gata no cio, com os olhos revirados, gemeu num orgasmo duradouro. Li Ying, por sua vez “ conseguiu se segurar e renunciar a alcançar o auge da ejaculação; reunida toda ternura do universo, depositou um beijo nos lábios avermelhados de sua esposa. ”*(Ibid p.39)

A relação sexual não se mostra como uma relação de dominação social, a autora contraria a norma patriarcal, na qual como teoriza BOURDIEU (1998, p.31) “está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino passivo.”

A autora vai construindo suas personagens a partir da representação cultural e social da mulher, por meio de um conjunto de representações míticas e arquetípicas, as quais confinam o espaço do feminino à dimensão da imagem em seus múltiplos significados. Da mesma forma, com que situa as personagens numa sociedade androcêntrica, na qual os papéis sociais são culturalmente pré-definidos.

No quinto capítulo intitulado O canto do idealista, nasce o primogênito Mo Ying “ (...) *Até aos sete anos foi o pequeno rei da casa, fazia rir a todos com seu caráter firme e decidido ou com suas frases atrevidas. “* (Ibid p.45)

Depois nasce Xue Ying e com ela a decadência da família, pois foi no momento que o Sr. Ying teve que vender o teatro. Li Ying perde o emprego. Mei diante desses acontecimentos diz: “ - *Não desanime, Li Ying, você sempre será o melhor. Três gerações o recordarão por seu canto, porque é imortal.*” (Ibid p.48).

Nesse capítulo, a autora apresenta o comportamento de Mei, enquanto esposa e mãe, e como tal, esta personagem mostra-se devota do marido e protetora dos filhos, ao seja, age sob efeito da dominação simbólica masculina, na qual os construtos sociais androcêntricos, naturalmente, a submetem.

Tanto Li quanto Mei preocupam-se com a educação de Mo, no entanto, não esboçam a mesma preocupação com a educação das filhas Xue e Irma Cuba. Nessa construção, a escrita de Zoé desvela que a organização familiar chinesa, enquanto instituição social reproduz a dominação e superioridade masculina, conduzindo à mulher a uma inferioridade, que segundo BOURDIEU (1998, p.49) “o habitus de homens e mulheres está condicionado a perceber o mundo somente a partir das categorias da percepção que esta ordem simbólica imputa”

Mei não questiona a decisão do marido e após o nascimento de Irma Cuba, Li Ying parte para Cuba, onde o primo Weng Bu Tah ocupava liderança política.

Com a partida de Li Ying as mulheres da família Mei, Xue e Irma Cuba Ying apresentam sentimentos que mesclam esperança, revolta, saudade, dor e desprezo. Cada uma elege uma forma de se abstrair daquela realidade. Mei Ying quase não fala, dedica seus dias ao artesanato, finge uma alegria artificial para não contaminar seus filhos com sua tristeza “(...) *ela finge ser feliz para não nos deixar infelizes*” (p. 72). Xue Ying a filha do meio, que fora descrita por Li como “*uma adolescente cheia de virtudes, mas às vezes é imprevisível em suas ambições. A espontaneidade domina a maioria de seus atos, não será bom para ela*”. (Ibid p. 60).

Xue não se compadece do mesmo sentimento da mãe e do irmão em relação à partida do pai, ao contrário condena sua atitude.

“Papai se envergonhou de não ter as condições necessárias para um bom sustento de nosso lar, teve pena e vergonha de não conseguir manter nossa família.” (Ibid p.71)

A reação das personagens mostra a existência de uma hierarquia de valores, uma vez que a transgressão e o inconformismo de Xue, não alteram em nada o destino dela ou de sua família. Ela não se caracteriza como uma mulher-sujeito, que segundo ZOLIN (2005, p.183) “é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição”. Xue, portanto é uma mulher-objeto, pois continua submissa, resignada. A mesma em sinal de revolta pela atitude do pai resolve tapar os olhos e assim, se confinar na mais completa escuridão.

Irma Cuba, filha caçula, sofria com sua ausência “*_ Ai, mamãe quero ver o papai, quero conhecer meu papai! – a menina berrava num ataque de choro.*” (Ibid p.79). Como reação passa a sentir fortes dores nos ouvidos, desejava ficar surda, pois todos os barulhos a incomodavam, menos o canto do pai. Fica surda.

A reação de cada uma das personagens remete aos três macacos sábios da cultura chinesa, Mizaru, que tapa os ouvidos para não ouvir o mal, Kikazaru, para não ver o mal e Iwazaru para não falar o mal. Eles representam os segredos da sabedoria chinesa.

Novamente constata-se o forte apego às questões culturais na construção do comportamento das personagens. Que mesmo conscientes de sua realidade, não transgridem as normas sociais estabelecidas, ao contrário se abstraem para não perturbar a tal ordem. Diante dessas inferências destaca-se o pensamento de STOLLER (1993), ao frisar que: “

“Masculinidade e feminilidade referem-se à identidade de gênero e comportam aspectos biológicos e psicológicos. Sem dúvida, a influência da cultura e das ideologias que a permeiam devem ser levadas em conta”.

A Eternidade do instante - VIVER

Na segunda parte do romance, intitulada *Viver*, Mo Ying ao chegar no México passa a se chamar Maximiliano Megía e depois de longos anos, vivendo em Cuba, já um velho centenário, dedica horas de seus dias escrevendo, em seu caderno de lembranças, aventuras e relações amorosas que teve ao partir da China em busca do pai Li Ying.

Nessa segunda parte do romance, a autora constrói uma narrativa memorialística, na qual Mo Ying é o narrador-personagem. As memórias revelam as relações amorosas que esta personagem vive antes de casar com Bárbara Buttler, com quem teve cinco filhos.

A relação de Mo com Sueño Azul é marcada por elementos como a estranheza, o surpreendente e o inesperado, ou seja, pelo exotismo tipicamente oriental. “_ *Como você gosta do corpo feminino? Exuberante ou magro? Mo Ying não soube o que responder a semelhante pergunta, muito ousada para uma adolescente*”. (Ibid p.136)

Sueño Azul transgride ao condicionamento patriarcal, não deseja um homem para casar-se, sabe que sua relação com Mo será puramente sexual. Faz-se mulher-sujeito. “_ *Sabe Mo Ying? Minha irmã vai se casar amanhã, apaixonada por seu noivo, claro. É o correto, acho que sim. Eu não me casarei nunca, prefiro ser concubina ou cortesã*” (Ibid p.137)

Mo Ying continua sua jornada e depois de fugir de uma caravana de nômades é capturado e transformado em escravo. Em Campeche é comprado pelo Sr. Dubosc, a pedido de sua filha Eva “_ *Aquele – apontou para Mo Ying –, o terceiro da esquerda para a direita, comprei-o pai. Preciso de um servente.* (p.242). Assim torna-se escravo e depois amante de Eva Dubosc, mulher que o batizou com o nome de Maximiliano Megía.

Nessa relação, vale destacar que, os valores patriarcais vigentes se sobrepõem ao sentimento de Eva, que mesmo apaixonada por Maximiliano, não reage contra o pai, não contesta seu destino, apenas silencia. Aceita a imposição do pai, que “[...] *não podia consentir; sua filha predileta com um escravo!*” (Ibid p.184)

Diante dos comportamentos das personagens vale citar LAURETIS (1994, P. 215) ao dizer que:

“A categorização masculino/feminino, excludente, manipula as relações sociais, que não refletem, mas constroem a realidade. “ Os homens e as mulheres não só se posicionam diferentemente nessas relações, mas – e esse é um ponto importante – as mulheres são diferentemente afetadas nos diferentes conjuntos”

A última relação amorosa de Maximiliano acontece com Bárbara Buttler, “*uma irlandesa emigrada com seus pais açougueiros e irmãs solteiras*” (Ibid p.176). Nessa passagem à

descrição é mais minuciosa, a relação vai sendo construída, à medida que os dias passam e a intimidade entre as personagens evolui.

“ [...] padecia de uma febre muito alta. Durante dias não se afastou de seu lado, [...] o mal estar cedeu, e paciente e médico iniciaram uma respeitosa relação; Depois de curar a paciente, Maximiliano Megía voltou a seus costumes habituais, enviou uma carta recomendando repouso e tentou não pensar de modo obsessivo nela.” (Ibid p.208)

Enquanto para Maximiliano a relação se fixara em médico/paciente, para Bárbara era o começo de uma irresistível paixão. “ *Mas, as cócegas e a coceira entre o umbigo e o púbis atormentavam Bárbara Buttler, derretida diante da imagem do chinês.*” (Ibid p.208)

A autora relata as sensações de Bárbara, igualmente como fizera ao descrever as de Li Ying, pai de Mo Yong, ao se sentir excitado pela primeira vez. Nessa co-relação de sensações, Zoé propõe igualdade entre os sexos, homem/mulher reagem da mesma forma quando esboçam desejo carnal. Diante disso, a mulher-sujeito surge com toda força na narrativa.

“_Gosto de Maximiliano, vou casar com ele e ponto – espetou Bárbara.

_ Casar com um chinês? Será para que papai o mate. Fará de papai um desgraçado.”(Ibid p.209)

O comportamento de Bárbara é marcado pela insubordinação e pelo poder de decisão que esta tem sobre seu destino. A mulher-sujeito é construída por Zoé de forma intensa, pois Bárbara não só foge do padrão estabelecido pela sociedade patriarcal, como impõe seu desejo ao pai, conduzindo tanto sua vida, quanto a de Mo Ying, que inexpressivo, é dominado pelo desejo de Bárbara.

-“Ela quer casar o mais rápido possível. Estaria disposto?

- Não tinha pensado nisso.

- Gosta ou não gosta da minha filha?

Bárbara transgride a ordem social e a autoridade do pai, enquanto representante da sociedade patriarcal, na instituição família. Assim como, contraria os condicionamentos sociais, elegendo a profissão como fator preponderante de realização pessoal, abandonando o esposo e os filhos. A autora propõe o desnudamento dos estereótipos construídos sobre a mulher mãe e esposa.

“ Apesar disso, sua paixão durou o mesmo que um merengue na porta de um colégio. (...) então foi picada pelo bichinho da artista, mudou da água para o vinho (...)” (Ibid p.213)

A inexpressividade, a serenidade, o fracasso, subordinação e a falta de voz fazem de Maximiliano Megía um homem transgressor das normas patriarcais, que impõem ao comportamento masculino uma conduta de dominação em relação ao feminino.

A autora retira de Maximiliano Megía quase todos os atributos sociais que são associados a ele, enquanto homem, concedendo somente a virilidade, atributo este representado através da descrição memorialística deste.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *A Eternidade do instante*, Zoé Valdés lança seu olhar sobre a mulher oriental, marcada por sua subordinação e obediência ao pensamento androcêntrico. Uma mulher que, limitada pela cultura chinesa, é conduzida a reproduzir e perpetuar a dominação masculina, entendendo-a como um processo natural e inquestionável.

A autora, então adentra no exótico, no misticismo e nas tradições culturais chinesas, concebendo-as como construções simbólicas, capazes de relevar as organizações sociais, no que concerne às representações do masculino e do feminino.

Logo na primeira parte da obra – NASCER, o romance construído através de uma grande força poética, notoriamente, focaliza na relação homem/mulher, na qual a autora propõe reflexões acerca de seus papéis sociais, assim como, preconiza sobre a influência da cultura na formação do gênero.

A relação de gênero, nesse sentido, é o resultado de um processo de construção que se inicia nas bases das instituições sociais e que, uma vez concebidos, passam a representar modelos, hábitos, costumes, que em sua grande maioria, são resguardados pelo poder simbólico, servindo como elemento de dominação de um gênero sobre outro.

Na segunda parte da obra – VIVER, Zoé elege o discurso memorialístico, no qual cria uma escrita de registro, aventuras, lugares, datas, sonhos e relações amorosas, que a permite construir o narrador-personagem Maximiliano Megía de dentro para fora, pois é através das recordações desse personagem-narrador, que Zoé encontra liberdade para representar o outro e sua relação com o feminino.

A autora, portanto enaltece o gênero como uma construção cultural, sendo assim, verifica as relações de gênero, a partir de estereótipos e símbolos culturais enraizados nas tradições e que se reproduzem um imaginário androcêntrico perpetuado através dos construtos sociais.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. De original *La Domination Masculine*, 1998
- BRAGA, Maria Ondina : **A China Fica ao Lado**. Instituto Cultural de Macau, 1991
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1985, v.1,2,3
- LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P.206 – 237.
- SAMARA, Eni de Mesquita. **O discurso e a construção da identidade de gênero na América Latina**. In: SAMARA, Eni de Mesquita; SOIHET, Rachel; MATOS, Maria Izilda S. De (Orgs.). *Gênero em debate: trajetória e perspectivas na historiografia contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1997.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. **Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina**. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- SCHMIDT, Simone Pereira. **Gênero e história no romance português; novos sujeitos na cena contemporânea**. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.
- SCOTT, Joan. **Teoria Literária Feminista**. Trad. Amaia Barcéna. Madrid: Cátedra, 1998
- _____. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, n. 16, julho/dezembro, 1990, p. 7-14.
- STOLLER, Robert. **Masculinidade e feminilidade (apresentações de gênero)**. Porto Alegre: Artmed, 1993.
- VALDÉS, Zoé. **A Eternidade do instante**. Trad. Marcelo Barbão. São Paulo: Benvirá, 2012
- ZOLIN, Lúcia Osana. **Crítica Feminista**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005

PROBLEMAS DA LITERATURA INFANTIL E DUAS NARRATIVAS INFANTO-JUVENIS CONTEMPORÂNEAS: ONDE ESTÃO OS HERÓIS?⁵⁰

Jennifer Pereira Gomes⁵¹

Prof.^a Dr.^a Fernanda Maria Abreu Coutinho (Orientadora)⁵²

Resumo: Partindo das reflexões acerca da literatura infantil realizadas por Cecília Meireles, em seu livro *Problemas da Literatura Infantil* (1979), propomos, neste artigo, observar semelhanças e contrastes em relação aos apontamentos da autora e a realidade da leitura de obras infantis e infanto-juvenis contemporâneas. Partiremos da interessante discussão que a escritora realiza sobre a infância, os liames entre “Literatura Tradicional” (oral que se tornou escrita pela coleta de contos populares) e Literatura Infantil, bem como de suas ponderações sobre as características dessa última. Cecília aponta ainda para a figuração dos heróis nos livros infantis e se questiona acerca dos rumos que eles tomam (e tomarão) nas obras da época. Aqui nos perguntaremos: como figuram os heróis na literatura infantil (e infanto-juvenil) contemporânea? A fim de observarmos mais de perto essa questão selecionamos para este breve estudo comparativo, os livros *Coraline* (2002, lançado no Brasil em 2003, adaptado para filme em 2009), do inglês Neil Gaiman, e *Artemis Fowl - O Menino Prodígio do Crime* (2001), do escritor irlandês Eoin Colfer. Estudaremos as personagens das duas narrativas: a heroína homônima de *Coraline*, que se arma de coragem e enfrenta a duplicata de seus pais para salvar os verdadeiros, e o anti-herói Artemis, proveniente de uma família célebre na arte da trapaça e que busca recuperar a fortuna familiar ao se apossar de um tesouro das fadas. Percebemos que as trajetórias das personagens parecem seguir a “jornada do herói” (CAMPBELL, 2007) e reinventar características próprias dos contos de fadas; o contato, o combate e até mesmo a aliança com seres mágicos revela-se uma das facetas dessa apropriação.

Palavras-chave: Literatura infantil; Herói; Anti-herói; Cecília Meireles.

Abstract: Based on the reflections on children's literature held by Cecília Meireles in his book *Problemas da Literatura Infantil* (1979), we propose in this paper to observe similarities and contrasts in relation to the author's notes and the reality of reading childish and works for children and young contemporary. We leave the discussion interesting that the writer performs on childhood, the bonds between "Traditional Literature" (oral writing what became the collection of folktales) and Children's Literature, as well as their weights on the characteristics of the latter. Cecília also points to the figuration of the heroes in children's books and one question about the courses they take (and take) in the works at the time. Here we ask: how heroes appearing in children's literature (and juvenile) contemporary? In order to look more closely at this brief issue selected for this comparative study, the books *Coraline* (2002, released in Brazil in 2003, adapted for film in 2009), the English Neil Gaiman, and *Artemis Fowl* (2001), the Irish writer Eoin Colfer. We will study the characters of the two narratives: the eponymous heroine Coraline, who faces gun courage and the

⁵⁰ Artigo apresentado em forma de comunicação no simpósio “Que leitor é esse? Narrativas infantojuvenis e contemporaneidade”, no IV CIELLA – Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia, em abril de 2013.

⁵¹ Mestranda em Letras (Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC). Bolsista CAPES. Contato: jenniferpereira@gmail.com.

⁵² Professora do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: fmacout@terra.com.br.

duplicate of his parents to save the true, and the antihero Artemis, from a family famous in the art of deception and seeking to recover family fortune to get hold of a treasure tale. We realized that the trajectories of the characters seem to follow the "hero's journey" (Campbell, 2007) and reinvent characteristics of fairy tales; contact, fighting and even alliance with magical beings appears to be one of the facets of this appropriation.

Keywords: Children's literature; Hero, Antihero, Cecília Meireles.

Introdução

Propomo-nos aqui a observar a leitura de obras infanto-juvenis contemporâneas e decidimos partir das indicações de Cecília Meireles, em seu livro *Problemas da Literatura Infantil* (1979), sobre leitura e infância. Levando em consideração a aproximação das faixas etárias consideradas pela autora e a classificação atual, pudemos perceber que diversas das discussões empreendidas pela escritora ainda mantém consistência, mesmo passadas décadas de sua publicação. O livro é resultado de três conferências proferidas por Cecília Meireles a pedido do Governo de Minas Gerais, em 1949. Embora tenham se passado mais de seis décadas, as questões por ele levantadas falam diretamente aos dias de hoje. São ponderações sobre a educação e a infância que ainda hoje inquietam pais, educadores e pesquisadores (sejam voltados à pedagogia, sejam à literatura).

Ao buscar uma definição para *literatura infantil* a autora propõe uma diferenciação com relação à literatura geral, que termina por impor a questão relacionada à maneira de delimitar essa classificação: por ser escrita e pensada pelo adulto diretamente às crianças, ou seguir a escolha daquele público leitor. A fim de buscar uma solução para o dilema, a escritora segue para a definição de *livro infantil* passando pela história do livro, das narrativas orais e sua fixação textual. De acordo com Cecília Meireles, muito dessa “Literatura Tradicional” (tanto oral – parlendas, provérbios, adivinhas – quanto escrita) deposita traços nas escritas mais recentes, e, para tanto aponta exemplos como Selma Lagerlöf, Condessa de Noailles e Máximo Gorki:

Insistimos nesse ponto da permanência do tradicional, na Literatura Infantil, tanto oral como escrito, porque por ele vemos um caminho de comunicação humana desde a infância que, vencendo o tempo e as distâncias, nos permite uma identidade de formação. Por essa comunhão de histórias, que é uma comunhão de ensinamentos, de estilos de pensar, moralizar e viver, o mundo parece tornar-se fácil, permeável a uma sociabilidade que tanto se discute. (MEIRELES, 1979, p. 63).

A partir dessas características e conexões a autora considera aspectos da literatura infantil quatro casos distintos: 1. A redação escrita das tradições orais seja a “redação direta, sem acréscimos, reduções ou ornamentos [...] ou sofrendo a influência estilística do autor” (MEIRELES, 1979, p.69); 2. Livros que foram originalmente escritos para uma criança, e que passaram à leitura geral e 3. Obras que não foram escritas para crianças, mas caíram no

gosto da leitura infantil e que sofreram adaptações, ou mesmo reduções, a fim de adequarem-se ao novo público. E há ainda as obras escritas especialmente para crianças (quarto caso). Ao falar sobre elas e autores que dedicaram sua vida inteira a escrever para a infância, ou que escreveram uma dentre muitas outras obras para ela, a autora enumera três aspectos da literatura infantil: “o moral, o instrutivo e o recreativo” e esclarece que “esses caracteres não aparecem isolados, mas, ao contrário, frequentemente se interpenetram” (MEIRELES, 1979, p. 78).

Ao comentar *Alice no país das maravilhas* e *Alice no país do espelho*, Cecília Meireles as diferencia de outras histórias escritas para crianças: “A singularidade desses livros é que, construídos com elementos na realidade, são muito mais ricos de maravilhoso que qualquer história de fadas.” (MEIRELES, 1979, p. 83). Enquanto nas últimas a magia restringia-se a objetos, palavras ou personagens mágicos, em momentos de dificuldade, nas obras de Carroll o maravilhoso se espalha por todo o novo mundo que a personagem irá conhecer. No entanto há outro motivo para a escolha da autora: características singulares, como o fato de a narrativa ter sido “Oral, antes de escrita, e constituída com a colaboração das crianças” e por elas ter sido julgada (a escrita e publicação foi ideia das meninas Liddel, para quem Carroll escreveu as histórias).

Adotando as perspectivas de definição da Literatura Infantil propostas por Cecília Meireles (1979) acreditamos ser possível prosseguir em nossa discussão e aproximar outras visões sobre a leitura das obras infanto-juvenis bem como a natureza do herói nas narrativas contemporâneas selecionadas para esse breve estudo.

Desenvolvimento

A autora aponta problemas para a leitura que podem ser observados ainda nos dias atuais. Além das mudanças de paradigma, que dificulta a leitura dos clássicos, afinal, “se a criança participa desse caótico mundo, as leituras até aqui usadas não têm razão de ser. No entanto, se as tentarmos utilizar, a reação das crianças será mais de desprezo pelo livro, que lhes parecerá ingênuo e inatural.” (MEIRELES, 1979, p. 104). Outra dificuldade indicada é a interferência daquelas “leituras seculares” no processo de leitura infantil: “Além disso, o efeito do livro infantil é prejudicado por fatores aparentemente inocentes. Os anúncios dos bondes; os cartazes dos muros; as fotografias vastamente difundidas por todas as publicidades [...]” (MEIRELES, 1979, p. 104). O demasiado uso das imagens e ilustrações também é considerado prejudicial à leitura das crianças: “O cinema talvez tenha acentuado demasiadamente a lição visual. Nós, que já tínhamos aprendido o exercício da imaginação,

e o raciocínio com idéias, voltaremos a pensar só com os objetos presentes, sem os podermos transformar em palavras?” (MEIRELES, 1979, p. 112).

Prosseguindo mais adiante em sua argumentação, afirma que há uma “crise do livro infantil” caracterizada menos pela carência do que pela abundância de títulos: “de tudo temos, e, no entanto, a criança cada vez parece menos interessada na leitura” (MEIRELES, 1979, p. 115) o que é somado à superficialidade oferecida pelas mídias, que, por sua natureza fluida e veloz, conquistam a atenção dessas crianças de forma muito mais rápida que o exercício da leitura. A partir disso, a pesquisadora propõe como solução possível: “Poder-se-ia sugerir uma literatura de base universal, utilizada por todas as crianças do mundo?” (MEIRELES, 1979, p. 115) Trata-se de um objetivo passível de ser realizado nos dias de hoje, levando-se em consideração o avanço dos meios técnicos nas últimas décadas. É possível depreender da leitura dessa obra, quão atuais são os problemas nela relacionados: ainda hoje buscamos soluções para a diminuição da leitura em diversas camadas da população, não apenas na das crianças. Ainda hoje deparamos com obstáculos de natureza similar aos apontados por Cecília Meireles: a abundância de títulos é ainda maior, assim como a diversidade de suportes (livro, áudio livro, livro eletrônico).

A autora propõe, portanto, a formação de uma biblioteca “Clássica” da infância, onde constariam as obras literárias clássicas abraçadas pela leitura infantil, assim como as obras primas (escritas ou não para crianças) da atualidade. Reporta-se ao aumento das bibliotecas infantis⁵³, atribuindo-o ao incremento nas publicações infantis pela indústria editorial: adaptações, fragmentação de coleções (como as de contos de fadas, por exemplo), novo material folclórico, frente às novas histórias, de autores contemporâneos. Aponta, ainda, a diferença de peso entre as obras clássicas (narrativas tradicionais e livros consagrados) e as contemporâneas:

Este caminho pareceria, a princípio, o mais natural e acertado: que as crianças fossem recebendo sempre a contribuição literária do seu tempo, em lugar de se entregarem a leituras seculares...

O certo, porém, é que os livros que têm resistido ao tempo, seja na Literatura Infantil, seja na Literatura Geral são os que possuem uma essência de verdade capaz de satisfazer à inquietação humana, por mais que os séculos passem. São também os que possuem qualidades de estilo irresistíveis cativando o leitor da primeira à última página, ainda quando nada lhe transmitem de urgente ou essencial. (MEIRELES, 1979, p. 91)

⁵³ Lembremos que a primeira biblioteca infantil brasileira, no Pavilhão do Mourisco (RJ), foi criada por Cecília Meireles, inaugurada em 15 de agosto de 1934, sendo fechada pelo poder executivo em 1937, por abrigar livros como *As aventuras de Tom Sawyer*, que apresentariam “conotações comunistas” e poderiam desviar a conduta das crianças (PIMENTA, 2001, p. 114).

Cristine Zancani (2006), ao investigar a visão legitimada da infância em obras premiadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil (edições de 1979, 1986 e 1998) pondera sobre a representação das personagens infantis nos livros e conclui:

Entendemos que a obra literária infantil pode refletir diferentes perfis de criança, mas cobramos dos textos premiados o reflexo de crianças empreendedoras. Identificando-se com personagens que questionam regras, antes de obedecê-las, o leitor é convidado a adotar a mesma postura e a participar da transformação da sociedade. (ZANCANI, 2006, p. 67)

Observamos que há uma preocupação em comum nestas pesquisas aparentemente distantes: a importância da leitura para a formação ética das crianças (e adolescentes). Tanto que a importância das primeiras leituras é ressaltada e defendida por Cecília Meireles: esses primeiros contatos com as narrativas deixam uma lembrança indelével que poderia acompanhar o leitor ao longo da vida (MEIRELES, 1979, p.99). Portanto, para a autora, o livro infantil deve ser tomado como obra literária significativa: “Se a criança, desde cedo fosse posta em contato com obras-primas, é possível que sua formação se processasse de modo mais perfeito.” (MEIRELES, 1979, p. 96).

Vincent Jouve, no livro *A leitura*, relaciona o ato da leitura com o sentimento de infância, conseqüentemente, com essas primeiras leituras:

Ler, de certa forma, é reencontrar as crenças e, portanto, as sensações da infância. A leitura que outrora ofereceu para nosso imaginário um universo sem fim ressuscita esse passado cada vez que, nostálgicos, lemos uma história. [...] Por essa razão, as leituras são [...] a matriz das leituras ulteriores. (JOUVE, 2002, p. 117-8).

É possível observar, pelo viés desses estudos da leitura, que o leitor traz consigo, para o processo de ler toda uma carga simbólica e cultural desenvolvida ao longo da vida: “Recebido fora de seu contexto de origem, o livro se abre para uma pluralidade de interpretações: cada leitor novo traz consigo sua experiência, sua cultura e os valores da época.” (JOUVE, 2002, p. 24). No entanto, durante a leitura, há, segundo Jouve, a possibilidade de serem criados laços de proximidade entre leitor e personagem no ato da leitura:

[...] as representações imaginárias do primeiro [o leitor] devem compor [uma imagem do personagem] com um princípio de realidade muito menos exigente.

É o que explica essa intimidade excepcional (a qual todo leitor pode experimentar) entre o sujeito que lê e a personagem romanesca. O imaginário próprio de cada leitor tem um papel tal na representação que quase se poderia falar de uma “presença” da personagem no interior do leitor. (JOUVE, 2002, p. 116)

Essa apreensão interior da personagem pelo leitor toma proporções de uma vivência diferenciada na e pela leitura: “Essa interiorização do outro – é fácil admiti-lo – perturba tanto quanto fascina. Ser quem não somos [...] tem algo de desestabilizante. O leitor, transformado em suporte, em uma tela na qual se realiza uma experiência outra, vê mudar as marcas de sua identidade.” (JOUVE, 2002, p.109).

Essa proximidade é uma das questões focalizadas pelas indicações de Cecília Meireles e, como vimos, por Cristine Zancani: a da identificação do leitor com a personagem protagonista, da possibilidade de a leitura e esse envolvimento apontar mudanças na ação desse leitor pautadas pelas atitudes da personagem: “Parece que, por meio da identificação das personagens, é de fato a verdade de sua própria vida que o leitor está em condição de apreender: a leitura, ao fazê-lo atingir uma percepção mais clara de sua condição, permite-lhe entender-se melhor.” (JOUVE, 2002, p. 136) Observamos o comentário que Cecília sobre a recepção das aventuras de Robinson Crusoé:

Por estas ou aquelas razões, Robinson Crusoé, da sua ilha deserta foi visto por todas as crianças do mundo. Brincava-se de Robinson como hoje se brinca de bandido. O papagaio e o guarda-sol de Robinson eram tão atraentes como as pistolas atuais. Por onde se vê que as crianças do passado tinham, sobre as de hoje, a superioridade de uma inegável poesia, e de um evidente bom gosto. (MEIRELES, 1979, p. 71-2, grifo nosso).

Essa *identificação* do leitor com a personagem, em geral o protagonista, o *herói* e até mesmo o *anti-herói*, também se dá nas leituras de livros infantis e infantojuvenis. É possível perceber quão grande é a preocupação da autora relacionada à possibilidade de uma identificação entre a criança leitora e um *anti-herói*: em sua opinião identificar-se com Robinson Crusoé seria mais saudável para sua formação do que se aproximar dos heróis que utilizam armas e esperteza, mesmo que no combate ao crime. Com a finalidade de mapear as características do herói moderno, Cecília Meireles estudou os romances policiais, os quais considera nocivos como leituras infantis: “Por mais que seus aficionados se refiram ao engenho desses romances, por mais que aludam ao exercício de raciocínio que representam, por mais que o comparem a jogos matemáticos, – nada faz perder de vista o crime básico.” (MEIRELES, 1979, p. 108). A autora leva em conta que o herói da narrativa é o detetive, mas que, no entanto, o engenho do assassino torna-o o herói, e que o mistério e o perigo que o circundam aumentem a fascinação do leitor.

Nesse momento acreditamos ser importante retomar um dos questionamentos desse trabalho: como figuram os heróis na literatura infantil (e infantojuvenil) contemporânea? Antes de passarmos às obras literárias selecionadas para nossa análise, vejamos com mais detalhe as definições de herói que Cecília Meireles constrói, e a maneira

como aborda essa questão nas narrativas lidas por crianças: há uma clara preocupação sobre que tipo de herói serviria de exemplo para a criança do século XX. A autora traça os perfis do que considera o herói “ideal” e de como se mostra o herói “de hoje”.

O herói “ideal” se subdividiria em duas vertentes. Uma delas apresenta um caráter “marcadamente oriental [...] [ou] arcaico” e advém daqueles que figuram nas diversas narrativas mitológicas, nos contos meramente morais, nos personagens de histórias de livros sagrados (ou ainda outras da esfera religiosa como as vidas dos santos, por exemplo), além dos que povoaram as narrativas orais e, assim, os contos de fadas. O herói “ideal” tem como objetivo a santidade, as virtudes, a sabedoria. A outra vertente designa o caráter “ocidental” desse herói “ideal”: as proezas humanas, ao invés dos feitos espirituais, é um herói realizador. Ele tem como objetivo a superação de um obstáculo, a vitória, que causa admiração e inspira respeito. (MEIRELES, 1979, p. 100).

Já o herói “de hoje” segue o objetivo da vida moderna: “a felicidade material”. Uma vida onde o conforto e a fruição dos prazeres momentâneos proporcionam a chave do bem viver, e a manutenção de uma segurança prática, objetiva e raramente espiritual torna-se o objetivo das ações do herói na narrativa “de hoje”:

Que menino quer vencer as tentações para conseguir a sabedoria? Que menina será capaz de amas as feras por piedade, e desencanta-las por amor?

O herói saiu das páginas dos livros e campeia aos nossos olhos, opulento e vaidoso: é o tipo que os jornais aplaudem, que em algum lugar de coragem tem atrevimento; em lugar de inteligência, esperteza; em lugar de sabedoria, habilidade...

Eis como o herói se tornou bandido. Bandido feliz, de pistolas invencíveis.

Eis como o herói se transformou em aventureiro sem escrúpulos, saltador de todos os bancos, contrabandista de todos os assuntos, ladrão elegante e assassino por esporte. (MEIRELES, 1979, p. 107-8, grifo nosso)

Chamou-nos a atenção essa negatividade atribuída ao herói “de hoje”. Acreditamos que essas duas tipologias de heróis caminham lado a lado nas narrativas contemporâneas. Isso significa dizer que os heróis (e anti-heróis, se seguirmos à risca as características do herói “de hoje” indicado por Cecília Meireles) encaminham-se para uma e outra dessas definições; alguns podem aproximar-se mais do que outros. Com a finalidade de observar o comportamento dessa categoria em narrativas contemporâneas selecionamos duas obras literárias: *Coraline* (2002, lançado no Brasil em 2003, adaptado para filme em 2009), do inglês Neil Gaiman, e *Artemis Fowl - O Menino Prodígio do Crime* (2001, lançado no Brasil em 2011), do escritor irlandês Eoin Colfer.

Em *Coraline* o leitor acompanha a protagonista homônima, que em boa parte da narrativa está entediada: embora seu *bobby* seja a jardinagem e a exploração do jardim não pode sair por causa do mau tempo. Seus pais trabalham em casa – ambos escrevem para periódicos de jardinagem, mas não cultivam a terra e comem comidas enlatadas, uma das coisas que mais a incomoda. Coraline está certa de que seus pais são os mais chatos e os que menos lhe dão atenção. A grande casa onde moram foi dividida em quatro apartamentos, no térreo há dois deles com plantas espelhadas. A família ocupa um desses apartamentos e o outro está desocupado. Uma porta estranha – que seria uma ligação entre os dois apartamentos e fica na parede de uma das salas – é encontrada por Coraline logo no início da narração: ao abri-la descobre que está fechada por um muro. No entanto, sozinha em casa e com a chave – antes proibida por sua mãe –, a insatisfeita Coraline descobre que a porta pode levá-la ao apartamento do lado. Chegando lá a protagonista encontra uma “outra família” que encarna tudo o que ela desejava de seus pais: comidas divertidas e suculentas, tempo para brincar com ela, animais falantes, um teatro para cachorros, um formidável circo de ratos.

Entretanto esse novo mundo apresentava algo de obscuro e assustador: todas as pessoas tinham, no lugar dos olhos, botões. Quando a “outra família” oferece a chance de ficar naquele mundo encantado para sempre, em troca de seus olhos, Coraline resolve fugir e voltar para a casa de sua verdadeira família, mas percebe que seus pais foram sequestrados pela “outra mãe”. A partir desse momento a protagonista resolve abrir a porta mais uma vez. Por sua desobediência Coraline é presa no sótão e descobre três fantasmas de crianças que tinham cedido à proposta da “outra mãe”. Para salvar seus verdadeiros pais a heroína propõe uma aposta arriscada com a sequestradora: se ela encontrasse as almas das três crianças, a “outra mãe” devolveria a única chave capaz de abrir a porta, caso ela não conseguisse, trocaria seus olhos por botões.

No final da narrativa, com a ajuda de um gato preto e de uma pedra mágica, Coraline recupera as almas das crianças fantasmas, seus pais, a chave e derrota a “outra mãe” monstruosa. Nesse momento ela também percebe o valor de sua família de verdade. Ao reencontrar seus pais (que de nada lembravam) as atitudes de Coraline para com eles mudam: “Then she hugged her mother so tightly that her arms began to ache. Her mother hugged Coraline back.” (GAIMAN, 2002, p. 139). E, ao rever o pai verdadeiro:

Coraline walked down the hallway to her father’s study. He had his back to her, but she knew, just on seeing him, that his eyes, when she turned around, would be her father’s kind gray eyes, and she crept over and kissed him on the back of his balding head.

“Hullo, Coraline,” he said. The he looked around and smiled at her.
 “What was that for?”
 “Nothing,” said Coraline. “I just miss you sometimes. That’s all.”
 “Oh good,” he said. He put the computer to sleep, stood up, and the, for no reason at all, he picked Coraline up, which he had not done for such a long time, not since he had started pointing out to her she was much too old to be carried, and he carried her into the kitchen.
 Dinner that night wwas pizza, and even though it was homemade by her father [...] Coraline ate the entire slice she had been given. (GAIMAN, 2002, p. 140-1).

Passemos à segunda obra selecionada para esse artigo. *Artemis Fowl II* é o protagonista dessa narrativa: pequeno gênio do crime, aos 12 anos arquiteta um plano para recuperar a fortuna de sua família, perdida por conta do pai desaparecido. Sua família é tradicional no mundo do crime, com várias gerações de contraventores famosos, e mora em um castelo na Irlanda, recheado de conforto e luxo. Artemis é sempre acompanhado por Butler, seu guarda-costas e criado treinado em artes marciais, espionagem e armas de última geração. O plano do protagonista é conseguir uma tonelada de ouro das fadas, mais exatamente *leprechauns*, seres mágicos tipicamente irlandeses.

Artemis inicia seu plano sequestrando Holly Short, *leprechaun* e capitã da LEP, uma espécie de força policial de elite do “Povo das fadas”. Como teve acesso ao livro sagrado que toda fada carrega e que traz todas as leis e costumes do “Povo”, Artemis prossegue com seu plano, e, mesmo dispondo de tecnologia inferior, está sempre dois passos à frente da polícia mágica. Após diversas táticas e um ou dois momentos de quase insucesso, o protagonista consegue o tesouro e uma chance de ter um desejo realizado, o qual utiliza para curar sua mãe de uma depressão.

Ao longo da trama Artemis é caracterizado como anti-herói – atos inescrupulosos e egoístas, além de um ou dois momentos de culpa, logo retomados pela frieza habitual. Em um dos interrogatórios de Holly, o garoto a tortura mentalmente:

O garoto irritante gargalhou de novo.
 – Há quanto tempo você acha que está aqui? [...]
 – Três dias – mentiu. – Nós mantivemos você drogada por mais de sessenta horas... até você contar tudo o que precisávamos saber.
 Ao mesmo tempo que as palavras saíam, Artemis sentia culpa. Esses jogos mentais estavam tendo um efeito óbvio em Holly, destruindo-a de dentro para fora. Haveria mesmo necessidade disso? (COLFER, 2011, p. 130).

Em outro trecho da narrativa o personagem é caracterizado com mais detalhes:

Artemis abotoou seu paletó de grife, parando no espelho para ajustar a gravata. O truque para a negociação era seguras todas as cartas que você recebia e, mesmo se não fizesse isso, tentasse parecer que tinha feito.

Artemis fez a sua melhor cara sinistra. Maligno, disse a si mesmo, maligno mas tremendamente inteligente. E decidido, não se esqueça de decidido. (COLFER, 2011, p. 159-60).

Ao final da narrativa o protagonista vê seu plano realizado: meia tonelada de ouro nos cofres da família. E sua mãe curada da depressão por um desejo comprado de Holly: “Ele [Artemis] ergue os olhos, na direção da escada. Tinha sido esperança demais confiar na fada. Afinal de contas, ele a mantivera prisioneira contra a vontade. Censurou-se em silêncio. *Imagine se separar de todos aqueles milhões em troca da promessa de um desejo, Ah, a ingenuidade!*” (COLFER, 2011, p. 282, grifo nosso). Mesmo vendo sua mãe curada, Artemis quase se arrepende de ter pago pelo desejo realizado. Em seguida, já nas últimas linhas do livro, o narrador traz uma cena familiar: a mãe do personagem (Angeline) pergunta coisas banais, uma aparente saída para a normalidade: “Enquanto sua boca respondia a essas perguntas cotidianas, a mente de Artemis estava um tumulto. Ele era um garoto de novo. Sua vida ia mudar totalmente. Seus planos teriam de ser muito mais sutis do que nunca, para escaparem da atenção da mãe. Mas valeria a pena.” (COLFER, 2011, p. 284).

Conclusão

Percebemos que as trajetórias das personagens parecem seguir a “jornada do herói” (CAMPBELL, 2007) e reinventar características próprias dos contos de fadas; o contato, o combate e até mesmo a aliança com seres mágicos revela-se uma das facetas dessa apropriação.

Como afirma Joseph Campbell em *O herói de mil faces*, nos mitos em geral, o herói segue uma jornada, que também pode ser percebida claramente nos contos de fada, e geralmente percorre algumas fases como a partida, quando o herói recebe um chamado para a aventura em um mundo distante; a iniciação, quando o herói abandona seu mundo e passa por um caminho de provas (ou provações); e o regresso, quando o herói recupera o prêmio ou objeto perdido/roubado e volta triunfante, ao ponto inicial da jornada, transformado.

É possível notar que as narrativas selecionadas nos apresentam caminhos diferentes: a heroína *Coraline* volta ao ponto inicial da jornada com um aprendizado, uma nova atitude de gratidão e carinho com sua família verdadeira – essa palavra, “verdade”, ganha uma nova dimensão para a protagonista: aquela é a **sua** família, única e intransferível; mesmo com defeitos, são alvos de seu amor. Há certa moral na narrativa: uma personagem rebelde torna-se, após as provações, uma boa menina, embora mantenha sua personalidade

aguçada. Há certa proximidade entre a personagem com a categoria de “herói ideal” proposta por Cecília Meireles.

Artemis Fowl apresenta um protagonista que se aproxima de uma forma muito mais visível da categoria “herói de hoje”: o principal objetivo da personagem é a manutenção de uma comodidade material, do luxo e do conforto, a partir da utilização da esperteza e de um lugar privilegiado (fortuna, tecnologia, armas), além de abster-se de mudanças morais ou de personalidade. O prêmio final é a manutenção da segurança material, o dinheiro e mesmo a futura realização de novos planos.

Os heróis das narrativas contemporâneas parecem transitar entre as diversas nuances que se apresentam nos limites das categorias de herói/anti-herói ou mesmo herói “ideal”/“de hoje”. São meninos, meninas, animais personificados, ladrões, magos, fadas, personagens de contos de fadas com novas roupagens, imortais como vampiros, lobisomens, e até mesmo zumbis, com sentimentos e problemas humanos. Até que ponto uma possível identificação poderia, como temia Cecília Meireles, prejudicar a educação das crianças (e adolescentes) é um limiar que dependerá da influência do processo individual de leitura delas (deles).

REFERÊNCIAS:

- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- COLFER, Eoin. *Artemis Fowl: o menino prodígio do crime*. 16ª ed. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Galera, 2011.
- GAIMAN, Neil. *Coraline*. Illustrations by Dave McKean. New York: HarperCollins, 2002.
- JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 2ª ed. São Paulo: Summus: 1979. (Coleção Novas Buscas em Educação; Vol. 3).
- PIMENTA, Jussara. Leitura e encantamento: a biblioteca infantil do Pavilhão Mourisco. In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda; MIGNOT, A.C. (Orgs.) *Cecília Meireles: a poética da educação*. Rio de Janeiro: Puc - Rio e Loyola, 2001, p. 105-119.
- ZANCANI, Cristine. A visão premiada da infância: a legitimação do livro infantil. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteado. (Orgs.) *Territórios da leitura: da literatura aos leitores*. São Paulo: Cultura Acadêmica; ANEP: 2006.

FUNDO E FORMA: UMA (RE)LEITURA DE *ANGÚSTIA*⁵⁴

Jhonatas Geisteira de Moura Leite⁵⁵

Prof. Dr. Wander Nunes Frota (Orientador)⁵⁶

Resumo: A década de 1930 foi marcada por acontecimentos socio-históricos e literários que ajudam a compor a memória brasileira, como a revolução de 1930 e a ascensão do romance regional no campo literário brasileiro. Nesse contexto surge *Angústia*, terceiro romance de Graciliano Ramos e o único urbano, publicado em 1936, quando seu autor ainda estava preso. Analisado apenas como romance genuinamente psicológico (até mesmo por um maioral da crítica literária como Antonio Candido), o presente trabalho propõe, pois, uma discussão acerca do caráter de *Angústia* a partir do conceito de “campo”, de Pierre Bourdieu (1996). Assim procedendo, chega-se à constatação de que, com *Angústia*, Graciliano Ramos pretendeu elucidar aos seus leitores tanto a situação psicológica de Luís da Silva, personagem “típico”, como as múltiplas conexões da personagem com os problemas sociais de sua época. A pesquisa também observa que, além da complexa descrição psicossocial de Luís da Silva, Graciliano Ramos, na condição do mais expressivo romancista brasileiro naqueles tempos sombrios, reproduz, de forma rigorosa, o campo do poder e as disputas de classe na Maceió dos anos 1930, representados no romance pelo (trágico) triângulo amoroso: Julião Tavares X Marina X Luís da Silva. Para tal averiguação, toma-se como ponto de partida uma minuciosa releitura de *Angústia*, que visa destacar os eventos sociais em vários pontos de confluência entre o psicológico e o social da narrativa, assim como revelar mais amiúde os discursos sobre as inquietações políticas e literárias do e no cenário brasileiro da época. Assim, o trabalho atesta que *Angústia* também é um romance social e, portanto, reconsiderando o seu fator psicológico, híbrido.

Palavras-chave: Campo; Dominação; *Angústia*.

Resumen: La década de 1930 ha sido marcada por acontecimientos sociales, históricos y literarios que ayudan a componer la memoria brasileña, como la revolución del 1930 y la ascensión de la novela regional en el campo literario brasileño. En ese contexto surge *Angústia*, tercera novela de Graciliano Ramos y la única urbana, publicada en 1936 cuando su autor todavía estaba en la cárcel. Analizada sólo como novela genuinamente psicológica (incluso por un caudillo de la crítica literaria como Antonio Candido), el presente trabajo propone, pues, una discusión acerca del carácter de *Angústia* a partir de lo concepto de “campo”, de Pierre Bourdieu (1996). Con esa propuesta, se ha llegado a la constatación de que, con *Angústia*, Graciliano Ramos ha pretendido elucidar a sus lectores tanto la situación psicológica de Luís da Silva, personaje “típico”, como las múltiples conexiones de la

⁵⁴ Este trabalho apresenta resultados parciais de uma pesquisa mais ampla sobre as representações da sociedade em *Angústia*, para obtenção do grau de mestre em Estudos Literários na UFPI.

⁵⁵ Mestrando em Estudos Literários na Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: jhonatasg12@hotmail.com

⁵⁶ Professor do Programa de Pós Graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI).

personaje con los problemas sociales de su época. La investigación también observa que, además de compleja descripción psicosocial de Luís da Silva, Graciliano Ramos, en la condición de más expresivo novelista brasileño en aquellos tiempos sombríos, reproduce, de forma rigurosa, el campo del poder y las disputas de clase en Maceió de los años del 1930, representados en la novela por el (trágico) triángulo amoroso: Julião Tavares X Marina X Luís da Silva. Para tal averiguación, se toma como punto de partida una minuciosa relectura de *Angústia*, que visa destacar los eventos sociales en varios puntos de confluencia entre el psicológico y el social de la narrativa, así como revelar más a menudo los discursos acerca de las inquietudes políticas y literarias de lo y en el escenario brasileño de la época. Así, el trabajo atesta que *Angústia* también es una novela social y, por lo tanto, reconsiderando su factor psicológico, híbrido.

Palabras-claves: Campo; Dominação; *Angústia*.

1. O escritor e o tempo

A década de 1930, sob todos os seus aspectos, foi profundamente marcada por acontecimentos que ajudaram a compor a memória brasileira. Essas transformações causaram uma verdadeira virada no campo cultural, fazendo com que muitos escritores convergissem esses problemas às suas obras, transformando-os em temas. Foi o caso de Rachel de Queiroz, que escreveu o seu segundo romance, *João Miguel* (1932), em tom social, de denúncia e protesto. Jorge Amado também tematizou as suas obras com os assuntos da época. O escritor Baiano, comunista assumido e filiado ao PCB, já a partir do seu segundo romance, *Cacau* (1933), levanta as discussões ideológicas do comunismo abertamente.

Diante dos inúmeros escritores que surgiram no decênio de 1930, como Cornélio Pena, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado, Graciliano Ramos, José Américo, Raquel de Queiroz, José Lins do Rêgo *et al.*, o que se percebe é que a literatura dos “novos” é marcada por esse sentimento social, tendo como fim sintetizar os problemas de seu tempo, utilizando-se de obras de refinado acabamento, integrando, assim, o cânone da ficção brasileira, já a partir de suas estreias (BUENO, 2006). Algumas dessas literaturas ainda podem ser consideradas como verdadeiras propagandas do comunismo, como *Cacau*, embora também se caracterize pela ausência de qualquer inovação estética.

Com Graciliano Ramos isso não foi diferente. Contudo, destoa um pouco dos demais intelectuais pela inovação estética, como se pode perceber principalmente em *Angústia* e em *Vidas Secas*, e pelo acabamento refinado (fruto de uma escrita comparada ao trabalho das lavadeiras, segundo ele mesmo), embora sem abandonar sua consciência social e ideológica, e pondo em evidência as problemáticas de um período que marcou os rumos do país.

Em *Angústia*, seu terceiro romance, publicado quando ainda estava preso, Graciliano Ramos realiza não apenas uma descrição da psicologia humana e da experimentação dos limites, mas, como se pretende mostrar mais adiante, reconstitui de maneira rigorosa o campo do poder do Brasil na década de 1930, assim como a estrutura social na qual foi escrito e as estruturas mentais, modeladas pelas sociais, que se tornam o ponto de partida para o desdobramento da narrativa. Para isso, utilizo-me aqui da leitura sociológica proposta por Pierre Bourdieu (1996).

2. Posições, colocações e deslocamentos

Luís da Silva, “homem de ocupações marcadas pelo regulamento”, de olhos baços, nariz grosso e boca muito grande, órfão de pais, herdeiro de um patrimônio rural dilapidado e, agora, isolado na pequena Maceió e distante do restante da família, chega a esse ponto estático da sua vida profissional e social com um olhar limitado ao minucioso conjunto de poderes e possíveis que estão em aberto, à sua disposição. Esse homem de trinta e cinco anos está determinado à inércia social: funcionário público, não vê nenhum possível concreto para ascensão social. Está encerrado na repartição, limitado a ganhar apenas o seu ordenado e, às vezes, alguns trocados, quando escreve para os jornais ou quando alguns rapazes acanhados pedem a ele, em segredo, composições poéticas e artigos que vendia a dez, a quinze mil-réis, o suficiente para pagar o aluguel da casa em que vive.

A ambição de Luís da Silva à vida burguesa, revelada muitas vezes no decorrer do enredo, é uma causa intrínseca do seu amor por Marina, se se observar que a jovem admirava e ambicionava a vida de ostentação. A cobiça de Marina se faz perceber logo no início do romance, quando admira a vizinha: “D. Mercedes é uma espanhola madura da vizinhança [...]. Possui mobília complicadíssima, [...] e quando mergulha na banheira, sente-se de longe o cheiro da água-de-colônia. Marina admirava-a com exagero [...]: // - D. Mercedes é linda. Parece artista de cinema” (RAMOS, 2011, p. 52).

O desejo de Luís da Silva de se tornar burguês é um efeito decorrente da sua paixão – por tentar realizar os anseios de sua ambiciosa noiva –, considerando que ele mesmo, a princípio, se aborrecia com essas inclinações “imbecis” (p. 52). Luís da Silva se contentava com muito pouco e estava habituado, desde cedo, “a dormir nas estradas, nos bancos dos jardins” (p. 83): “[...] O cego dos bilhetes de loteria passou entre as cadeiras, batendo com o cajado no chão, cantando o número. // Se eu pegasse a sorte grande, Marina teria colchas bordadas a mão” (p. 83).

Esses desejos inconsistentes e sem um meio objetivo de serem alcançados se revelam em outros momentos da narrativa, mesmo quando o noivado já havia sido rompido, consequência ainda do relacionamento fracassado e de, talvez, uma possível esperança de reatamento. Imaginava um roubo que nunca teve coragem de praticar, fortunas absurdas encontradas na rua, o aparecimento de um fazendeiro rico que lhe reconheceria o seu devido valor, dentre outras possibilidades. Isso revela a dinâmica do campo do poder no romance, que transforma o amor de Luís da Silva numa espécie de competição entre ele e Julião Tavares, em que Marina é o “galardão”. O campo do poder aqui também é considerado um campo de lutas e, quiçá, a esse título, análogo

a um jogo: as disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira de jogar e o sucesso no jogo (BOURDIEU, 2010, p. 24).

Nesse jogo de poder, quem ganha, a princípio, é o antagonista, que consegue “arrematar” o amor de Marina por diversas razões: a elegância inata de filho de uma classe dominante – era duro “como um osso fraturado envolvido em gesso”, “tinha o espinhaço arrumado em demasia”, “olhava em frente, com segurança, a vinte passos”, e tinha o peitilho da camisa absolutamente chato –, as posses de capital econômico – família rica, donos de prédios–, social – assíduo no café e relógio oficial, família influente na Associação Comercial – e, aparentemente, cultural – frequentador das festas de arte do Instituto Histórico. Diferentemente, Luís da Silva, que embora frequente os mesmos pontos de confluência que Julião Tavares costuma cursar – café, relógio oficial, com exceção da Associação Comercial –, perde no jogo por não possuir capital econômico e social equivalente ou superior ao oponente: “eu sou infeliz, não tenho onde cair morto [...] uma recomendação minha não serve” (RAMOS, 2011, p. 64), frustrando as expectativas primeiras de Marina, que previa que o seu pretendente possuía estabilidade financeira: “- Por que é que você não manda fazer um smoking, Luís? Um rapaz que ganha dinheiro andar com essas roupas mal-amaranhadas! Eu, se fosse você, brilhava, vivia no trinque” (RAMOS, 2011, p. 52, sem grifos no original). Outro fator que contribuiu para que Luís perdesse no jogo é o caráter do seu *habitus*,⁵⁷ que não é mais ou menos semelhante ao da classe dominante.

⁵⁷ Entende-se por *habitus* as estruturas sociais interiorizadas (Cf. Bourdieu; Chartier, 2011, p. 57).

Todo o universo narrativo é regido pela existência de dois polos: de um lado “a zona de subordinação” e, do outro, “a zona de dominação”, ambos representados pelos personagens-referência Marina e Julião Tavares, que são símbolos responsáveis por marcar e representar as posições pertinentes no espaço social. A personagem Marina, situada no polo da subordinação, é a representação da experimentação fracassada da tentativa de transição de uma classe subordinada para uma dominante que, quando os possíveis se abrem a ela, tenta ascender. Embora ela tente se deslocar no campo de uma posição para outra, cumpre destacar que as estruturas internas dela (*habitus*) não permitem que ela ocupe com excelência uma posição na zona de dominação: ia ao cinema bem vestida, com “seda, veludo, peles caras, tanto ouro nas mãos e no pescoço que era uma vergonha” (RAMOS, 2011, p. 104, sem grifo no original), e assistia às cenas de ópera chateada e bocejando atrás do leque, “só para se mostrar, só para mostrar a roupa e o lorgnon. Amolada, sonolenta” (p. 132). Isso revela, e constata, “que o poder econômico puro e simples e sobretudo ‘a força nua do dinheiro’ não constituem, necessariamente, um fundamento reconhecido do prestígio social” (BOURDIEU, 2009a, p. 14). Portanto, a tentativa de deslocamento de Marina de uma classe para outra fracassa pela ideia imatura de que se elevasse o seu capital econômico, por meio do arranjo amoroso com Julião Tavares, implicaria em aquisição de capital simbólico, ou seja, no sentido de Weber (*apud* BOURDIEU, 2009a, p. 15), em *status*.⁵⁸

Marina via no relacionamento com Julião Tavares um possível que se abria, uma “cartada em um jogo de cartas”; em outros termos, ela via uma oportunidade de “maximizar os benefícios econômicos e simbólicos associados à instauração de uma nova relação” (BOURDIEU, 2009b, p. 245), uma oportunidade de se igualar à sua vizinha, d. Mercedes, que aparentava ser uma mulher privilegiada economicamente.

O polo da subordinação é representado por Marina. Filha de um proletário (eletricista da Nordeste) e de uma dona de casa, a jovem ambiciosa não vê nenhuma possibilidade para romper com o determinismo social. Mesmo tendo passado pela escola, porém saindo como entrou (RAMOS, 2011, p. 65), à moça não é conferida a acreditação de que possa ascender financeiramente pela sua própria capacidade intelectual, nem mesmo pelo seu pai: “– Trabalhar em quê, meu amigo? Só se for em pintar a cara, que é o que ela sabe fazer” (p. 64). Apesar disso, Luís da Silva, atendendo ao pedido de d. Adélia, sua vizinha e mãe de Marina, dispõe à moça uma colocação de cem mil-réis numa loja de fazendas. Não se animando para trabalhar e desdenhando o emprego oferecido, Marina revela, pelas suas atitudes, que só vê como um possível para a mudança

⁵⁸ A aquisição de *status* é entendida, aqui, como a posição que uma determinada pessoa ocupa na hierarquia da honra e do prestígio social.

do seu atual quadro um arranjo amoroso (meio prático e objetivo). Primeiro se envolve com Luís da Silva, que a princípio alimenta uma falsa expectativa da situação financeira do funcionário público, mas logo se desilude ao ver o real estado econômico do noivo, que resiste ao luxo e ao “desperdício” e tenta economizar os cobres na compra do enxoval. Em seguida, com o surgimento de Julião como seu pretendente, paulatinamente rompe com o noivado, depois de “brigas, reconciliações desajeitadas” e “conversas azedas com d. Adélia” (p. 101), entrando no jogo de interesses do filho de comerciante, conhecido aliciador e deflorador de garotas pobres e cobiçosas (p. 101).

Luís da Silva, não configura nenhum polo na narrativa, se se atentar que ele, na condição de intelectual pequeno-burguês, não aceita a injunção da burguesia, representada por Julião Tavares. Do contrário, alimenta uma aversão: “eram uns ratos” (p. 56) e, ainda, reacionários. Assim sendo, não aceitando a condição de subordinado e não se impondo como dominante, Luís assume uma posição não-gravitacional, transitando por diferentes ambientes e ideias. Uma das constatações da indefinição de Luís da Silva em um dos polos, além da repulsa pela burguesia comercial, se faz perceber nos debates sobre política e, conseqüentemente, sobre a revolução que ele sediava em sua casa, mostrando-se um sujeito incerto. Muitas vezes, “espremendo o miolo” para obter “uma coluna de amabilidades ou descomposturas”, tinha sua casa invadida por seus amigos Moisés, Pimentel, seu Ivo e Julião Tavares. Nenhum deles o incomodava, exceto Julião. Nas conversas, as opiniões diante das discussões eram diversas: as de Moisés eram “francamente revolucionárias” (p. 59); as de Luís da Silva eram “fragmentadas, instáveis e numerosas” (p. 59); Pimentel às vezes concordava com Luís, mas “outras vezes inclinava-se para Moisés” (p. 59); as de Julião Tavares eram muito diferentes das dos demais e “seu Ivo, bêbado, acorava-se a um canto e punha-se a babar, cochilando” (p. 57).

O polo da dominação, marcado por Julião Tavares, representante do capitalismo triunfante do mundo urbano (ver: MIRANDA in: RAMOS, 2011), não possui um discurso uno, ou um grupo específico no qual ele se insira. Essa zona é estilizada em vários grupos, e aparece na obra para ajudar a delinear as posições no campo do poder. Apenas são citados os bailes da Associação Comercial; a festa de artes no Instituto Histórico, onde alguns leram composições literárias, uma senhora tocou piano e Julião fez um discurso patriótico; e o Café, que abrigava vários grupos distintos: o grupo da justiça, com palavras medidas, pesadas e gestos lentos; dois políticos, que cochicham e olham para os lados; o grupo dos médicos; dos comerciantes; e dos que andam em busca de familiaridades proveitosas. É nesse espaço híbrido (o Café) – de burgueses, pequeno-burgueses, funcionários públicos – que se pode observar com maior nitidez o polo “da dominação”. Devido à ausência de enfoque ao discurso desse polo – em compensação a narrativa salienta algumas inquietações de alguns personagens “engajados” do polo da subordinação

–, *Angústia* pode ser interpretado, equivocadamente, como uma propaganda artística do comunismo.

Luís da Silva, personagem não-gravitacional, se situa na zona de intercessão dos dois polos. Embora ele aparentemente deva se situar na “zona de submissão”, por carregar características que delinham parte do *habitus de classe* desse polo; mas o ofício de jornalista e o acúmulo de capital cultural lhe possibilita situar-se nessa intercessão, ou seja, ele transita entre ambos os espaços. Era visto com indiferença pela burguesia comercial e como um burguês para os boêmios. Destarte, Julião Tavares também se situaria nessa intercessão, por se relacionar com outros personagens que não integram a sua classe, mas os pontos de confluência que são exclusivos da baixa sociedade, como a Bodega, por exemplo, não são frequentados por ele; pelo contrário, ele limita sua movimentação aos pontos sociais estabelecidos pela e para sua classe. A não aceitação dessa posição na intercessão dos polos pode ser denotada na forma como ele reage nos lugares confluentes ao deparar personagens que se situam na zona de subordinação do campo do poder: “No relógio oficial, nos cafés e noutros lugares frequentados cumprimentava-me de longe, fingindo superioridade: / - Como vai, Silva?” (RAMOS, 2011, p. 55).

Dentro desse campo de lutas de poder (subordinados x dominantes) e de disputas de classes (burguesia x proletariado), Marina representa a aceitação máxima da subordinação à burguesia de Maceió. Ela resiste aos desejos de Luís da Silva, que por vezes tentou possuí-la no fundo do quintal, ao escuro da noite: “- Marina, a gente precisa acabar com isto, minha filha. Vamos para dentro. / - Vou nada! // Torcia o corpo, defendia a virgindade com unhas e dentes. / - Está direito. Então é melhor apressar o casório” (p. 78). Em contrapartida, cede para Julião Tavares, embora não tivesse nenhum compromisso formalizado, como tinha com Luís da Silva, do qual era noiva. Esse relacionamento informal culmina com uma gravidez indesejada seguida de um aborto provocado, operado por d. Albertina. Após ficar ciente da gestação, Julião Tavares notoriamente se distancia da casa de Marina: “com certeza não precisava de mim. Precisava de Julião Tavares, que tinha levado sumiço” (p. 143). A plena consciência de Marina e de sua mãe de estarem inseridas em uma classe dominada, secundária, se revela ao não mencionarem o nome de Julião Tavares no embate que travaram entre si ao descobrir a gravidez: “é estranho que elas não houvessem aludido uma única vez a Julião Tavares. Nenhuma referência àquele patife” (p. 147). Ou, ainda, quando não atribui, também, a culpa a Julião Tavares: “Marina acabara numa resignação estúpida, entregara-se a Deus; d. Adélia não responsabilizara ninguém” (p. 147).

Luís da Silva passa a ver Marina e d. Adélia como objetos, uma vez que, para ele, elas foram ludibriadas por Julião: “Marina era instrumento e merecia compaixão. D. Adélia era instrumento e merecia compaixão. Julião Tavares era também instrumento, mas não senti pena dele, senti foi o ódio que sempre me inspirou, agora aumentado” (p. 148). Luís da Silva encontra a justificativa da aceitação de d. Adélia à subordinação a Julião Tavares – mesmo que de modo forçoso – na degradação física da mulher que, provavelmente, refletia a sua miséria: “d. Adélia estava justificada: - A senhora não nasceu assim. Era forte e bonita. Passou de carrapeta a bola de bilhar. A senhora é um pedaço de pano velho” (p. 147). Já Marina, “tinha sido julgada e absolvida” (p. 147). Provavelmente as leituras românticas teriam influenciado o protagonista. Todavia, ele não esquece que Marina almejava o estilo de vida burguês, classe que a princípio, por meio do noivado, ele também ambicionava se inserir, mas que, no decorrer da narrativa, insurge-se contra: “esqueci que ela um ano antes invejava as meias de seda e os vestidos de d. Mercedes. Agora tinha tudo: meias, vestidos, um filho no bucho, um filho que sairia gordo, bochechudo e safado, como o pai, como o avô, o Tavares dos Tavares & Cia., uns ratos” (p. 147).

Dessa forma, o homicídio praticado por Luís da Silva não seria apenas a evidência de uma dialética do ressentimento, isto é, ele condena Julião Tavares pela posse que gostaria de ter, no caso, Marina; ou a concretização de um plano de vingança e um acerto de contas, mas também a expressão máxima do repúdio à dominação burguesa, visto que ele, na condição de intelectual, não exerce mais o papel de se situar “‘um pouco na frente ou um pouco de lado’ para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do discurso” (FOUCAULT, 2012, p. 132). Destarte, a morte de Julião Tavares seria a representação do triunfo da classe subordinada sobre a classe dominante, ou seja, o fracasso da dominação burguesa, a equiparação de poderes, ou, ainda, um ajuste de honra: “não haveria desatino: as duas mulheres eram fatalistas e queixavam-se da sorte. Malucas. Revoltava-se o recurso infantil de se xingarem, arrancarem os cabelos. Era evidente que Julião deveria morrer” (RAMOS, 2011, p. 147).

3. Considerações Finais

Com isso, observa-se que o romance foi escrito dentro de um plano socioliterário bastante engenhoso, embora o seu autor tenha sido impossibilitado de fazer os ajustes finais antes de ser publicado. Mesmo assim, as lutas de poder, as diferenças de classes e as

estruturas sociais são esboçadas com primor na escrita de Graciliano. E como foram anteriormente citados e analisados, esses aspectos asseguram a tese, aqui defendida, de que *Angústia* não se pode dizer que trata apenas de uma obra psicológica ou de “um romance de construção da intimidade” (TEIXEIRA, 2004, p. 199), conforme a crítica tradicional tem se referido à obra no decorrer dos anos, desde sua publicação. Contudo, também se configura como um romance de cunho social, que põe em evidência discussões que vão desde o funcionamento das engrenagens da sociedade e dos jogos nela estabelecidos – que tem como exemplo supremo dessa dinâmica do campo o triângulo amoroso Luís da Silva X Marina X Julião Tavares – à corrupção da imprensa e à imagem do escritor da década de 1930.

REFERÊNCIAS:

- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Org.: Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2009a.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad.: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Maria Ferreira (trad.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2009b.
- BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. *O sociólogo e o historiador*. Guilherme João de Freitas Teixeira (trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org.: Roberto Machado. 25. ed. São Paulo: Graal, 2012.
- TEIXEIRA, Ivan. A construção da intimidade em *Angústia*. *Revista USP*, São Paulo, n. 61, 2004. p. 196-209.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia: 75 anos*. Org.: Elizabeth Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2011.

(DES)ENVOLVENDO A TRAMA COM O ESCRITOR: EXPERIÊNCIAS COM A LITERATURA NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Joana Rosa de Almeida⁵⁹

Resumo: Este estudo tem por objetivo descrever, analisar e discutir a prática de letramento escolar em que as atividades propostas pelos professores sejam mediadas pela literatura infantil. Para tanto, parte-se do pressuposto de que a compreensão da leitura e escrita decorre de um processo ativo, complexo e transformador estabelecido entre o leitor e o autor. Nas questões metodológicas, o estudo focaliza o contexto e as atividades didáticas criadas para o ensino de leitura de obras literárias e de produção de texto. Por fim, procura-se, através de algumas reflexões relativas ao processo de letramento, contribuir para a realização de uma prática pedagógica em que o professor possa refletir criticamente e implementar inovações, buscando proporcionar aos seus alunos atividades capazes de proporcionar autonomia e transformação. Trata-se, pois, de um convite aos educadores para que eles façam reflexões acerca da associação do letramento/literatura infantil. Enfim, este estudo constitui uma oportunidade para se estabelecer a discussão referente à relação entre o processo escolar de letramento e os usos sociais efetivos da leitura e da escrita na vida dos educandos, sem perder de vista a consecução dos objetivos individuais e coletivos, bem como o uso da literatura como instrumento didático e a escolarização da literatura. As conclusões indicam que um trabalho didático com ênfase na literatura infantil proporciona o desenvolvimento do pensamento crítico, as decisões entre ensinamento/mediação da literatura, além de outras questões que provavelmente venham aflorar no processo educacional.

Palavras-chave: literatura; letramento; leitor.

Abstract: This study aims at describing, analyzing and discussing the school literacy practice, in which the activities suggested by the teachers are mediated by infant literature. Thus, one should start from the presupposition that the learning of reading and writing comprehension results from an active, complex and transforming process between reader and author. Concerning the methodological issues, the study focuses the context and the activities designed to the teaching of reading of literary books and the production of texts. Finally, through some reflections about the literacy process, we also tried to contribute to the accomplishment of a pedagogical practice in which the teacher could critically design and implement innovations so as to provide creative activities which would lead to autonomy and transformation. Thus, it is an invitation to educators to reflect about the association of literacy process and children literature. This study constitutes an opportunity to establish a discussion concerning the relation between the school process of literacy and the social effective uses of reading and writing in the life of students, having in mind the achievement of their own individual and collective goals as well as the use of literature as a pedagogical tool and the literature in school environments. The conclusion points to a pedagogical work with emphasis on infant literature, which provides the development of critical

⁵⁹ Professora do Centro de Ensino e Pesquisa aplicada a Educação - CEPAE/UFG.

thoughts, and decisions with the mediation of literacy/literature. Besides, other issues can be emerged from this conclusion.

Keywords: **literature; literacy practice; reader.**

O presente estudo objetiva refletir, descrever, analisar e discutir a prática de letramento escolar⁶⁰ em que as atividades de leitura e escrita sejam mediadas por textos literários⁶¹. Para tanto, apresentaremos a contribuição da entrevista como gênero capaz de levar o leitor a expressar sua experiência de leitura, tornando-o sujeito no processo de produção oral e escrita, uma vez que as palavras servem de trama para tecer as relações sociais. Sendo assim, trata-se de uma proposta de trabalho com a literatura infanto-juvenil, que visa ir além da tarefa escolar, na medida em que possibilita a construção de sentidos pelo leitor. Apresentaremos o **Diário de Leitura**⁶² como recurso didático capaz de:

- auxiliar e ampliar o conhecimento sistematizado;
- contribuir no processo de produção oral e escrita;
- possibilitar a revisão e na socialização das leituras feitas pelos alunos na dinâmica das interações: leitor/texto;
- favorecer ao aluno a possibilidade de análise crítica da realidade.

Os educadores do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação – CEPAE/UFG procuram exercer uma prática educativa capaz de promover o conhecimento de forma significativa, contribuindo para a formação do educando. Assim sendo, exploram e ampliam as experiências vividas pelos alunos, possibilitando-lhes desenvolver os aspectos cognitivo, emocional e cultural. Acreditam que o ensino deve propiciar aos alunos instrumentos de descoberta do mundo, para que possam conhecê-lo, estabelecer e dirimir dúvidas, valorizar o ambiente que os cerca, sem perder a totalidade

⁶⁰ “O que o letramento depende essencialmente de como a leitura e a escrita são concebidas e praticadas em determinados contexto social; letramento é um conjunto de práticas de leitura e escrita que resultam de uma concepção de o *quê, como, quando e por quê ler e escrever*”, ver SOARES

⁶¹ Para Vygotsky a apropriação do conhecimento se dá a partir do que está disponível na cultura, sendo para isto, necessário disponibilizar o maior número de interações adequadas capazes de promover novas e melhores possibilidades de aprendizagem.

⁶² O Diário de Leitura é feito em um caderno exclusivo, espaço em que os alunos fazem atividades, solicitadas pelos professores de Língua Portuguesa, relacionadas com os livros escolhidos pelos alunos na biblioteca de sala ou na biblioteca do CEPAE.

sociocultural. Em síntese, os professores concebem a literatura infantil como suporte para a ampliação do conhecimento sistematizado.

A função da Escola não é só transmitir ‘conteúdos’, mas também facilitar a construção da subjetividade para as crianças e adolescentes que se socorrem nela, de maneira que tenham estratégias e recursos para interpretar o mundo no qual vivem e chegar a escrever sua própria história. *Hernandes (1998, p. 12)*

Os estudos teóricos têm demonstrado que a aquisição do conhecimento não se restringe à escola, mas cabe a esta explorar e ampliar as experiências vividas pelo aluno⁶³, possibilitando-lhe um crescimento cognitivo, emocional e cultural, tornando a aprendizagem mais eficiente, mais significativa e eficaz para o aprendiz. Para isso, é necessário realizar um trabalho que vise à aprendizagem como um processo ativo de (re)elaboração do conhecimento. As atividades podem ser desenvolvidas de maneira que os alunos vivenciem a construção do conhecimento, reelaborando-o, sistematizando-o e chegando a conclusões.

Nesta perspectiva, os professores buscam recuperar a função da interdisciplinaridade nas séries iniciais de escolarização, utilizando vários tipos de textos, procurando não cair na fragmentação do conhecimento, evitando atividades e conteúdos pouco significativos. Os educadores procuram estimular a autoconfiança do aluno mediante o reconhecimento de suas capacidades para que ele perceba suas possibilidades e possa tracar caminhos para o aprender. Para isso, eles trabalham com diferentes recursos didáticos, metodologias de ensino e linguagens variadas (verbal, plástica, corporal); elaboram atividades que estimule o processo de leitura e escrita, o raciocínio, formação de conceitos, a concentração, organização, para possibilitar ao aluno o desenvolvimento da autonomia, contribuindo assim com processo de produção oral e escrita; auxiliando-o no processo de aquisição do conhecimento sistematizado; favorecendo ao mesmo, a possibilidade de análise crítica da realidade

Os professores procuram, ainda, apreender a potencialidade que cada aluno possui, proporcionando oportunidades para que o mesmo possa elaborar o conhecimento, intervindo na realidade com base em questões que emergem no dia-a-dia. Por acreditar que o trabalho do educador não seja algo que possa ser dissociado da formação para a vida social; os educadores visam à formação de um sujeito que pensa, decide e age em diferentes contextos sociais. Desse modo, é importante que os mesmos atuem de maneira significativa sempre buscando compreender melhor a dinâmica do processo de aquisição do conhecimento, identificando os aspectos relevantes capazes de mediar essa aquisição.

Os alunos do CEPAE trabalham com vários tipos de textos: literários, jornalísticos e científicos, diários e outros. O diário no primeiro e segundo anos é utilizado como pretexto para o aluno expor suas experiências, seus sentimentos e pensamentos de maneira espontânea. Nas séries seguintes, terceiro, quarto e quinto anos, o Diário é proposto de maneira que o aluno expõe seus pontos de vistas, suas críticas das leituras⁶⁴ dos textos escolhidos de acordo com o interesse do aluno/leitor.

O texto escrito⁶⁵ é apresentado ao leitor/iniciante de modo espontâneo, incorporado à rotina do aluno de forma natural, gerando uma fonte de conhecimento do real, ligando a fantasia, como parte de sua experiência cotidiana. Os alunos tem acesso diariamente à biblioteca de sala e do CEPAE uma vez por semana, para fazerem sua escolha exercerem seu papel de leitores e também de críticos, isto é, verem a história por dentro, serem capazes de adentrar um caminho pelo qual só o leitor/ sujeito é capaz de ir.

O aluno/leitor encontra nas atividades com o Diário de Leitura uma forma de socializar as experiências do texto literário, pois a leitura estimula o diálogo, por meio do qual se trocam experiências e opiniões. E na interlocução entre os leitores, autor e contexto, vai sendo gerado o fio condutor, as questões que são capazes de costurar no tempo as histórias construídas socialmente (re)construídas pelos alunos.

Os textos literários funcionam como elemento facilitador da estruturação e exteriorização do pensamento da criança possibilitando, ainda, a expressão de seus sentimentos e anseios, através de diversos meios: ilustrações, jogos dramáticos, produção escrita e outros, sem perder o caráter estético das obras. As atividades baseadas nas obras literárias auxiliam a criança a expressar sua criação, o imaginário e também ajudam na construção de sua representação do mundo. Entendendo a escola como um espaço privilegiado para a ocorrência da leitura e da escrita, possibilitando a formação do leitor crítico que relaciona e sabe distinguir a realidade e a fantasia, o usuário eficiente da linguagem escrita não surgirá de forma espontânea. Ele surge após muito trabalho e de forma gradativa. Nesse sentido, faz-se necessário também um interlocutor crítico e eficiente engajado frente ao processo de ensino, dialogando e mediando a relação dos mesmos (aluno e professor) com os textos literários ou qualquer outro tipo de texto.

Embora a ficção não seja uma realidade concreta, palpável, os acontecimentos são tirados dessa realidade e colocados em outra dimensão: a

⁶⁴ O termo leitura é concebida na visão de Paulo Freire:” em que o homem, ser histórico, se manifesta diante da vida e dos fatos realizando suas leituras e se posicionando diante delas.”

⁶⁵ Kleiman (2002, p. 62) “Texto (do latim *textus*, tecido) é toda construção cultural que adquire um significado devido a um sistema de códigos e convenções: um romance, uma carta, uma palestra, um quadro, uma foto, uma tabela são atualizações desses sistemas de significados, podendo ser interpretados como textos.”

fantasia. E, ao lerem uma obra literária, os leitores são capazes de desfazer o laço imaginário que une a fantasia e a realidade e apropriarem-se da primeira como se a mesma nunca tivesse deixado de ser realidade. Uma obra literária apresenta, sem dúvida, um leque de possibilidades de leituras e criações e, nesse sentido, favorece a relação entre a ficção e a realidade. É uma relação dinâmica, em que o leitor é também produtor de textos; ler é sempre um ato de interpretar, recriar que não se esgota num simples decifrar; é um processo de construção.

A prática de leitura pode ser apreendida como forma de compreensão de significados formando um percurso social e crítico dos seus usuários. Segundo Soares (1999, p. 26), “o texto não preexiste à sua leitura, e leitura não é aceitação passiva, mas é construção ativa; é no processo de interação desencadeado pela leitura que o texto se constitui.”

O leitor é um indivíduo particular que vive num determinado tempo e espaço. De um mesmo texto surgem leituras diferentes, porque a leitura é construção ativa no processo de interação. É no processo de interação desencadeado pela leitura que surge um novo texto, pois, ao ler, o sujeito também cria, produz, uma vez que o texto não tem inscrito em si todos os sentidos objetivamente, portanto, o leitor deve ser ativo, produtivo e criativo em sua ação individual de ler. Conforme afirma Silva (1991, p. 27).

A leitura é compreendida como sendo um processo interativo, pois o leitor utiliza-se de diversos conhecimentos anteriores para chegar a uma determinada compreensão. Existe uma relação do vivido, que também é um texto maior trazido para outro texto a ser compreendido, ou seja, o texto escrito. Nesse processo estão presentes o autor e leitor na produção e criação de sentidos que são gerados no contexto social. É, pois, na interação entre os sujeitos que se produzem os sentidos tanto na forma escrita quanto na forma de leitura.

A escrita exige certas habilidades: planejamento, seleção, inferências, revisão, para que seja executada com eficácia. A mediação do(s) colega(s) e da professora, durante a produção de textos orais e escritos, e as atividades significativas possivelmente contribuirão para que educandos saiam com maior capacidade para questionar em vários aspectos de suas vidas, dentro e fora da escola.

A produção de textos pela criança é feita individualmente ou coletiva, após a leitura e discussão dos textos em pequenos ou grandes grupos. Tal produção tem o papel de reestruturação do significado da experiência, da ação, do observado, do discutido, ou seja,

das ações vivenciadas, sendo as mesmas muito importantes para a aquisição do conhecimento.

Quando o aluno se envolve com a tarefa e é capaz de compartilhá-la com alguém, sem dúvida, será capaz de elucidar seus problemas na composição do texto e interagir com o colega, a fim de contribuir também com a produção do outro. Na produção dos textos, o professor, coordenador das atividades, orienta para a identificação dos aspectos mais importantes nos parágrafos: as informações, as ideias principais. No decorrer da leitura e interpretação, são feitos debates no sentido de tornar claras as ideias e informações do texto. Para isso, o significado das palavras desconhecidas é localizado no dicionário, discute o entendimento de conceitos novos e algumas formas sintáticas na apresentação do texto. Nesse momento, são evidenciadas associações relevantes aos conhecimentos já adquiridos e aos novos. Quando a professora dá explicações, faz esclarecimentos, acredita que o aluno usará o que aprendeu no sentido de assimilar os novos conceitos.

O escritor, nesse caso o aluno, tem como tarefa expor suas ideias de forma clara sem os recursos usuais da oralidade. No processo de escrita, ele procura se colocar no lugar do leitor, a fim de verificar a aceitabilidade do seu texto. À medida que o aluno/escritor ainda não domina a ortografia, ele solicita a ajuda da professora para orientá-lo na produção escrita, fazendo-o pensar sobre ela, ajudando-o a produzir textos adequados às mais variadas propostas.

A língua carrega em si múltiplos recursos expressivos que são retirados do universo social e coletivo. Ela dispõe de múltiplas interpretações, isto é, faz com que os enunciados não sejam unívocos, pois dependem do contexto, da cumplicidade dos interlocutores e das situações em que os mesmos são produzidos.

A obra literária é um campo aberto de possibilidades de leituras sempre dispostas a serem *vividas* e *revividas*. Desta forma, ainda que insubstituível e autônoma, a leitura da obra só se realiza e ganha sentido na voz de um leitor. Não há, portanto, como negar que a experiência da leitura traz em si uma margem de subjetividade.

A compreensão ativa de um texto conta com os conhecimentos prévios textuais e com os contextos socioculturais que estão ao alcance do leitor, exigindo dele o raciocínio lógico e capacidade de fazer inferências para que possa, ao ler, desatar o laço e (re)fazer o nó que une leitor/obra/ficção/realidade. Produzimos e reproduzimos sentidos quando lemos através das nossas inferências e dos fios que unem as informações, as estruturas lexicais e a gramática textual tecendo uma rede de relações entre o dito e o compreendido.

O texto se apresenta como uma rede constituída por vários fios, tais como a organização gramatical, a estrutura lexical, as informações objetivas, as pressuposições, as intenções.

No decorrer da realização das atividades, os alunos participavam das discussões espontaneamente, a fim de expor suas ideias a respeito da história que foi lida pela professora ou pelo colega. Tudo isso acontece de forma envolvente, os alunos não conseguem ficar calados, sem participar. Nesse momento ninguém foge da interação. A discussão oral é desenvolvida de forma participativa, mantendo sempre interlocutores capazes de dizer suas opiniões e interpretações e também pedir esclarecimentos diante de qualquer dúvida suscitada durante as discussões. Quando os alunos expõem suas ideias, apreendem novos conhecimentos, pois nesse momento, a interação fornece elementos para a construção do conhecimento e, ao mesmo tempo, atende às expectativas do interlocutor que se colocava no lugar do outro para compreender o discurso oral ou escrito:

O leitor tende a socializar a experiência, cotejar as conclusões com as de outros leitores, discutir preferências. A leitura estimula o diálogo, por meio do qual se trocam experiências e confrontam-se gostos. Portanto, não se trata de uma atividade egocêntrica, se bem que, no começo, exercida solitariamente; depois, aproxima as pessoas e coloca-as em situação de igualdade, pois todos estão capacitados a ela (ZILBERMAN, 1990:19).

Nos exemplos⁶⁶ a seguir, tem como objetivo relatar 14 (catorze) eventos realizados ao longo do ano letivo (2010) em que os alunos expõem suas opiniões a respeito do ato de ler os livros selecionados e enviados pelo escritor: Newton Murce: “*Diferente, igual a todo mundo*” e “*Viagens*”, enfim, os alunos expõem suas opiniões, analisam e avaliam diferentes atividades realizadas em diversos momentos e contextos. Nas atividades realizadas priorizamos: a produção oral/leitura/ escrita.

1ª atividade: Chegada dos livros literários enviado pelo escritor: Newton Murce.

2ª atividade: Momento da entrega dos livros (no pátio).

3ª atividade: Apreciação e leitura das obras.

4ª atividade: Entrevista com os colegas do 2º ano “A” e “B”, (atividade em dupla):

⁶⁶ Foi mantida, nas transcrições, a linguagem dos alunos, o mais próxima possível de como foram enunciadas: as concordâncias gramaticais e alguns aspectos típicos da linguagem oral foram transcritos da maneira que foram ditas.

Os alunos dos 4ºs entrevistaram os colegas do 2ºs. anos para saber o tipo de livro que eles tinham em casa, qual o tipo de livro preferido, qual o membro da família que costuma ler para eles e qual o lugar que gosta de ouvir as leituras dos livros literários

5ª atividade: Carta de agradecimento aos colegas do 2º ano “A” e “B”, (atividade em dupla):

“Goiânia, 4 de novembro de 2010.

Querido Leonardo,

Gostamos muito de você ter dedicado o seu tempo a nós; saiba que estamos gratos a você e esperamos que você tenha gostado como e o Pedro gostamos.

Sempre será bem vindo em nossa sala do 4º estaremos aqui sempre que você precisar, portanto pode contar conosco.

Depois vamos combinar de irmos contar historias, sei que você é um bom contador de livros e é muito inteligente.

Espero fazer mais atividades com você.

Um beijo,”

6ª atividade: Diário de Leitura (informações sobre o livro lido):

Diário de Leitura,

“A parte que eu mais gostei foi quando ele tocou o piano, que ele sabia o que queria da vida”

Eu aprendi que não precisa copiar dos colegas para se r legal”

“A parte que eu mais gostei foi a que o Guto mudou.

Eu aprendi que para ter amigos não precisa ser igual a eles.”

Eu indico a leitura desse livro para quem se acha diferente.”

A parte que eu mais gostei foi quando ele se interessou pela música, porque música é uma coisa cultural e porque eu gosto muito.”

Eu aprendi que não devemos ser igual a todo mundo, cada um tem o seu jeito de ser.”

Os alunos, através do Diário de Leitura, sugerem a leitura do livro a outros colegas/leitores, expõe seus sentimentos e mostra que o livro foi apreciado e que merece ser registrado em seu Diário de Leitura:

Leitora: “O livro: **“Diferente, igual a todo mundo”** é muito bom. As pinturas são bonitas e o Guto, o nome do garoto diferente era muito inquieto.

A parte que eu mais gostei foi o final porque termina tudo bem com o Guto.

Eu li o livro duas vezes e gostei muito, espero que você também goste, porque a professora vai trocar os livros. Se você não ler vai perder muitas coisas de tanto que esse livro fala das pessoas diferentes.”

Leitor: “Eu li o livro **“Viagens”**, de Newton Murce, da Canone editora, da ilustradora Rossana Jardim.

Este é um livro de pai pra filho e de filho para pai. Com Beto, o leitor conhece diferentes maneiras de viajar, tanto no espaço quanto no pensamento, admirando a beleza das coisas e das pessoas.

Não gostei deste livro, mas te indico porque você pode gostar.”

7ª atividade: Bilhete: Socialização da leitura dos livros entre os colegas da mesma turma.

8ª atividade: Resumo sobre os livros lidos (atividade em grupo).

9ª atividade: Socialização (através de bilhetes) entre os colegas das turmas “A” ⇔ “B”.

10ª atividade: Elaboração, em pequenos grupos, das perguntas para o autor: Os alunos do 4º ano “B” elaboraram questões para entrevistarem o escritor: Newton Murce após ter lido os livros: “*Diferente, igual a todo mundo*” e “*Viagens*”.

11ª atividade: Seleção e correção das perguntas para o autor: Newton Murce.

- 1- Como surgiu a ideia de escrever o livro “*Diferente igual a todo mundo*”?
- 2- Newton Murce o seu livro “**Viagens**” tem alguma coisa haver com sua historia de vida?
- 3- Em que você se inspirou para fazer o livro “*Diferente igual a todo mundo*”?
- 4- Newton Murce, como você criou os personagens do livro “*Viagens*”?
- 5- Foi difícil fazer o livro “*Diferente igual a todo mundo*”?
- 6- Newton Murce, de onde surgiu a vontade de escrever?
- 7- Porque você escolheu o piano e não outro instrumento mais clássico como o violino?
- 8- Newton, você teve outras ideias para o livro: “*Viagens*”?
- 9- Newton Murce, porque você escolheu esse titulo “*Diferente igual a todo mundo*”?
- 10- A inspiração de seu livro surgiu através de seu pai ou de algum membro de sua família?
- 11- Quantos livros você já escreveu?
- 12- **Os seus livros são apenas para crianças ou você já escreveu livros para adultos?**

12ª atividade: Escolha, pelos alunos, dos entrevistadores. Após a elaboração e escolha das perguntas, os alunos seleciona 12 colegas para fazerem o papel de entrevistadores.

13ª atividade: Entrevista (no auditório: 60 alunos – 3ºs. “A” e “B”, professores, diretora e o autor).

14ª atividade: Relatório sobre a atividade (entrevista) no auditório.

Os alunos se interessaram pela realização das atividades privilegiando questionamentos críticos, o pensar sobre o assunto em discussão. O trabalho em equipe é visto como uma forma de aprimorar a participação conjunta da evolução individual e da produtividade dos trabalhos, bem como somar a capacidade de contribuição. O momento de trabalho em conjunto é muito rico para a colaboração de todos no sentido de se atingirem objetivos comuns: “*Nós aprendemos que trabalhar em grupo é muito bom, cada um ajudou um pouco. Aprendemos com a leitura do livro “Diferente, igual a todo mundo” que cada um tem*

seu próprio talento e temos que aceitar as diferenças. Se todos fossem iguais, não teria graça. Ser diferente é ótimo.”

As atividades com o gênero entrevista auxiliou aos alunos o reconhecimento dos procedimentos necessários para efetuar tal gênero; os papés do entrevistado e entrevistador, oportunizou a aproximação de leitor/obra/ escritor literário: Newton Murce e permitiu a análise de obras literárias, além de rever outros gêneros: bilhete, carta, Diário de Leitura, etc.

É importante destacar que, durante as aulas, os alunos mostram-se descontraídos, à vontade, formulando grande número de comentários entre si e fazendo perguntas à professora. Tais comentários espontâneos, os questionamentos que fazem, o nível dos exercícios realizados e dos textos produzidos permitem avaliar a qualidade da aprendizagem. Com o intuito de atender as dificuldades apresentadas pelos alunos, tais como, selecionar e organizar suas ideias, tornando-as claras para o interlocutor, alguns textos são reestruturados coletivamente, momento em que são discutidos os aspectos formais da língua: uso de parágrafos, pontuação, elementos coesivos, concordância nominal/verbal e ortografia. A mediação do colega e da professora, durante a produção dos textos orais e escritos, contribui para a superação do medo de errar. Os alunos sentem muito entusiasmados pelas atividades, pois acreditam estar auxiliando a si mesmos e ao outro no desenvolvimento da leitura e escrita; acontece a solidariedade e colaboração, quando se ajudam mutuamente na leitura e escrita dos textos; aprende lidar com as dificuldades uns dos outros:

No decorrer dos trabalhos, os alunos passam a se preocupar com os aspectos formais da língua, reconhecendo e admitindo as próprias dificuldades. Os objetivos voltados para a formação do leitor e produtor de textos com autonomia estão implícitos no decorrer da execução das atividades, que são orientadas, no sentido de promover o desenvolvimento tanto da leitura quanto da escrita. Para tanto é dado ao aluno oportunidade de refazer ou complementar o seu texto em sala de aula. A professora e os alunos atuam com interesses comuns: melhorar a produção escrita e ampliar o conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, J. R. (2003). *Literatura Infantil na escola Laços (des)feitos*. FaE/UFMG.B.H. (Dissertação)
- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitex, 1992.

- _____. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Unesp, 1998.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BRAGGIO, S. L. B. *Leitura e alfabetização: da concepção mecanicista à Sociolinguística*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.
- CHARTIER, R. *A Ordem dos Livros - Leitores, autores e biblioteca na Europa entre os séc. XIV e XVIII*. (Trad. Mary del Prione). Brasília: UnB, 1994.
- _____. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- _____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador* (Trad. Reginaldo de Moraes). São Paulo: UNESP, 1999.
- _____. *Os desafios da escrita*. (Trad. Fulvia M. L. Moretto). São Paulo: UNESP, 2002.
- HERNANDEZ, F. *Transgressão e mudanças na educação: os projetos de trabalho - (tras. Jussara Haubert Rodrigues)*, Porto Alegre: ArtMed, 1998.
- KLEIMAN, Ângela B. *Leitura e interdisciplinaridade: tecendo redes nos projetos da escola*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999.
- _____. *Leitura ensino e pesquisa*. Campinas, SP: Pontes, 1996.
- _____. *Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.
- MURCE, Newton. *Viagens*. Goiânia, GO: Canône Editorial, 2009.
- _____. *Diferente igual a todo mundo*. Goiânia, GO: Canône Editorial, 2009.
- MARCUSHI, Luiz Antônio. *Produção Textual, análise de gênero e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- _____. *Da Fala para a Escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2008.
- SILVA, Ezequiel T. da. *Elementos de pedagogia da leitura*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *Leitura na escola e na biblioteca*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- SMOLKA, A. L. B. *A criança na fase inicial da escrita: a alfabetização como processo discursivo*. São Paulo: Cortez, 1988.
- SOARES, M. *A escolarização da literatura infantil e juvenil*. In: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins et al (orgs). *A escolarização da leitura literária: O jogo do livro infantil e juvenil*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 17-48, 1999.
- _____. *Letramento: um tema em três gêneros*. Belo Horizonte. Autêntica, 1998.
- TFOUNI, L. V. *Letramento e alfabetização*. São Paulo: Cortez, 1997.
- VYGOTSKY, L. S. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura*. São Paulo: Contexto, 1991.

- _____. LAJOLO, Marisa. *Um Brasil Para Crianças – Para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos*. São Paulo: Global, 1986.
- _____. SILVA, Ezequiel Theodoro da. (Orgs.) *Leitura perspectiva interdisciplinares*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Leitura: perspectivas interdisciplinares. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.*
- _____. *Literatura e pedagogia: Ponto e Contraponto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

ALEGORIA BENJAMINIANA: BREVES NOTAS

Prof. Dr. João Batista Pereira⁶⁷

Resumo: Centrado em demonstrar a presença da alegoria como recurso interpretativo, este artigo alude à sua permanência na contemporaneidade sob um novo parâmetro analítico. Comprometida desde a Antiguidade Clássica com a retórica e às normas seguidas pelos oradores, ela assemelhava-se a uma metáfora deslocada, primando pela clareza e adequação do discurso. Essa finalidade foi transfigurada ao longo da Idade Média, quando seu uso esteve vinculado ao decoro e a moral, convenção alterada no Romantismo, onde encontrou seu ocaso, subjugada pelo símbolo. A partir de leitura proposta por Walter Benjamin, no drama barroco alemão sua existência foi apreendida como recurso elucidativo do universo estético no tempo social, apresentada como figura de linguagem atrelada ao contexto histórico. Refletindo o espírito do tempo, a alegoria ganha novos contornos: à luz das experiências vivenciadas na precariedade de um mundo cambiante em seus valores, ela passa a ser vislumbrada como categoria analítica indiciária da fragmentada representação do homem na modernidade.

Palavras-chave: Alegoria; Walter Benjamin; Modernidade.

Abstract: On demonstrating the presence of allegory as interpretive resource, this article alludes to their permanence in contemporary under a new analytical parameter. Committed since Classic Antiquity with the rhetoric, it was like a metaphor displaced, striving for clarity and appropriateness of speech. That purpose was transfigured throughout the Middle Ages, when its use was linked to propriety and morality, convention changed in Romanticism, where he met his demise, subdued by the symbol. From reading proposed by Walter Benjamin, in the german baroque drama its existence was perceived as a resource illuminating the aesthetic universe in the social time, presented as a figure of speech tied to the historical context. Reflecting the spirit of the times, the new contours allegory: the light of experiences in a changing world of insecurity in their values, it is now envisioned as an analytical category indicting the fragmented representation of the modern man.

Key-words: Allegory; Walter Benjamin; Modernity

I.

Tributárias das atribuições sociais e econômicas que marcaram a cultura ocidental no século XX, as narrativas literárias foram transfiguradas temática e formalmente, refletindo o espírito de um tempo onde o descentramento do sujeito e sua inação se aliaram à representação fragmentária da vida. Anatol Rosenfeld contextualizou essas mudanças no livro *Texto e contexto*, traçando um paralelo entre as artes plásticas e o romance, delineados sob um *modus operandi* no qual fatores históricos concorreram para definir essas novas abordagens. Naquele século a pintura exprimiu o fenômeno da “desrealização”, abandonando o mimetismo e recusando a função de reproduzir a realidade

⁶⁷ Professor Adjunto da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB).
Email: jmelenudo@hotmail.com

empírica. Essa mudança atingiu o expressionismo, no qual a realidade foi usada para expressar as visões subjetivas que dão forma à aparência; o surrealismo, cujos elementos apresentavam um mundo dissociado e absurdo, e, no cubismo, esta foi reduzida a formas geométricas, plasmada em ângulos disformes e distorcidos.

No rastro das modificações ocorridas na pintura, o crítico pondera sobre seu alcance na literatura: enquanto naquela houve a eliminação do espaço ou da ilusão do espaço proporcionado ao observador, uma das marcas nas narrativas foi a dissipação da sucessão temporal. Neles, a cronologia foi abalada: passado, presente e futuro fundiram-se sob um mesmo crivo narrativo, dependentes de uma fabulação em que a causalidade se mostra cada vez mais escassa. Assediadas por abordagens estéticas nas quais a metalinguagem e o ensimesmamento do homem preponderaram sobre uma estrutura alheia às canônicas unidades aristotélicas, espaço e tempo foram relativizados. Outrora aceitos sob a égide do absoluto, eles foram contestados ou suprimidos, pondo em dúvida a capacidade de o homem impor uma direção à sua vida psíquica. Nesses novos caminhos nega-se o realismo que designava a tendência de reproduzir, ainda que de forma estilizada ou idealizada, a realidade (ROSENFELD, 1987).

A recuperação da analogia feita por Anatol Rosenfeld entre pintura e formas narrativas busca destacar como as experiências vivenciadas pelo homem, na precariedade desse mundo instável, estabelecem o escopo para valorar a alegoria como instância explicativa da realidade. Comprometida na Antiguidade com a retórica e a oratória, ao longo da Idade Média o seu conceito, uso e finalidade foram transfigurados, permanecendo na modernidade sob um novo prisma analítico. Na leitura proposta por Walter Benjamin sua existência foi assimilada como categoria literária elucidativa do mundo objetivo à luz do tempo social, devendo ser compreendida em liame com o contexto histórico. Refletindo esse espírito do tempo, a alegoria ganha novos contornos, capaz de revelar verdades ocultas que não representam as coisas como elas são, oferecendo uma versão de como elas foram ou poderiam ser.

II.

Uma via para iluminar um mundo sombreado por significações ocultas, valorando o que fica retido pela história. Assim pode-se entender a alegoria, figura de linguagem que acompanhou o homem em sua busca para compreender a totalidade do universo, antevisto através da parte que o representa. Requerida pelo campo poético, o seu uso foi estabelecido

pelos mestres da retórica: “a alegoria, que nós interpretamos como inversão de sentido, é quem nos mostra uma coisa nas palavras, outra no sentido, e às vezes também o contrário” (QUINTILIANO, 1944, p. 115). Essa perspectiva ambivalente foi reiterada por Cícero, outorgando longa aceitação da leitura que a absorvia como metáfora: ela seria uma palavra que mudava de significado pela semelhança mantida com as outras, assinalando um sentido diferente para um termo ou ideia pelo deslocamento do sentido. Nessas abordagens o emprego da alegoria se reportava a uma função pragmática: endossar a moral da época, o encanto proporcionado ao texto ou para substituir uma expressão equivalente, visando adornar o discurso.

Condicionadas por fatores sócio-históricos, as possibilidades significativas da alegoria foram ampliadas quando as exegeses dos colégios hermenêuticos escassearam, notadamente aquelas vinculadas à escolástica e à literatura patrística. Ela encontraria na liberdade de escritores e críticos literários modernos uma resposta à unicidade que lhe caracterizava na poética clássica, limitadora do seu alcance interpretativo. A multiplicidade de sentidos abrigados na alegoria ganharia foro definitivo com a teoria da literatura do século XX, assimilada pelo combate às novas demandas estéticas próprias da modernidade. Entretanto, esse estatismo conceitual ainda perduraria até o Romantismo; o distanciamento das ambiguidades que lhe seriam caras no futuro continuaria sendo uma condição essencial para a interpretação dos textos ao longo da Idade Média, notadamente a Bíblia, mobilizada sob uma leitura ideológica que respondia à conjuntura dogmática requerida pela Igreja (CEIA, 2012).

Distinto do que encontramos na Antiguidade, no medievo a alegoria percorreu dois caminhos para elucidar o desconhecido: o uso das parábolas e fábulas e sua instrumentalização por teólogos que a ela recorreram para interpretar os livros bíblicos. A aproximação com aqueles gêneros convinha por se reportarem a situações com sentidos duplos, figurados, sem limites textuais aparentes. Recorrentes como recurso didático no medievo, a personificação e as prosopopeias nas fábulas aceitavam múltiplas leituras, notadamente aquelas que absorviam a alegoria com um matiz moralizador. Entretanto, foi na apreensão das escrituras sagradas e perscrutando formas de aproximar o homem das exegeses bíblicas que ela alçou novos limites na história, comprometida com o sentido mítico-maniqueísta impregnado na Idade Média e auxiliando na elaboração das convenções da doutrina teológica: as epístolas de Paulo, que projetavam a Igreja como noiva, Cidade ou Arca, reforçam esse perfil dogmático. Santo Agostinho dá continuidade a essa tradição: a

Bíblia deveria ser lida de forma alegórica, onde no Velho Testamento, o Novo Testamento está dissimulado, e no Novo Testamento, o Velho Testamento é revelado.

Nesse arco interpretativo que envolve a literatura patrística, importante passo foi estabelecido por São Tomás de Aquino ao distinguir a alegoria teológica, distanciada do parâmetro retórico, e a secular, na qual a apreensão estética se inclui. Sob sua ótica vislumbram-se as concepções didático-cristã e figural. Como artifício pedagógico, os autos medievais, por exemplo, primam pela integração da religião com o cotidiano com o fito de sublimar uma intenção de conversão do homem. Naqueles ritos religiosos os anjos vinham do alto, indicando celestialidade, enquanto os demônios, afigurados em Satã, emergindo das profundezas do inferno. Essa dicotomia entre o bem e o mal presidiu, como convenção, a expressão alegórica da medievalidade, realizada por personagens cujas ações deveriam ser notórias e exemplares. O didatismo que ressalta a dicotomia entre a virtude e o vício na alma do crente remete a uma época na qual os princípios morais se serviam da alegoria para lições edificantes. Acompanha esse ponto de vista sua conotação de abstração e opacidade, sem mediação com a realidade, caracterizando a representação que seria resgatada pelos românticos para explicar o seu declínio como instrumento a serviço da estética. Essa é uma leitura devedora do didatismo cristão pretendido pela teologia, encontrando sua contraparte no sentido figural, secular, preocupado em decodificar a mensagem divina, mas assumindo uma nuance que seria explorada no futuro: o interesse pelo mundo sensível e concreto.

Essa perspectiva encontraria uma síntese exemplar na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Erich Auerbach demonstra que o principal fundamento da arte dantesca é a interpretação figural da realidade contra as tendências espiritualistas e neoplatonizantes. Em outras palavras, abstracionistas. A forma recorrente de Dante interpretar o real é estabelecer entre dois fatos ou pessoas um nexos no qual um deles não significa apenas a si próprio, mas igualmente ao outro, enquanto este compreende ou realiza o sentido do primeiro. Os dois polos da figura são separados, mas ambos se concretizam no mesmo tempo. Sendo fatos ou pessoas reais, um patamar os unifica: eles estão na corrente da vida histórica. Na plasmação figural o significado de algo ou alguém é iluminado por outra coisa ou pessoa de caráter mais geral e espiritualizado – a figura de Adão se realiza na de Cristo, a de Eva, na Igreja, por exemplo – porém são coisas ou pessoas dadas como encarnações concretas, bem como os sinais terrenos requisitados para trazer a lume as semelhanças e diferenças nelas percebidas (Cf. MERQUIOR, 1969).

Dessa modulação que assinala o encontro da alegoria com o mundo empírico ressoa a contextura material requerida por Benjamin para deliberar sobre o viés estético que ela assumiria na modernidade. A figura como signo faz parte das formas alegóricas: o que Dante chama de significação alegórica, Auerbach nomeia de figural. Mas se a figura é alegoria, nem toda alegoria é figura. Esta é distinta da maior parte das formas alegóricas até aqui mencionadas em virtude da idêntica historicidade tanto da coisa significante quanto da significada. Em outras palavras: figura é uma alegoria histórico-sensível, concreta, em oposição àquela cultivada desde a Antiguidade, voltada para um universo de abstrações, dissociada da realidade objetiva. Se considerarmos as acusações feitas à alegoria pelos românticos, centradas no seu abstracionismo, essa alegação fica relativizada quando a associamos à figural, uma das formas que ela assumiu com maior frequência no medievo (Cf. AUERBACH, 1997).

Elevada na Idade Média à busca de tornar compreensível a obscuridade enigmática dos textos bíblicos, a alegoria encontra no Romantismo um movimento que suprime seu valor como recurso linguístico a serviço da literatura. Essa negação encontrou em Goethe um entusiasta, elegendo o símbolo como referência que timbraria com maior clareza a leitura do mundo feita pela arte poética. Ele assevera que, como forma de representação, o símbolo implica em uma captação do todo no particular; na harmonia entre homem e natureza; em um efeito comunicativo direto, que prescinde do comentário decifrador; no amor ao aspecto sensível do representado e na revelação de algo, em última instância, inexprimível. De forma inversa, a alegoria foi designada como uma representação secundária no conteúdo e na forma, gerando um modo imperfeito de correspondência ao conceito de arte. A possibilidade de o símbolo partir de imagens poéticas para construir sua significação, externando uma visão de totalidade e harmonia, o distingue da alegoria, cujo fundo de interpretação passa a ser o mundo histórico, divisado em contradições e dualismos (Cf. MERQUIOR, 1969).

Jeanne-Marie Gagnebin (1980, p.97) sintetiza quão programática foi essa mudança ao lembrar que “a plenitude luminosa do símbolo se opõe, então, à deficiência e à ineficácia da alegoria, que não se basta a si mesma, necessitando recorrer sempre a um sentido exterior”. A representação da cruz, imagem que recupera como significação a morte de Jesus Cristo de forma imediata e transparente, exemplifica o patamar alcançado pelo símbolo com os românticos. Como propriedade que lhe é inerente, ele transforma de forma imediata o fenômeno em ideia e esta em imagem, resultando numa significação eficaz e intangível: é a possibilidade de ligar dois aspectos da realidade em uma unidade

representativa bem sucedida. Como recurso linguístico o símbolo porta a capacidade de representar e, eventualmente, designar de forma secundária, indicando sempre uma passagem do particular (o objeto) para o geral (o ideal), manifestação que capta o todo no particular. Através dele há coincidência do sujeito com o objeto, uma harmonia deliberada entre a natureza e homem, comunicação que prescinde de decifração, remetendo a um universo que exprime, sempre, uma visão de totalidade.

Recuperado pelos românticos por traduzir uma significação exemplar, será contra esse *modus operandi* que Walter Benjamin se volta no livro *Origem do drama trágico alemão*, em 1925.. Como aludido anteriormente, mediante o sentido limitador que a acompanha, a alegoria porta uma designação primária de sentido, oferecendo uma significação somente percebida pela razão, explicitada através de uma alusão daquilo que se busca identificar no objeto. Devemos lembrar que ela depende sempre da transformação dos fenômenos em conceitos e estes em imagens, ficando o conceito limitado e suscetível para ser completamente apreendido e externado. Emanando obscuridade e ineficiência, sua existência decorre de uma relação arbitrada pela reflexão do homem, resultando, obrigatoriamente, de uma construção intelectual. A mulher vendada, representando a justiça, não traduz de forma direta essa significação. A sua compreensão pleiteia a tradução sensível do conceito, ficando impedido encontrar o seu sentido no âmbito de uma mediaticidade (Cf. MERQUIOR, 1969; HELENA, 1985).

III.

A discussão sobre a pertinência do símbolo e da alegoria para análise das narrativas literárias alcançou o século XX buscando uma conciliação dos conceitos. O campo onde se moldaram buscou credenciá-los como artifícios para assimilar um universo social contraditório, onde o sujeito depende do Outro para construir sua alteridade. O símbolo na contemporaneidade foi alijado como recurso interpretativo ante as novas demandas requeridas para compreensão de uma realidade alicerçada sob um lastro histórico. Embasado por esse contexto, uma perspectiva alentada para a ascensão da alegoria a tem derivada de aspectos estético e ideológico: aquele, por absorver novas formas de apreensão da arte, e, este, pelo predomínio dos paradigmas marxistas norteando uma visão política da arte. Como diretriz conectada com o espírito do tempo em fins do século XIX, temos um quadro que alude às distinções entre as ideias defendidas por Walter Benjamin e Georg

Lukács, paradigma das circunstâncias que elevaram a alegoria como critério nomeador das contradições da modernidade.

Contextualizando a emergência da alegoria a serviço de uma crítica da cultura que ultrapassou o literário, o debate entre os autores teve como pano de fundo as abordagens filosóficas da Alemanha dos anos 1930, onde Lukács, no livro *Realismo crítico hoje*, ignora o potencial das vanguardas literárias. Partidário de um marxismo ortodoxo, em cuja concepção a arte era vislumbrada como totalizadora do real, sob esse olhar pairava a exaltação do Classicismo de Weimar, do qual Goethe era o modelo a ser cultuado. Na pretendida totalidade poliversa da obra realista, a particularidade é mediada pela estrutura do todo, submetida ao típico ou ao universal. O realismo exprimiria a organização caótica da realidade, no qual a organicidade do símbolo com o mundo representado seria solidário, concepção que remete à devoção do crítico húngaro à universalidade do Classicismo. Em liame com essa nostalgia voltada para Antiguidade, encontra-se, ainda, na teorização de Lukács, um critério decisivo para valorar sobre sua apreensão da arte: a sua vinculação a um ideal político, o socialismo (Cf. EAGLETON, 1993).

Em sentido oposto segue Walter Benjamin no que concerne à estética e à função que a alegoria exerce politicamente na elucidação do passado da e na história. Considerando os fundamentos históricos para uma correta fruição da arte, ele rememora que a alegoria se consolida como componente no drama barroco após seu ressurgimento a partir do século XVI, distinguindo-se da conotação perpetuada no medievo. Essa recuperação é tributária de um percurso no qual os eruditos do Renascimento se voltaram para a decifração de pictogramas no estudo religioso, símbolos distintos dos signos fonéticos, que representavam um objeto ou conceito por meio de desenhos, a exemplo dos hieróglifos egípcios. O desenvolvimento desses estudos deu margem para a criação das iconologias, nas quais as palavras eram substituídas por imagens do que se queria representar, os chamados *rebus*, dando origem à emblemática. Distanciando-se da forma escrita, o uso dessas imagens ultrapassou a expressão profana e adentrou o sagrado, quando passaram a ser utilizados para especular sobre questões metafísicas, a exemplo da origem do divino, a criação do mundo etc. O conceito de tempo, constituído na imagem do Ouroboros, retomando uma serpente que morde a própria cauda, exemplifica o alcance dessa significação. Consequência dessa assimilação, o aprofundamento do hermetismo da emblemática levou a múltiplas ramificações, caminho no qual ela ganhou cada vez mais opacidade. A receptividade da teologia para a obscuridade dessa escrita enigmática consolidou a apreensão de que a exegese daquela linguagem, calcada em figuras e desenhos,

era prerrogativa dos eruditos, refugiados em um esoterismo destituído de contato com a realidade. A adoção dessa vertente para compreender textos laicos e sagrados demonstra quão distante se encontrava a alegoria referenciada por Walter Benjamin no drama barroco alemão: distinta da medieval, aliada a uma representação figural do mundo, agora seus fundamentos interpretativos retornam à Antiguidade fundada em um sentido místico, em consórcio com os componentes histórico-natural (Cf. BENJAMIN, 2004). Com uma leitura reveladora das limitações da emblemática, a crítica que esse padrão hermenêutico receberá será o *leitmotiv* da sua teorização: uma representação dissociada da realização histórica.

Essa recuperação da alegoria se insere na estética quando a dramaturgia barroca é contraposta à clássica, concebidas como expressões situadas em universos espirituais distintos, carecedoras de valorações diferenciadas. O *corpus* das análises de Benjamin foram peças da dramaturgia alemã do século XVII, nominadas de literaturas mortas, nas quais ele buscou distinguir o drama barroco da tragédia. O descentramento e desengano do homem na modernidade oferece o escopo para sua interpretação: a tragédia, através da piedade e do terror, provoca a catarse purificadora; no palco, um acontecimento único manifesta um conflito que está sendo julgado por uma instância mais alta, autorizado por deuses que manietavam os destinos humanos. O drama barroco, por sua vez, mobilizado em sua composição pelos ditames da alegoria cristã, oferece a visão de finitude do homem tendo a morte como sua marca, se passando em um palco que não é um lugar real, sem portar relação com o divino. Vivenciam esses dramas espectadores inseguros, submergidos na iminência do movimento da história, condenados a refletir sobre problemas insolúveis para os quais não encontra solução. A instância cósmica, outrora capaz de formular os julgamentos e vaticínios ansiados pelo homem, definha, revelando o desespero e desassossego com a derrocada dos valores que antes o guiava (Cf. KONDER, 1988).

Ausente o comprometimento com o didatismo medieval e sem monotematizar a dicotomia do Bem contra o Mal, a alegoria barroca tem na constante mutabilidade de expressão sua força, invadindo o mundo moderno sob uma nova apreciação. É-lhe intrínseca a ambivalência entre perda e salvação, fragmento e unidade, no dialético entrecruzar de caminhos híbridos por ela promovidos. Como assente José Guilherme Merquior, nela “o universo concreto parece desvalorizado: seus elementos valem uns pelos outros; nada merece uma fisionomia fixa. Mas essa mesma alusividade aos objetos torna-os magnos e atraentes; o mundo indiferenciado se converte num tesouro de sentidos” (1969, p. 105). Com o espírito saturnino próprio do melancólico, a alegoria passa a revelar um

modo ambíguo de ser através da concentração de estados contraditórios, alternados entre a tristeza e a ostentação. Sérgio Paulo Rouanet reconhece a originalidade do pensamento de Walter Benjamin quando ele aproxima o olhar alegórico das propriedades definidores da melancolia em diálogo com o texto *Luto e Melancolia*, de Freud: “morrendo enquanto objetos do mundo histórico, as coisas ressuscitam enquanto suportes de significações alegóricas” (ROUANET, 1981, p. 11). Para Freud, o estado de letargia do melancólico no enfrentamento do presente derivaria de uma relação mal resolvida que o acompanha: sua incapacidade de libertação do passado o leva a se sentir culpado, preservando um incessante estado lutuoso.

À luz da manutenção de vínculos incessantes com o passado, Benjamin vai elaborar conjecturas para consolidar sua leitura da alegoria como meio de recuperar outros ecos e versões de fatos petrificados pela história. Diferentemente do que a timbrava no medievo, onde sua ocorrência se dava mediante a necessidade de ser uma convenção e uma expressão, buscando estabelecer e codificar a mensagem cristã, no Barroco ela se assume como expressão de uma convenção teológica já edificada. A alegoria não busca mais tornar hegemônico um culto religioso: já havia sido superada a diversidade de componentes culturais com que se debatera o Cristianismo na Idade Média, consolidado com uma visão de mundo definida, já construída. A questão não era tornar cristão aquele que ainda não o era; mas eliminar o choque político que perdurava entre a proposta reformista e a contrarreformista. Não há uma única convenção cristã a ser imposta, mas a expressão metamorfoseável de uma convenção já assimilada e que era questionada pela reforma iniciada por Lutero. Em resposta a esses pressupostos contextuais, contestando uma hegemonia religiosa agora abalada, a centralidade da alegoria barroca se desloca de Satã: a História, “em tudo quanto tem desde o início de inoportuno, de doloroso e de errado, se configura em um rosto, ou melhor, na caveira de morto” (BENJAMIN, 2004, p. 174), assume esse protagonismo no alvorecer de um esfiapado tempo iniciado com a modernidade.

Segundo Benjamin, o ato de o homem dispor da alegoria como recurso analítico é imposto por condições históricas com as quais ele se defronta. Ele lembra que, desde o Barroco, nos damos conta de que estamos longe da interioridade não contraditória do Classicismo, capaz de se expressar através da singeleza e luminosidade do símbolo. Somos sobreviventes de uma destruição paulatina dos grandes valores antigos, aviltados e transformados pela mercantilização da vida. O indizível que assedia o homem, sem que ele encontre respostas para as perguntas que o atormenta, sugere que cada coisa notada, cada

relação estabelecida, podem ter outros significados. Para nos expressarmos coerentemente nesse universo de incertezas, a alegoria se configura como um recurso exemplar: dizemos uma coisa sabendo que ela significa outra; remetemos com frequência a outros níveis de significação, quase sempre distintos daquele em que nos situamos. Nessa simbiose entre a estética e o social, enfatiza-se a sua principal tarefa: valorar sobre o objeto artístico inserindo-o no tempo histórico, revelando como os seus procedimentos desnudam as ruínas culturais que a atitude simbólica tende a ocultar, imaginando-as atemporais, como se portassem valores eternos e universais (Cf. BENJAMIN, 2004; HELENA, 1985).

Essa predisposição da alegoria em resgatar acontecimentos apagados pela história encontrou no drama alemão o veículo para a crítica benjaminiana, desvelando sua função para além da estética e alcançando a ideologia que a envolvia. Com ela foi apreendido o sofrimento, a opressão e a negatividade expressos nas peças analisadas, contrapondo-a ao símbolo, cujas propriedades miméticas antecipavam uma ilusória totalidade. Enquanto este pretende religar o homem à arte sob uma ilusória transcendência, aquela expressa a convenção que impera na história. Dissociada da imagem construída pelos românticos, a alegoria é convertida em veículo para tornar manifestas ações reprimidas e apagadas em cada época, utilizando resíduos e fragmentos sublimados no tempo. Em franca oposição ao símbolo, que tende a apresentar a arte atemporalmente, ela opera em intimidade com o elemento ignorado, perscrutando a contingência e o que foi esquecido na versão dos vencedores.

Convindo que essas digressões enfatizem a reabilitação da alegoria como forma de assegurar sua valoração histórica e estética, elas se configuram como preâmbulo para destacar o significado e função adquiridos no mundo moderno. Como lembra Jeanne-Marie Gagnebin (1980), um padrão replicado *ad infinitum* desde fins do século XIX e por todo o século XX foi reivindicar qualificações antiestéticas da arte, cujo caráter atomizado e desestruturado seria reflexo da conduta do indivíduo burguês, incapaz de ultrapassar com o seu ponto de vista o conjunto das leis sociais que o governa. Encontramos na obra de Charles Baudelaire indícios dessa tendência ao fragmentário quando são estabelecidos paralelos entre o *spleen* e o estranhamento de sua expressão lírica às formas de vida de uma Paris que adentrava a modernidade, cujos poetas sucumbiam ante à profanação do seu ofício. Como transfigurar o cotidiano que arrancava o homem de suas raízes e o artista do seu espaço sagrado, obrigando-os a vivenciar essa era de incertezas? Benjamin delibera sobre essa indagação a partir de dois enfoques: contestando os modelos simbólicos recrutados pelo figurativismo e naturalismo, inviáveis para representar a sociedade

mercantil desse novo tempo, na medida em que forjam uma realidade dissociada da subjetividade do homem. E, em sentido oposto, elege o caráter arbitrário e deficiente da alegoria, cujas propriedades conceituais definiriam com maior agudeza e legitimidade as desilusões e distopias da época moderna.

À luz da incompatibilidade mantida entre o pensamento do homem e o mundo que o acolhe, cada vez mais dissociado das volições de sua consciência, a ruptura assoma como uma das faces da modernidade. Patenteia-se um momento no qual a arte deve transcender o universo concreto, rompendo com as bases contextuais e a concepção linear da vida apreendida pelos sentidos: prioriza-se a autonomia do Eu como motivo temático e recusa-se o contato com a realidade objetiva. Essa transgressão encontra patamares inéditos na poesia: Valéry e Mallarmé usaram os signos linguísticos como forma e conteúdo, cultivando a construção e os processos mecânicos de engendramento do texto e das simetrias, radicando nessa ideia um distanciamento definitivo entre o Eu e o mundo (Cf. TODOROV, 2010). Entretanto, essa opção estética atrai para si limitações de ordem histórica: sem conseguir problematizar dialeticamente as contradições entre forma e conteúdo, indivíduo e sociedade, ela se volta para os indícios que afloram das discrepâncias, irregularidades e assimetrias permitidas pelas tramas linguísticas. A essência do que será revelado pela alegoria na modernidade retoma o fragmento rebelde, os resíduos irradiados do inesperado: a suposta homogeneidade da forma, cúmplice da ordem social, é denunciada pelo anticonformismo, revelando a vida em um incessante processo de choque.

Nascida sob o signo de uma violência que levou ao declínio da experiência, a alegoria ascende mediante as exigências de uma expressão literária que se afasta do *mythos* e tem como fim o culto a si mesma. Mantendo afinidades com a destruição de uma aura artística que recusa o belo pela aparência, a escatologia, o excessivo e o grotesco se assumem como temas, vinculados ao caráter hermético do fazer poético e dependente das arestas e agudezas contidas nos extremos da linguagem. Como assevera Lúcia Helena (1985, p. 28-29), essa visão de mundo na contemporaneidade deve ser pensada em sintonia com a “dissolução de laços experienciais de uma vida comunitária e também em consonância com a dissolução dos valores de uma arte fundamentada nos pressupostos do auratizável: a autenticidade, a unicidade e o sacralizado”. Marcado pelo estigma do anonimato, o homem deve acionar uma moldura mental que o acondicione nesses novos espaços: em oposição ao autêntico, o falso; à unicidade, a cópia, e, ao sagrado, o banal. Parafraseando Hannah Arendt, esses são tempos que alcança a todos, cuja poesia está encoberta por uma longa e escura noite. Como fugaz esperança, a alegoria se converte em

guia para desbravar os bifurcados caminhos que podem levar ao alvorecer de uma nova aurora.

IV.

O arremate a essas reflexões enseja aceitar a alegoria como recurso para entender o alcance e os limites da literatura como veículo para perceber a realidade. Portadora de uma expressão polivalente e inscrita historicamente, recebendo a interferência da sociedade com a qual interage, ela se assemelha à palavra que dá existência e sentido às coisas, ligando o abstrato ao concreto, possibilitando manter as utopias acalentadas pelo homem. Nesse sentido, as linhas de força oferecidas pela leitura benjaminiana, convertendo-a em elo mantenedor entre a estética e a história, ocupa um espaço fundamental para reconhecer o potencial emancipador contido nas formas assumidas pela arte. Essa abrangência analítica da alegoria explica sua apropriação por diversas tendências hermenêuticas na atualidade, demarcando-a ora como recurso indivisível do símbolo, ora como fundamento para o exercício da própria teoria e crítica literária, de cujos processos interpretativos têm dependido para o seu exercício.

REFERÊNCIAS:

- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004.
- CEIA, Carlos (Coord.). Alegoria. In.: *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 16 out. 2012.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- GABNEBIN, Jeanne-Marie. *Cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HELENA, Lucia. *Totens e tabus da modernidade brasileira*. Símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / CEUFF, 1985.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- QUINTILIANO. *Instituição oratórias*. São Paulo: Cultura, 1944.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo*. Itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 3ª edição. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

O LUGAR DE RILKE NO SUPLEMENTO ARTE-LITERATURA NO CONTEXTO DA *LITERATURA UNIVERSAL*

João Jairo Moraes Vansiler⁶⁸

Izabela Guimarães Guerra Leal⁶⁹

Resumo: No contexto da “era dos suplementos” nas décadas de quarenta e cinquenta do século XX, quando os intelectuais brasileiros se comunicavam através de periódicos em redes de sociabilidade, rediscutindo o meio de produção intelectual, dialogando com editoras de livros e revistas, oportunizando novos escritores poetas e ensaístas, envolvendo a geração mais consagrada com a ainda aspirante como uma busca consciente de integração das letras nacionais, circulou em Belém do Pará entre 1946 e 1951 o Suplemento *Arte-literatura* do jornal “Folha do Norte”. Como um novo veículo que visou integrar o norte ao resto do Brasil e ao mundo, em intercâmbio com outros Suplementos da época, este tablóide dominical deu a sua contribuição para a história literária nacional cumprindo o seu papel de *medium* relacional da crítica e da poesia nortista com o universal. Perceberemos, que dentre as atividades intelectuais mais praticadas estava a tradução, que foi o principal mecanismo de abertura espiritual daquela geração com a literatura mundial, já que neste tablóide, poetas de várias nacionalidades foram traduzidos, principalmente os poetas vinculados a tradição romântica. Nesse sentido, a partir da ideia de literatura universal [*Weltliteratur*] e suas confluências, faremos um exercício de compreensão deste fenômeno em que ocorreu a curiosa incidência de traduções de Rainer Maria Rilke, indicando um certo alinhamento *comum* com o caráter existencial daquela geração do pós Segunda Guerra, que visou remediar anos de seu “isolamento” com as novidades estéticas mundial, estas que influenciaram sobremaneira nomes em formação como Paulo Plínio Abreu, Benedito Nunes e Mario Faustino em seus projetos futuros.

Palavras-chave: Literatura universal; Tradução; Poesia; Crítica; Jornalismo literário.

Abstract: In the context of the "era of supplements" in the decades of forties and fifties of the twentieth century, when Brazilian intellectuals communicated through journals in social networks, revisiting the means of intellectual production, dialoguing with publishers of books and magazines, providing opportunities for new writers poets and essayists, involving the generation with even more devoted aspirant as a conscious pursuit of integration of national letters, circulated in Belém do Pará between 1946 and 1951 *Suplemento Arte-literatura* of the newspaper "Folha do Norte." As a new vehicle which aimed to integrate the north to the rest of Brazil and the world, in exchange with other supplements at the time, the tabloid Sunday gave its contribution to the national literary history fulfilling its role as a medium of relational criticism and poetry Northerner with the universal. Realize that among the most practiced intellectual activities was the translation, which was the main mechanism of spiritual openness that generation with the literature, since this tabloid, poets of various nationalities were translated mainly poets tied the romantic tradition. In this sense, from the idea of universal literature [*Weltliteratur*] and their confluences, do an exercise in understanding this phenomenon that occurred in the curious incidence of translations of Rainer Maria Rilke, indicating some common alignment with the existential character of that generation of post War, which aimed to remedy years of its

⁶⁸ Mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA, PPGL, com bolsa CAPES, sob a orientação da professora Dra Izabela Leal, e-mail: jvansiler@gmail.com.

⁶⁹ Doutora em Letras Vernáculas é professora de literatura na Universidade Federal do Pará, atuando tanto na graduação quanto na pós-graduação, e-mail: izabelaleal@gmail.com.

"isolation" with the new aesthetic world, those who greatly influenced names in formation as Paulo Plínio Abreu, Benedito Nunes and Mario Faustino in his future projects.

Keywords: Universal literature; Translation; Poetry, Criticism, Literary journalism.

O ideal de literatura universal [*Weltliteratur*] pensado por Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) registrado tardiamente, quando o escritor alemão contava entre 78 e 81 anos, representou um hiato na proposta nacionalista do romantismo alemão. Foram estes últimos anos, anos de reflexão serena, madura, navegados sobre um mar já sem tempestades e ímpetos, bem ao contrário dos idos anos navegados sobre os mares do *Sturm und Drang*. Um hiato porque ao olharmos para o quadro político e cultural da época, inferimos que o romantismo alemão adquire o seu auge justamente por ter sido a resistência cultural e estética na ocasião da invasão do exército napoleônico aos territórios alemães entre 1805 e 1810. Lembramos que Napoleão dissolveu o Sacro-Império Romano-Germânico da Nação Alemã em 1806, portanto as ideias francófonas estavam na ordem do dia. Sendo assim, o nacionalismo e o patriotismo era antes de tudo uma questão de sobrevivência. Na verdade, o anseio patriótico e nacionalista para unificação dos povos germânicos só ocorreria de fato em 1871 promovida por Otto Von Bismarck com séculos de atrasos quando comparada a outras nações como Inglaterra, França, Portugal e Espanha. Segundo a saudosa germanista Izabela Kestler (2012) a *Weltliteratur* é definida da seguinte forma:

O conceito de *Weltliteratur*, proposto por Goethe pela primeira vez em 1827, é produto de mais de um decênio de investigações e aproximações às produções literárias e artísticas do próprio romantismo alemão e as de outros países, da Idade Média, da Antiguidade assim como sua de fascinação por obras poéticas do Oriente Oriente Médio, da Índia e do Extremo Oriente. No contexto dessas aproximações, Goethe se detém também nas literaturas da Antiguidade clássica e da Idade Média assim como nas literaturas contemporâneas de outras nações europeias, inclusive nas literaturas do grego moderno, da Sérvia e da Lituânia.

Alinhando o conceito de *Weltliteratur* a outro conceito da cultura alemã na época romântica, o de *Bildung* (como formação), podemos dizer que a sua formação humanista clássica que tivera em Weimar com a convivência com Herder e Schiller dentro do *Iluminati* o fez acreditar na formação da humanidade através da universalização dos bens culturais, e dentro disso a poesia. Daí a sua abominação ao nacionalismo. Há, portanto, uma preocupação em Goethe pela formação da humanidade [*Bildung der Menschheit*], onde a poesia [*Dichtung*] tem lugar de destaque e os poetas/críticos a tarefa da integração. Assim, mais uma vez a leitura da professora Kestler nos esclarece de forma bem didática:

A concepção de *Weltliteratur* se funda na aceção da universalidade da poesia e sendo assim correlaciona-se também aos princípios humanistas e de formação da humanidade (*Bildung der Menschheit*) provenientes da *Aufklärung* (Iluminismo). Não se baseia em ideias de homogeneização cultural e muito menos em noções particularistas, sectárias, de uma suposta superioridade cultural de determinados povos ou em ideais patrióticos. (KESTLER, 2012: 110)

O sentido dessa formação [*Bildung*], na Alemanha romântica, era relativamente complexo, por vezes ambivalente, sobre tudo, quando pensado a luz da teoria de tradução reinante na época, em que a sua prática era de fazer traduções estrangeirizantes, isto é, traduções que valorizavam a cultura e a língua estrangeira (do outro) para a formação de si (do próprio), antagonizava a este modelo, o francês, conhecido como *belles infidèles*, que era indiferente a cultura e a língua estrangeira, acentuando o seu espírito colonizador e apropriador da época. Esses dois modelos antagônicos serão tematizados por Friedrich Schleiermacher (1768-1834) em seu texto abissal “Sobre os diferentes métodos de tradução” [*Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*], que muito influencia a teoria contemporânea de tradução, representadas por nomes como Antine Berman e Lawrence Venutce. Esses nomes adotam o aspecto da tradução estrangeirizante como um modelo ideal a ser seguido se quisermos “formar” uma relação tradutória com o “outro” de maneira mais ética, desprezando, portanto, o modo francês.

Sobre o *modo francês de traduzir*, o pesquisador e tradutor Mauricio Mendonça Cardozo (2010) em *Tradução, apropriação e o desafio ético da relação* relativiza esta visão tida como nefasta para o trato relacional entre as nações, já que ela negligenciaria o valor do “outro” na formação do “próprio” como um instrumento de dominação política. Para Cardozo a estratégia de tradução assimiladora:

Por mais que pareça paradoxal, tanto uma prática de diluição do outro no contexto do próprio quanto uma prática que prima em destacar o outro em sua especificidade parece, por um lado, não conseguir se eximir de uma certa violência com o outro, ao mesmo tempo em que, por outro lado, representam movimentos produtivos para uma construção pautada pelo respeito do outro em sua alteridade. (CARDOZO, 2010: 4)

Ambos os movimentos, tanto o de “estrangeirização” como o de “domesticação”, tem uma natureza apropriadoramente violenta comum segundo Cardozo, ou seja, o ideal de uma tradução *menos apropriadora* ou anti-etnocêntrica resultaria em uma impossibilidade de realização plena. Visão esta, em certa medida, já problematizada por Friedrich Schleiermacher na famosa conferencia de 1813 em Berlim.

Nesse sentido, Maurício Cardozo aponta uma constatação importante de como o modo de tradução à *belle infidèles* francês foi paradoxalmente útil na propagação da literatura universal do mundo pelo mundo, mesmo que atravessado pelo idioma francês, em que a

belles infidèles, ao invés de produzir um apagamento das referências às obras assimiladas, acabou tornando possível não apenas a sua sobrevivência, como contribuiu amplamente para realização do próprio ideal goetheano – e, portanto alemão – da literatura universal (*Weltliteratur*). Basta lembrarmos o caso do Brasil, onde grande parte da recepção da literatura mundial até a década de 40 do século XX se daria centralmente pela mediação da língua francesa a partir das traduções diretas e indiretas desta. (CARDOZO, 2008: 4)

Assim, percebemos um alinhamento que aparentemente parecia inconciliável, que certamente não está imune a críticas, mas nos esclarece alguns pontos obscuros nos controversos Estudos de tradução na contemporaneidade, e ainda, a ideia utópica de Goethe de “quanto mais se traduz, melhor”, como o mecanismo mais eficiente para a emergência da Literatura Universal, foi paradoxalmente a França a responsável.

Para os estudos comparativistas, Tania Carvalhal (2006) reconhece, resguardadas as suas devidas atualizações, na *Weltliteratur* como sendo a sua base metodológica, pois segundo ela “A crença de que há nos textos literários elementos comuns que identificam sua natureza, sem que isso os uniformize, é que ampara não só a atuação da teoria literária como da literatura comparada quando ambas visam à abstração de conceitos a partir da análise textual” (CARVALHAL: 2006: 125). Esses elementos comuns no texto, nomeados contemporaneamente por “intertextualidade” por Julia Kristeva como sendo um procedimento analítico na esteira do “dialogismo” de M. Bakitine, são os elementos interativos que movimentam teias, nas quais vigora a ideia de perda da propriedade privada das obras, pois nessa perspectiva consciente ou inconscientemente as obras estão se inter-referenciando, dentro de uma proposta moderna de impessoalidade estética, segundo Carvalhal:

Esse procedimento, que afirma a vinculação da literatura comparada com a teoria literária, recupera para os estudos comparativistas a noção de *Weltliteratur* em novas bases, sem as marcas da inclinação cosmopolita de inícios do século XIX ou da visão utópica de Goethe, quando empregou e difundiu o termo, em 1827. Na perspectiva goethiana, a noção de “literatura mundial” pressupunha a existência de nações com identidade própria e com comunicação no plano literário. (CARVALHAL: 2006: 126).

Insta dizer que, para Carvalho, embora a *Weltliteratur* pensada por Goethe tenha representado historicamente uma proposta eurocentrista de afirmação de valores pretensiosamente superiores, cabendo ao resto do globo apenas a condição passiva da influência, este ideal utópico continua a inspirar procedimentos analíticos quando se pretende fazer comparações entre os patrimônios culturais entre as nações, pois no fundo há um reconhecimento comum entre todos os povos de *algo* inviolável, apenas experimentado na relação comunitária.

É na esteira deste percurso reflexivo dentro da ideia de *literatura universal* que buscaremos compreender uma etapa importante na formação intelectual de uma geração fecunda no estado do Pará, na Amazônia brasileira.

Driblando as armadilhas do patriotismo condizente com a *Weltliteratur* de Goethe, ou pelo menos um esforço para atualizá-la no tempo, que acreditamos estar situada a conduta dos intelectuais brasileiros das décadas de 1940 e 1950, onde a história recente nacional e mundial lhes deram provas de suficiente barbárie relegando-os a alcunha de Geração Agônica. Tratou-se então da “era dos Suplementos” como quer a historiadora Alzira Alves de Abreu em *Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50* que, embora a pesquisadora tenha se detido apenas no estudo dos suplementos literários do sul e sudeste do Brasil na década de 1950, traz-nos importantes esclarecimentos sobre a dinâmica bem peculiar dessa geração. Qual seja a comunicação desses intelectuais através desses periódicos em redes de sociabilidade, rediscutindo o meio de produção intelectual, dialogando com editoras de livros e revistas, oportunizando novos escritores poetas e ensaístas, envolvendo a geração mais consagrada com a ainda aspirante como uma busca consciente de integração das letras nacionais.

* * *

Belém do Pará, considerada a metrópole da Amazônia brasileira, vivia nas primeiras décadas do século XX, um período de profundas crises: econômica, social, política e estética. Tratava-se da decadência, após vários anos, no século XIX sendo a Paris na América, fruto do período áureo do ciclo da borracha, da *Belle époque*, como ficou conhecida. A influência francesa estava em tudo, alterando desde a arquitetura até o modo de vida do povo da cidade, que adquirira o hábito de tomar café nos terraços e livrarias e ir ao cinema, além de assistir concertos e óperas vindas exclusivamente para o recém-construído Teatro da Paz.

Em literatura o parnasianismo ditava as normas. Os folhetins movimentavam os Cafés com as novidades traduzidas do francês, atravessadas por Portugal, nos jornais A

Província do Pará e a Folha do Norte. Isso tudo se esgota com a perda do monopólio mundial da borracha para as *plantations* da Malásia, começando um período de tensões que demonstrou a fragilidade e o isolamento desta região brasileira. Esse influxo será rompido com a chamada “era dos suplementos” por iniciativa dos jornais brasileiros a partir da década de 1940. É nesse particular que percebemos no Suplemento Arte-literatura do Jornal *Folha do Norte*⁷⁰ como um elemento universalizante que visou atualizar a literatura paraense, colocando-a em sintonia com as novidades mais afortunadas do Brasil e do Mundo, tendo na “troca” um hábito relacional, onde a tradução recebeu um papel de destaque. Esta proposta discuti estas traduções veiculadas entre 1946 a 1951 no referido Suplemento, onde a incidência de traduções de R. M. Rilke é majoritária, vindas de todas as regiões do Brasil e de Portugal, com Paulo Quintela e ensaios sobre tradução literária por João Gaspar Simões.

Em um importante estudo sobre a época, o *Memórias Literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos (1946 – 1952)*, resultado da tese de doutoramento de Marinilce Coelho, vimos um estudo sistemático desde os antecessores periódicos em formato de revista como os *Belém Nova*, *Terra Imatura*, *Encontro* e o posterior *Norte* até o pleno desenvolvimento do Suplemento Arte-literatura, dando ênfase a história literária da cidade, que flagrou liames políticos, econômicos e culturais do período. Encarado como o principal registro que documentou esta *era* na cidade, este Suplemento serviu como o principal veículo de manifestação do Grupo dos Novos, este tido como principal objeto de sua pesquisa, a autora assim o vincula ao Suplemento, acentuando o espírito de intercâmbio que mantinha com a intelectualidade nacional:

O suplemento literário circulou até 14 de janeiro de 1951, num total de 165 números. O formato do tablóide, de 4 páginas ou de 8 em edições comemorativas, tinha publicação semanal e saía aos domingos. O leque de colaboradores era extenso, tanto na poesia quanto na crítica literária. As últimas poesias de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ledo Ivo, Augusto Schmidt, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira alternavam-se com a poesia de Alonso Rocha, Benedito Nunes, Cauby Cruz, Haroldo Maranhão, Jurandir Bezerra, Max Martins, Mário Faustino, Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, poetas locais que ficaram conhecidos como o “Grupo dos Novos”. Alguns desses nomes, anos mais tarde, seriam reconhecidos nacionalmente, jovens que começavam a se firmar como poetas, críticos e contistas, e cuja produção

⁷⁰ O jornal *Folha do Norte* foi fundado em 1896 e circulou em Belém até 1971, quando foi vendido. No ano de 1946, o jornal estava completando 50 anos e tinha como diretor e proprietário João Paulo de Albuquerque Maranhão, gerente João Maranhão. Redação, gerência e oficinas funcionavam à Rua Gaspar Viana, 91. Sucursal jornalística na capital federal e em São Paulo. Edição diária e uma circulação de 15 mil exemplares. Assinaturas para Belém, estados, município e exterior.

primeira indica um itinerário de contemporaneidade com o Brasil e o mundo. (COELHO, 2003, P. 113)

Marinilce Coelho (2003) explicita que o Arte-literatura fez parte de um contexto peculiar dos intelectuais brasileiros, a exemplos de outros periódicos regionais como Clã (Fortaleza), Edifício, Orfeu (Rio de Janeiro) Nordeste, Região, Colégio, Quixote, Fundamentos, revista Branca, Revista Brasileira de Poesia (São Paulo), Joaquim (Curitiba), Sul, Malazarte, Agora (Goiânia), Panorama. Suplementos: A Manhã, Autores e Livros, Letras e Artes (Rio de Janeiro).

Seguindo a vocação de intercâmbio, o sintoma mais evidente de relacionamento universal do Suplemento foi certamente o hábito de publicar traduções. Elas vinham de todas as direções do Brasil e de Portugal, algumas com selo de exclusividade *Copyright* do serviço francês de informação. Coelho se deteve muito pouco ao estudo deste fenômeno interno do Suplemento, mas mapeou de forma embrionária as traduções nele publicadas, dispondo-nos o material que tomamos como ponto de partida.

Sabemos que as traduções publicadas correspondiam uma espécie de afinidade eletiva do Grupo dos Novos em que a *crise* era tematizada como um *Leitmotiv* para expressar o sentimento da geração que experimentara as recentes barbáries da Segunda Guerra Mundial. Nesse particular, a ideia de engajamento se insurgia como uma necessidade *práxis* de atuação como superação da crise a partir de um humanismo inadiável. Isso fica evidente no depoimento de Ruy Paranatinga Barata, poeta e tradutor da época: “A tradução de poetas estrangeiros que considerávamos importantes ganhou uma função didática de relevo. Eu, por exemplo, traduzi Maiakovski, Neruda, Aragon, García Lorca, Essenine, Bloch, Whitman”⁷¹.

Esta *função didática* da tradução para estes poetas é vista por nós como essencial para pensarmos sobre o exercício que era executado por eles. Evidências nos apontam que dentre muitas preocupações estéticas que estes poetas e tradutores tinham, as suas sedes para interagir com as novidades da modernidade poética era imensa, atestado já no primeiro ano do Suplemento, em 1946, quando Alceu Amoroso Lima publica a tradução de algumas cartas de *Cartas a um jovem poeta* de Rainer Maria Rilke⁷². Daí por diante o poeta austríaco de língua alemã será o mais traduzido no Suplemento Arte-literatura do jornal Folha do Norte, com 13 traduções das totais 88, de poetas de diversas línguas como as: inglesa, francesa, espanhola, italiana, russa, alemã, norueguesa, polonesa e dinamarquesa. Ainda em 1946 duas poesias de Rilke foram publicadas por poetas de região e geração

⁷¹ OLIVEIRA, Alfredo. Paranatinga. Belém: Cejup, 1990, p. 96.

⁷² “Suplemento Arte Literatura”. Folha Norte. Belém, ano I, n. 1, 05 de maio de 1946.

diferentes, Manuel Bandeira publica a sua versão de *Archaischer Torso Apollon* (O torso Arcaico de Apolo)⁷³ e Paulo Plínio Abreu a sua de *Ernst Stunden* (Hora Grave)⁷⁴. Além destes, João Mendes, Manuel Cavalcante, Paulo Quintela, Mário Faustino, Silvio Macedo, Amaury Caeiro, traduziram o poeta de língua alemã. Paulo Plínio Abreu, inclusive, neste período traduziu em parceria com o antropólogo alemão Peter Paul Hilbert, que morava em Belém na época, as famosas “Elegias de Duíno” [*Duineser Elegien*]⁷⁵, publicadas anos depois, em 1978, numa coletânea de traduções, poesias inéditas e as já publicadas no Suplemento e em outros periódicos do momento, o livro se chamou simplesmente de *Poesia*, volume organizado postumamente por Francisco Paulo Mendes⁷⁶, que foi o principal entusiasta do Grupo dos Novos. A partir de incentivos de Mendes à leitura da tradução de poetas-críticos românticos atualizados por T.S. Eliot e depois Ezra Pound criou naquela geração um “espírito de época” marcado pela crise de cunho formal e existencial, em que a relação entre poesia e pensamento estava intimamente conjugada, tendo na tradução um *médium* dessa reflexão como experiência direta e real no mundo.

Em outro importante estudo sobre o Suplemento foi o *A modernidade literária no Estado do Pará: o suplemento literário da Folha do Norte*, Júlia Maués (2002) acentua a ideia de crise comum uma palavra “multimoda”, ou seja, segundo ela “crise da época, crise dos valores, crise da produção literária e crise do romance” (MAUÉS, 2002, p. 51) fazendo essa geração cair numa espécie de vacuidade, pois em suma estas ideias eram propagadas a partir de agências centralizadas no estado do Rio de Janeiro nas coberturas jornalísticas sobre a literatura e o pensamento da época através das redes de sociabilidade com os principais jornais do mundo, pensamento este que era confundido entre filosofia da existência e Existencialismo. Assim descreve Benedito Nunes sobre aquele ambiente em entrevista ao professor de filosofia Ernani Chaves: essa imprensa era abastecida com jornais europeus, raramente norte-americanos. Esses correspondentes sediados no Rio de Janeiro mandavam (artigos) pra cá. Então vinha muita coisa sobre o existencialismo. Na época, é claro ninguém fazia diferença entre o existencialismo e as filosofias da existência. Acho que não se sabia que existencialismo era um nome próprio cunhado pelo Sartre, etc.”⁷⁷. Depois

⁷³ “Suplemento Arte Literatura”. Folha do Norte. Belém, ano I, n. 15, 10 de novembro de 1946.

⁷⁴ “Suplemento Arte Literatura”. Folha Norte. Belém, ano I, n. 1, 05 de maio de 1946.

⁷⁵ Mais detalhes em LEAL, JAIRO. A tradução de *Duineser Elegien* como formação e memória literária na Amazônia, Belas Infieis, v. 1, n. 2, p. 31-44, 2012.

⁷⁶ Depoimento de Benedito Nunes: “foi um fazedor de poetas: impulsionou Ruy Barata, descobriu Paulo Plínio Abreu e Mário Faustino. Todos lhe ouvíamos a opinião, confiávamos no seu bom gosto, seguíamos os seus juízos críticos. Quantos livros me emprestou, quantos livros me deu! Soube antes de mim, que eu não seria poeta; encaminhou-me para o ensaio e a crítica”. Ver detalhes em O amigo Chico, fazedor de poetas/Organização de Benedito Nunes – Belém: SECULT, 2001.

⁷⁷ Trans/Form/Ação, São Paulo, 31(1): 9-23, 2008, p 11.

desse fecundo contato com a filosofia da existência, Benedito Nunes deslancharia como um crítico de grande cabedal, sempre com uma hermenêutica, em suas análises, que presa os princípios ontológicos, principalmente os de Martin Heidegger. Acreditamos que a recepção de Rilke via tradução, muitas vezes em segunda mão estava muito vinculado a este pensamento filosófico existencial, mas não apenas ao deleite lírico de um mundo que padece em desencanto, tendo como testemunha um anjo triste. Não, também houve uma tradução crítica de alto teor especulativo, como foi o caso das traduções de *Archaischer Torso Apollos* (O torso Arcaico de Apolo) e *Alle, welche dich suchen, versuchen dich* (Tudo o que procura constitui uma tentação), de Manuel Bandeira e Paulo Plínio Abreu, onde ambas antecipam por décadas a especulação de Haroldo de Campos com transcrição.

Mas o exemplo mais genuíno de relação à *Weltliteratur* no uso do Suplemento como veículo de comunicação formativo, envolvendo ao mesmo tempo jornalismo, crítica, poesia e tradução foi sem dúvida Mário Faustino. Seu espírito romântico o levou aos cumes mais altos do lirismo, fazendo de sua existência obra poética, bem documentada na tese de Lilian Chaves (2010) em *Mario Faustino: uma biografia*. Nela, que virou um formidável livro, a autora acredita que a vida de Faustino “foi toda linguagem”. Esse sentido, a totalidade entre vida e obra, formando um tecido único, a partir de elementos fragmentados é pertinente para *com* fundirmos com conceito de *Weltliteratur*, na medida em que define o valor estético da experiência. Experiência que começou no Suplemento Arte-literatura, onde ele traduzia de tudo e de todos, porém sempre alinhado com um *paideuma* comprometido com o exercício da criatividade, sendo a tradução como condição de partida e de chegada, seguindo o lema: “Repetir para aprender, criar para renovar. Esta “primeira experiência” no Arte-literatura o formou para liderar as páginas do Poesia-Experiência do Jornal do Brasil entre os anos de 1956 e 1959, onde criou a agitada seção “Pedras de Toque”, que respondeu por uma das experiências mais fantásticas do jornalismo literário nacional, pois

Mário, ao divulgar essas “pedras de toque”, explicava em nota a sua importância para ele: “definem o nosso gosto, contribuem para a formação de um novo gosto entre os nossos leitores mais jovens, servem de termo de comparação para o julgamento de outros poemas, estabelecem *performance standards*, isto é padrões de realização e formam, ao mesmo tempo, verdadeira antologia de fragmentos excelentes (ao nosso ver) da poesia universal”(CHAVES: 2004, p. 236-237)

Depois da Poesia-Experiência, seguindo a sua ânsia por integração com a poesia universal, viaja pelo mundo, onde ficou por lá, no interstício do tempo e espaço, vagando... A sua

poesia hoje é traduzida na Europa e Estados Unidos, integrada e universal, extemporaneamente condizente com ideal goetheano da *Weltliteratur*.

Bibliografia

CARDOZO, Mauricio Mendonça. **Tradução, apropriação e o desafio ético da relação**. In: OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; LAGE, Verônica Lucy Coutinho. (Org.). Literatura, crítica, cultura I. 1ª ed. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2008, v. I, p. 179-190.

COELHO, Marinilce Oliveira. **Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos, 1946-1952/** Marinilce Oliveira Coelho. Campinas, SP: [s.n.], 2003. (Tese de Doutorado)

CHAVES, Lília Silvestre. **Mário Faustino: uma biografia**. Belém: Secult; IAP; APL, 2004.

KESTLER, Izabela. **O Fausto de Goethe e o conceito de Weltliteratur**, In Fausto de Goethe e a contemporaneidade: [Recurso eletrônico] questões fáusticas no século XXI/ Izabela Maria Furtado Kestler, Magali dos Santos Moura (org.). Rio de Janeiro: Apa-Rio: De Letras, 2012. 206 p. Disponível em: [http://www.apario.com.br/neu/pdf/Fausto de Goethe e a contemporaneidade.pdf](http://www.apario.com.br/neu/pdf/Fausto_de_Goethe_e_a_contemporaneidade.pdf).

Acesso em: 10 de abril de 2013

MAUÉS, Júlia. **A modernidade literária no Estado do Pará: o suplemento literário da Folha do Norte**. Belém: UNAMA, 2002

Periódicos

CARVALHAL, Tania Franco. **Intertextualidade: a migração de um conceito**. In: Revista Via Atlântica, nº 9 junho/2006. Disponível em: <http://www.ffch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via09/Via%209%20cap10.pdf>.

Acesso em 10 de abril de 2013.

CHAVES, Ernani. **Entrevista com Benedito Nunes**. In: Revista Trans-Form-Ação, Vol. 31, No 1 (2008). Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v31n1/v31n1a01.pdf>. Acesso em 10 de abril de 2013.

MANIFESTO E POESIA EM REVISTA: O PAPEL DA REVISTA *BELÉM NOVA* NA FORMAÇÃO DO MODERNISMO PARAENSE

José Francisco da Silva Queiroz⁷⁸

Resumo: No decurso das transformações estéticas da literatura brasileira no início do século XX, a publicação de manifestos e poemas em jornais e revistas cumpriu a função de marcar a visada ideológico-formal que a proposta do Modernismo apresentava. Em Belém, o primeiro veículo de divulgação dos ditames revolucionários do Modernismo foi a revista *Belém Nova* (1923-1929). Por meio desse periódico os autores engajados na nova proposta literária lançaram as suas palavras de ordem com os manifestos *Uma reação necessária* (1923), de Bruno de Menezes; *O Manifesto da Beleza* (1923), de Francisco Galvão; *À Geração que Surge* (1923) e *Flami-n'-assú* (1927), estes últimos de Abguar Bastos. Juntamente a tais manifestos, a publicação de poemas, desses e de outros autores, representou a concretização do discurso iconoclasta. A revista *Belém Nova* forneceu o apoio necessário para que o diálogo modernista fosse iniciado no Pará, criando vínculos com outras publicações e autores nacionais. No artigo em questão discutiremos as primeiras manifestações do Modernismo paraense ao abordarmos a revista citada, além de discorrermos quanto às obras literárias que delimitaram a relação com os demais núcleos de Modernismo no Brasil.

Palavras-chave: Modernismo, manifestos, revista.

Abstract: During the aesthetic transformations of Brazilian literature in the early twentieth century, published manifests and poems in newspapers and magazines fulfilled the function of marking the ideological and formal goals of Modernism's proposal. The *Belém Nova* (1923-1929) magazine was the first dissemination vehicle of the revolutionary rules of Modernism in Belém. Through that periodical, the authors engaged in literary new proposal launched their slogans in manifests such as *Uma reação necessária* (1923), by Bruno de Menezes; *O Manifesto da Beleza* (1923), by Francisco Galvão; *À Geração que Surge* (1923) e *Flami-n'-assú* (1927), by Abguar Bastos. In addition these manifests, published poems by these and other authors represented the realization of the iconoclast speech. The *Belém Nova* magazine provided the necessary support to the modernist dialogue in Pará, creating connections with other national publications and authors. This paper intend to discuss the first manifestations of Paraense Modernism considering the approach of the cited magazine, besides discourse about the literary works that delimited the relations with the other centers of Modernism in Brazil.

Keywords: modernism, manifests, magazine.

O Modernismo no Pará não foi construído em virtude de uma filiação aos acontecimentos decorridos em São Paulo a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. O seu desenvolvimento seguiu uma rota característica marcada por momentos de entusiasmo, descompasso e omissões. Uma dinâmica própria regeu os eventos literários que deram o

⁷⁸ Mestre em Letras, professor da Secretaria de Educação do Estado do Pará (Seduc), E-mail: Francisco_sq@hotmail.com.

formato particular a divulgação do corpus estético que movimentou a intelectualidade centralizada em Belém.

Enquanto na cidade de São Paulo, pós Semana de Arte Moderna, sucedia-se a publicação da revista *Klaxon* (1922) e do volume de poemas *Paulicéia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade, marcos divulgadores do novo credo artístico; José Eustáquio de Azevedo, no mesmo ano, em Belém, publicava a sua *Literatura Paraense*, obra que embora não versasse sobre o modernismo, possuía naquela altura do século XX um significado de suma importância para as letras paraoaras. A obra de Azevedo constituía-se em uma tentativa de “preservar” uma história literária desconhecida para a maioria dos brasileiros, e em parte vivida por ele. No prefácio desta obra, o autor ressentia-se do esquecimento e da incompetência dos historiadores, alguns deles omitiram as iniciativas literárias realizadas no estado, além de outros terem inventado informações sobre os autores da terra. O mal-estar provocado pela falta de reconhecimento do Pará no contexto literário nacional repercutiu em tomada de posição de Eustáquio de Azevedo, que sem rodeios declara o que tanto o aborrecia.

Da história da literatura paraense, propriamente dita, ninguém, que eu saiba, até hoje tratou, nos vários compêndios e estudos que abordam o assunto e conhecidos são de todos nós. [...] O próprio Sr. José Veríssimo, saudoso escritor brasileiro e paraense erudito, de nós não cuidou nem de leve, ao menos... (AZEVEDO, 1990, p. 09).

A iniciativa de Eustáquio de Azevedo cumpre ainda uma função bem específica, antes de se pensar em uma revolução estética era preciso compreender e conhecer o processo de criação literária que vigorou em décadas anteriores. Não se podia destruir o que sequer sabia-se que existia. E bem mais do que esquematizar a literatura paraense, havia nessa iniciativa a reivindicação da participação do Pará na história brasileira, seja ela literária, ou política. O ano do centenário da independência do Brasil parece ter despertado a consciência do isolamento amazônico do resto do país, que somado a crise da economia gomífera ampliava o desejo de visibilidade e de participação dos intelectuais paraenses nas mudanças que a nação sofria.

Em sua tese de doutorado, Aldrin Moura de Figueiredo (2001), analisa com riqueza de detalhes a relação entre as manifestações cívicas no século XX (Independência do Brasil e a Adesão do Pará) e o engajamento literário no Pará. Destacando a participação do pintor Theodoro Braga (1872 – 1953) na tentativa de “definir o papel e a importância da Amazônia na história do Brasil” (FIGUEIREDO, 2001, p. 116), tendo atuado tanto no cenário artístico, ao produzir a emblemática tela *A fundação da cidade de Nossa Senhora de*

Belém (1908), como também trabalhado em órgãos de instrução pública produzindo materiais pedagógicos sobre a história do Pará, e por iniciativa própria, recolhendo documentos históricos. A iniciativa do pintor paraense no início do século XX conheceria em anos posteriores, por meio de jornalistas e literatos, a formatação de um movimento artístico, no caso o modernismo, com dupla caracterização; buscou-se a afirmação do Pará como parte do Brasil, além do desejo de renovação da produção literária. Essas particularidades demonstram que

No Pará, a história inventou o modernismo e, certamente, o modernismo criou uma certa leitura da história da nação. Se no princípio foi necessário pintar um novo passado amazônico, como na tela inaugural de Theodoro Braga, e com isso firmar uma nova interpretação da Amazônia na história do país, nos anos seguintes, foi imprescindível estabelecer os contornos políticos desse movimento intelectual, no intenso cotidiano de festas e datas cívicas revestidas de cunho literário. O modernismo amazônico, vale dizer, se configurou no rescaldo de tudo isso, com o aprendizado e a indignação dos novos letrados locais (FIGUEIREDO, 2001, p.190).

No ano seguinte, em 1923, o percurso de assimilação da estética modernista em Belém conhece o primeiro marco, em 15 de setembro, sai o primeiro número da revista literária *Belém Nova* (revista de arte e mundanismo). Porém, a índole desse movimento no Pará não se formou em torno de uma ruptura completa com o passado, houve doutra forma certa diplomacia entre os autores “Velhos” e os “Novos”. Com isso muitos dos escritores envolvidos nas publicações de revistas como *Caraboo*(1914), *Ephemeris*(1916), *Guajarina* (1919) e *A Semana* (1918 – 1940), ou membros de associações literárias como a *Mina Literária* (1895), a *Academia Paraense de Letras* (1900) e a *Associação dos Novos* (1921), participaram e colaboraram com a *Belém Nova*. A proximidade entre “Novos” e “Velhos” se fez presente até no editorial que apresentava o primeiro número da revista. Severino Silva, um autor das “antigas”, dava sua benção aos “Novos” ao assinar o pórtico de abertura do periódico. Ignácio Moura e Estáquio de Azevedo também demonstraram sua simpatia por uma iniciativa que pretendia movimentar o cenário cultural belenense chegando a publicar artigos elogiosos na mesma. Contudo, nem só de aproximações entre o passado e o presente literário viveu a revista. O desejo reformista já estava manifestado, não exclusivamente por uma questão de discurso.

Os rapazes não apenas se diziam “novos”, mas eram identificados politicamente como tais. Diferentemente do que se viu nas décadas anteriores, o gosto pelo passado estava perdendo espaço para uma outra leitura da história, muito mais vinculada ao tempo presente (FIGUEIREDO, 2001, p.193)

A publicação da revista *Belém Nova*, cuja circulação se estendeu até o ano de 1929, apresentou quatro manifestos de grande veemência e representatividade para a criação de um ambiente reformista na capital paraense, foram eles – *O Manifesto da Beleza* (1923), de Francisco Galvão; *À Geração que Surge* (1923), de Abguar Bastos; *Uma reação necessária* (1923), de Bruno de Menezes, e *Flami-n'-assú* (1927)(ou Flaminaçu, a grande chama), novamente de Abguar Bastos.

Tínhamos com esses manifestos um plano de ação que fornecia as linhas inovadoras do modernismo, sintetizando e provocando os partidários da poesia parnasiana. O anúncio de mudanças trazido nesses textos irônicos, e por vezes subversivos, atacava o monumento da poesia palavrosa e filosófica, erguido sobre o pedestal da “arte do verso” e do purismo idiomático. A face nova, irreverente, e polêmica do modernismo paraense ganhava contornos se afastando efetivamente da aura e da tutela dos moldes clássicos. São os manifestos, no Pará, os responsáveis não só por instruir e divulgar a “boa nova” literária, eles criaram a fronteira entre a tradição e a inovação, expondo problemas que transcenderam o âmbito das letras e possibilitaram a discussão da própria identidade amazônica. Foram ainda os manifestos que fomentaram a efetivação dos discursos que pediam por “arte nova”, fornecendo enfim os meios para fazê-la. Teorização e produção sempre definiram a força e a energia de qualquer movimento. Os poemas estampados na *Belém Nova* manifestavam a face inovadora da poesia paraense, dotada de preocupações e linguagens coincidentes com a nova realidade literária brasileira.

Francisco Galvão, no segundo número de *Belém Nova*, lança o *Manifesto da Beleza* com o qual interpreta a revolução modernista como um movimento congregador e não como uma criação espetacular de uma parcela da intelectualidade brasileira. Suas palavras dão a dimensão do modernismo como um movimento plural, formado pela contribuição de autores de diversas regiões e ramos da arte. São suas as palavras que afirmam: “São Paulo está com as nossas ideias. [...] Nós somos a força e a renovação do Brasil, do Brasil que aspira e quer a vitória da Beleza.” Podemos perceber que o escritor amazonense reitera o posicionamento independente e dialógico do Pará; logo, se em outros estados havia iniciativas literárias modernistas, o Pará também produzia a sua contribuição e procurava a integração. Francisco Galvão ao fazer uma listagem de membros do movimento modernista reforça o caráter não fronteiro da arte, imaginando um poderoso espírito de coesão nacional, e partindo dessa perspectiva nacionalista refuta o contato com a literatura europeia. Ao fim do manifesto, conclama todos a participarem dessa renovação espiritual:

Vinde ter ao nosso chamado.
 Porque nós estamos fazendo a grande obra da criação de
 uma Arte puramente nossa, verdadeiramente nacional,
 dentro dos limites da beleza.
 Renovação!
 Renovação!
 Renovação!
 Numa tarde cheia de sol, em setembro de 1923 (BELÉM
 NOVA, 1923, s/p).

Com teor ideológico bem diferente do manifesto de Francisco Galvão temos a publicação de outro texto crítico marcado por palavras de ordem e uma proposta polêmica de direcionamento estético. De autoria de Abguar Bastos, *À Geração que Surge!* refuta o caráter integrador da literatura modernista. A concepção neste manifesto orienta a formação de um “conglomerado artístico” capaz de enfrentar a literatura sulista, requerendo por parte dos autores do Norte e Nordeste a união em torno de Academias, a realização de concursos literários e a publicação de livros que movimentassem o cenário cultural das províncias equatoriais. Abguar Bastos pretendia fazer da atividade literária um cavalo de guerra contra certa hegemonia da produção artística. O discurso identitário-ideológico de Abguar Bastos encontrará concretização em seus poemas publicados na *Belém Nova*, dos quais podemos citar uma série de versos agrupados sob o título de “Poema da Capital Desencantada” (*Belém Nova*, 1924, s/p). Para esse autor a criação literária deveria apresentar o “modernismo como forma. Amazônia como conteúdo (seus mitos, suas lendas)” (*Suplemento Cultural*, 1986).

Homens do Norte contra Homens do Sul, cada facção empunhando suas armas livrescas se digladiariam pelo prêmio de representar a identidade nacional por meio da literatura, o trabalho artístico serviria agora não mais como um exercício intelectual, manifestação da intelligentsia brasileira; as letras dariam munição para uma guerra civil literária. Podemos averiguar essa pretensão no trecho a seguir:

Criemos a Academia Brasileira do Norte!
 Façamos os nossos imortais; coroemos os nossos príncipes
 de Arte; estabeleçamos concorrência; analisaremos os
 valores!
 Publiquem-se livros! Movimentemos as estantes.
 Que Bahia, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte,
 Paraíba, Ceará, Maranhão e Amazonas, se unam, se
 fraternizem para o apoio da nossa renascença! (...)
 Finquemos as bases da nova Babilônia. A Academia será a
 nova Semíramis!
 Batalhemos! Sejamos japoneses no patriotismo!
 (BELÉM NOVA, 1923, s/p).

Nessa concepção do significado da arte modernista fica flagrante o seu uso político e as implicações de um discurso regionalista que visava assumir o lugar de outros elementos culturais na representação do nacionalismo. O conflito entre centros de poder cultural ganha novo ânimo em razão do desejo geral dos artistas em afastar a literatura brasileira dos valores estrangeiros, substituindo-os agora por símbolos e motivos nacionais. Porém, como determinar tais símbolos e valores? Abguar Bastos não propõe uma solução, mas faz uma escolha; o Brasil em sua produção literária seria representado a partir de uma experiência amazônica.

Bruno de Menezes, primeiro diretor de *Belém Nova*, também teve atuação vibrante junto às polêmicas modernistas. A experiência como líder sindical, ligado às ideias anarquistas, acabou por influenciar sua criação poética. Em 1920, com a obra *Crucifixo*, o poeta já ensaiava versos híbridos nos quais se debatiam princípios cristãos, anarquistas e o experimentalismo simbolista. Dessa junção de elementos tão díspares surgiam os primeiros indícios da renovação modernista que se estamparia com propriedade no manifesto *Uma Reação Necessária*. Bruno então clamava por

Arte, isenta de modelos estrangeiros, livre de imitações escolásticas, independente no sentido lato da palavra, - regional - plasmando a vitalidade de uma raça. [...] satisfação de que muito se há feito para libertar-nos desse feio vício de copiar o que é alheio (BELÉM NOVA, 1923, s/p).

E ao ponderar a importância de *Belém Nova*, o órgão propagador da nova proposta estética, Bruno pedia pela resistência contra as dificuldades que surgiriam diante do movimento. Ele compreendia, como Abguar Bastos, a necessidade de publicações de obras exemplares e um esforço contínuo em prol das reformas.

Mas não devem ficar só nessa revista as manifestações de seu espírito, os produtos vários de sua mentalidade criadora e esperançosa. Venham os livros a lume, enfeitando poesias e poemas, romances e crônicas d'arte e artigos de crítica. [...] Que nunca vos intimide a ideia de um insucesso... (BELÉM NOVA, 1923, s/p).

Já em 1924, como o volume de poemas *Bailado Lunar*, o poeta daria continuidade ao esforço pela implantação de uma tradição modernista no Pará. Muitos dos poemas que compuseram essa obra foram publicados na *Belém Nova*. O que demonstrava o intuito progressivo de fornecer ao público novas opções de contato para a familiarização com a poesia modernista. Com a presença de um órgão divulgador, obras representativas e textos

que definiam as intenções do movimento se almejava por fim ao ciclo de “imitações” que vigorava até então.

Em 1927, o guerrilheiro literário Abguar Bastos reacendia o discurso regionalista assente ao modernismo brasileiro. O *Manifesto aos intelectuais paraenses*, também chamado de *Flaminassu*, apresenta uma organização sistemática de ideias e conceitos estéticos, sem contudo perder a pulsão identitária. Nesse polêmico documento literário Abguar Bastos se coloca como um profeta que clama, não mais do deserto, mas das matas amazônicas; faz ecoar o trom da *sapopema* que deveria guiar a mocidade paraense. E como chama que é, *Flaminassu* iluminaria a Amazônia por caminhos renovados. Abguar Bastos compreende que o modernismo amazônico deve se expressar a partir da substituição vocabular capaz de comunicar uma realidade diversa da que povoava a literatura nacional, em sua opinião, ainda subserviente a dicção transoceânica. O aparecimento da Amazônia dentro do cenário literário nacional necessitava ser mediado pela afirmação da língua brasileira, ou melhor, amazônica.

FLAMI-N^o-ASSÚ é mais sincera porque exclui, completamente, qualquer vestígio transoceânico; porque textualiza a índole nacional; prevê as suas transformações étnicas; exalta a flora e a fauna exclusivas ou adaptáveis do país, combate os termos que não externem sintomas brasílicos, substituindo o cristal pela água, o aço pelo acapu, o tapete pela esteira, o escarlate pelo açai, a taça pela cuia, o dardo pela flecha, o leopardo pela onça, a neve pelo algodão, o veludo pela pluma de graças e sumaúma, a “flor de lótus” pelo “amor dos homens”. Arranca, dos rios as maravilhas etiológicas; exclui o tédio e dá de tacape, na testa do romantismo, virtualiza o Amor, a Beleza, a Força, a Alegria e os herpes das planícies e dos sertões, e as guerras de independência, canta ruidosa os nossos usos e costumes, dando-lhes uma feição de elegância curiosa (BELÉM NOVA, n^o 74, 15/09/1927).

Abguar Bastos tenta realizar um amplo processo criativo, e por meio de seus manifestos, textos jornalísticos, poemas e principalmente sua prosa, almeja conseguir a atenção da crítica literária nacional. Os manifestos destacados encontram suas propostas desenvolvidas em seus romances, os quais interagem com um assunto corrente na literatura nacional em meio à década de 1930, o romance de caráter social. Temos então a publicação de *A Amazônia que Ninguém Sabe* (1930), *Certos Caminhos do Mundo* (1936) e *Safra* (1937); são essas obras que atraíram a atenção da crítica nacional para o nome de Abguar Bastos.

Essa múltipla atuação no cenário literário funcionou como demonstração prática de suas convicções artísticas. A polivalência criativa serviria como exemplo ao público que mais interessava, os jovens paraenses. Embora Abguar Bastos não tenha se notabilizado como poeta sua inserção no contexto do modernismo passou também pela lira,

formalmente seus versos apresentaram os principais elementos da nova dicção poética. No mesmo ano da publicação do manifesto *Flaminassu* um poema de autoria de Abguar Bastos aparecia em *Belém Nova*, afinado com sua proposta de afirmar uma literatura do norte. A Amazônia se manifestava no poema *Uiara*.

Abguar Bastos ainda participa da *Revista de Antropofagia* (1928) com a publicação de um *Poema* (o título é poema) sem dúvida significativo. Ao observarmos a pertinência desse ato em razão do *horizonte de expectativas* que envolvia o multifacetado escritor, percebemos a consciência de que produzir era necessário para ser ouvido. Até estar entre os que ele próprio criticava se fazia necessário. No poema que se seguirá perceberemos que a imagem da juventude, evocada por meio de uma figura feminina, ilustra a poesia modernista: jovem, confusa, ainda tropeçando, mas tendo o “universo que se despenha de seus cabelos”. A geração modernista paraense também se espelha neste pequeno esforço poético de Abguar Bastos.

Poema

Ela vai sozinha, tropeçando nas colheitas.
Bate-lhe o sol nos ombros. Ela sente que um gosto humano
deflora-lhe a boca e ilumina-a de absurdos.

Parece que um choro quer sorrir dentro de si.
Parece que o sangue dentro de si quer matá-la
E jogar-lhe clarões por cima.

Aquilo é o universo que se despenha dos seus cabelos
(REVISTA DE ANTROPOFAGIA, 1928, p. 2).

O Modernismo assumiu foro de polêmica nacional, de tal modo que a imagem de brasilidade deveria ser reconstruída com elementos não urbanos e tecnológicos. Polemizando, não o caráter estético, mas o discurso de brasilidade que percorreu as tendências modernistas. O autor de *Flaminassu* acaba invertendo o jogo, se sua postura denunciava uma espécie de bairrismo, era exatamente o que ele desejava. Exaltar e mistificar a Amazônia como reação ao esquecimento político e literário.

A intenção combativa do autor foi levada às últimas conseqüências ao parodiar a visita de Mário de Andrade ao Norte, e a breve passagem pela cidade de Coari, no Amazonas. No capítulo *A Rainha do café*, do romance *Safra*, Abguar retrata comicamente a chegada do escritor, cujo nome é substituído por Mário d’Almada, o qual servia de guia a “Rainha” e as duas “meninas”, sobrinhas desta última. Logo no desembarque se instala certo constrangimento por Mário não ser conhecido naquelas paragens, mesmo pelo

Promotor e pelo Juiz. As mocinhas indignadas indagam “Mário d’Almada. Nunca ouviram falar?”. Até que o personagem Teotônio surpreende:

Então é Mário d’Almada? Conheço-o muito de nome. Muita honra! Muita honra! O senhor tem um belo espírito revolucionário, ainda que eu não entenda bastante dos segredos da sua escola. Futurismo, cubismo, dadaísmo, não importa, meu caro. O senhor é parente do Oswald de Andrade, o romancista? (BASTOS, 1958, p. 136).

Mário d’Almada envaidecido com o reconhecimento exclama: “Olhe aqui. Este patricio me conhece. Já leu meus livros. Nestas alturas! Veja só!”. Mas após o breve entusiasmo por saber que seu nome chegará tão longe, o famoso escritor paulista se vê em novos apuros, as duas meninas começam a indagar pelo “Mapinguari”, a “mãe-d’água”, a “cobra grande”, o “curupira”, quando eles apareceriam? Sua resposta é melancólica: “Eu pensava encontrar Curupira em Manaus. Infelizmente o Brasil ainda está muito atrasado...”. Em seguida, se volta para o nativo entendido de literatura, Teotônio, e pergunta: “Conhece Macopapaco?” Diante da negativa, declara: “Vai ser o herói de meu próximo romance”. Um caboclo que ouvia a conversa assusta Mário gemendo: “Ai! Que preguiça!”, novo deboche ao papa do modernismo. Na sequência do capítulo, entre a admiração dos nativos, as perguntas sobre a procedência de gente tão fina e o motivo do título “Rainha do café”, Mário d’Almada questiona novamente aos nativos sobre os seres mágicos da Amazônia, obtém somente novas recusas.

E como o os caboclos ficassem rindo, com a cara brilhando de óleo, os cabelos compridos, os olhos pequeninos e vermelhos, as canelas de fora, com uns pés horríveis plantados no chão, o poeta e as meninas acharam, de repente, que estavam defronte de seres muito esquisitos. O secretário nada dissera às meninas, mas compreendera que os caboclos estavam zombando, despistando, porque não queriam contar os segredos dos seus rios e das suas matas a qualquer estranho que chegasse e perguntasse. E continuaram piscando, matreiros, tomando confiança com os olhos e os beijos (BASTOS, 1958, p. 144 -145).

A atitude cavilosa dos caboclos amedronta os visitantes que embarcam apresados no navio. A impressão do contato com aqueles estranhos homens faz uma das meninas, ainda intrigada, questionar: “Mário, quem sabe se todos não são curupiras?”. Porém, “o poeta não respondeu. Estava sonhando com Macopapaco, o seu herói, tão tremendamente nacional, que só vivia dormindo e sonhando” (BASTOS, 1958, p. 145).

O tom polêmico de seus manifestos ainda repercutia nos romances, todos os quais foram norteados pela denúncia da miséria causada pela exploração do homem pelo homem; até seu único livro de poemas publicado, *Memorial da Liberdade* (1984), se pauta em

versos críticos sociais. Embora, longe do Pará desde 1934, o escritor ainda se colocava como porta-voz de um discurso marginal e dissidente, se furtando a estabelecer um intercâmbio cultural cosmopolita, antes pretendia que a Amazônia periférica ganhasse relevo dentro do discurso nacional pela afirmação de sua alteridade, com a discussão de seus dramas e a construção de seus próprios valores estéticos. Abgaur ansiava que Amazônia fosse nacionalizada literariamente por meio dos esforços locais, e não por intermédio da obra de escritores alienígenas.

Juntando-se aos esforços em prol do modernismo paraense, Eneida de Moraes lançaria o livro de poemas *Terra Verde* (1929). E no mesmo ano o poema *Açaí*, pertence ao volume citado, seria publicado na *Revista de Antropofagia*. No mesmo 10º número da 2ª edição uma coluna intitulada *Expansão Antropofágica* tentava dar conta do movimento modernista paraense. Os modernistas de Minas Gerais, do Pará e do Rio de Janeiro são saudados como entusiasmo, recebidos para o grande banquete antropófago. Vejamos a transcrição de um trecho dessa coluna.

A geração nova do Pará é uma das mais vigorosas do norte. É a mais fuzarca do Brasil. Isso por uma questão etno-geográfica. A mentalidade patente que a natureza – através dos naturalistas – plantou em cada um dos seus elementos correspondente um espírito de diversidade que só pode ser percebido por quem viu a Amazônia.

Lá não há uma literatura moça. Há autores prováveis. Sem tempo para escrever continuamente. Nem necessidade de bolar livro. A imprensa os absorve. Se metem na política. Tocam o pau nos governos. Pintam o diabo. (O “estado do Pará”, jornal de ideias jovens, é o ponto de apoio e de convergência de quase todos. [...])

Bruno de Menezes, Eneida de Moraes, Ernani Vieira, Paulo de Oliveira, Sant’ana Marques, De Campos Ribeiro, Muniz Barreto e Orlando Moraes. Oito. Isso sem contar a classe dos antropófagos pais-de-família (que dizem que não são, mas são) Alcindo Cacela, Alfredo Ladislau, Edgar Proença, etc. (REVISTA DE ANTROPOFAGIA, 1929, p. 10).

As afirmações acima tangem em aspecto capital para o entendimento do modernismo paraense, a produção de livros. De fato poucas seriam as publicações dos intelectuais envolvidos nesse primeiro impulso literário renovador, poucos também serão os meios físicos e materiais para a divulgação constante do conjunto crítico-literário de vanguarda; diante disso, como formar nos leitores o gosto pela nova ideia literária? Absorvidos por necessidades práticas do cotidiano os militantes do modernismo empregaram seu talento no serviço público e nas redações de jornal. As obras literárias que deveriam difundir a nova proposta artística saíram das prensas em intervalos longos e em número reduzido. O fim de *Belém Nova*, em 15 de abril de 1929, também representa certa

desaceleração do movimento modernista, o qual se manterá por iniciativas individuais, mesmo dos autores que saíram do estado como Abguar Bastos e Eneida de Moraes.

Não é sem razão que outro dentre os fundadores do modernismo no Norte, o poeta Bruno de Menezes, tenha com o livro *Bailado Lunar* (1924) dado um passo importante na configuração de uma nova poesia. Essa obra cumpria seu caráter de guia propondo um estilo despojado, crítico e provocador. Temos em alguns poemas os sinais da modernidade que a cidade Belém apresentava. O movimento das ruas, as vitrines das joalherias, os bailes, o requinte e a pobreza imiscuídos; são os elementos que compõem o fulcro temático de uma poesia que se repensava, e com os versos livres dos moldes formais acertava o passo com a contemporaneidade. Os poemas desse livro demonstram pertencerem a um momento de transição, cujos valores e linguagens se fundem, criando algo diverso, estranho, moderno.

Em 1931, sai a lume *Batuque*, volume de poemas refundido a partir de outro livro, *Poesia*, lançado no mesmo ano. Nessa obra, Bruno de Menezes mostra ter “cortado certas gorduras românticas”. Uma vez que, a inventividade da linguagem e a preocupação estética em evocar os heróis negros e todo o seu *ethos* cultural, imprimem nos poemas uma dimensão política e social. O negro ganha relevo quanto às dimensões humana, social e religiosa. Sem dúvida há nesta obra o equilíbrio preciso entre o lirismo e a renovação estética, ocorre à integração ímpar do assunto popular, folclórico, sensual e religioso com os moldes oriundos da viragem modernista. Temos um digno monumento de vanguarda.

Porém, embora a mentalidade artística houvesse sido transformada, e dentro dos círculos jornalísticos a tensão e a polêmica modernista mobilizassem parte da intelectualidade paraense, não havia um conjunto de publicações modelares, obras que representassem toda a dinâmica ideológica pela qual o Pará se movia. Os adversários da estética modernista ainda demonstravam força e rivalizavam pela atenção do público, os autores representantes das escolas oitocentistas ainda mantinham seu prestígio, e talvez tenha faltado uma manifestação pública dos autores paraenses, um ato tão significativo quanto a Semana de Arte Moderna. O parco número de publicações literárias e o espaçamento temporal entre elas contribuíram para o silenciamento de preceitos e posicionamentos modernistas, o que significou o retorno de posturas estanques, modelos vazios em razão das repetições e a deserção de certos autores. A feição da literatura produzida no Pará se prestou a servir interesses políticos, acadêmicos, e em certos casos, os próprios periódicos considerados propulsores do modernismo estampavam modelos poéticos que não apresentavam qualquer vinculação aos ditames modernistas. Os esforços

renovadores e as conseqüentes polêmicas que agitaram a capital paraense nos anos de 1920, após o fechamento da revista *Belém Nova*, diminuíram de intensidade.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, J. Eustáquio. *Literatura Paraense*. Belém: Fundação Cultural Tancredo Neves, 1990 (1922).

BASTOS, Abguar. Abguar Bastos/Entrevista. *Suplemento Cultural*. Belém, Ano 5, Nº 49, jul/ago. 1986.

BASTOS, Abguar. Poema da Capital Desencantada. *Belém Nova*. Nº 10 maio 1924

BASTOS, Abguar. Flami-n'-assú. *Belém Nova*. Nº 74. 15 set. 1927.

BASTOS, Abguar. Uiara. *Belém Nova*. Nº 75. 30 set. 1927.

BASTOS, Abguar. À Geração que Surge. *Belém Nova*. Nº 05. 10 nov. 1923

BASTOS, Abguar. *Safra: romance*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1958.

BASTOS, Abguar. *Memorial da Liberdade*. São Paulo: Edux, 1984.

BASTOS, Abguar. Poema. *Revista de Antropofagia*. São Paulo, 1928.

CASTRO, Acyr; ILDONE, José; MEIRA, Clóvis. *Introdução à literatura no Pará*. Belém: Cejup, 1990.

MENEZES, Bruno de. Uma reação necessária. *Belém Nova*. Nº 05. 10 nov. 1923.

REVISTA DE ANTROPOGAGIA. Edição Fac-similar. Introdução de Augusto dos Anjos. São Paulo, 1976.

INSTÂNCIAS DE LEGITIMAÇÃO DA LEITURA E DA LITERATURA E A FORMAÇÃO DO ESCRITOR MACHADO DE ASSIS

Juracy Assmann Saraiva⁷⁹
Juliana Lamera Werner⁸⁰

Resumo: O estudo de um autor e de sua obra pode ser associado ao contexto sociocultural em que ele se situa, pois o meio interfere em sua formação e, conseqüentemente, se reflete em sua obra. Além disso, as instâncias de legitimação da leitura e da literatura - entre as quais se incluem editoras, livrarias, círculos literários, bibliotecas e a imprensa, tanto na forma de jornais quanto de revistas - favorecem a promoção de obras e de autores e influenciam as concepções sobre práticas e manifestações culturais de determinada época. Conseqüentemente, as circunstâncias que, no final do século XIX, contribuíam para a instalação de um mercado consumidor de obras literárias e as ações que prestigiavam a leitura e a divulgação da literatura são fontes de estudo que ajudam a compreender a formação de Machado de Assis como escritor e sua inter-relação com as instâncias que respondiam pela institucionalização da literatura, as quais ajudaram a sedimentar o caminho que o levaria de auxiliar de tipógrafo a presidente da Academia Brasileira de Letras. Portanto, as condições culturais do Rio de Janeiro e a biografia intelectual do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, visualizadas por meio de seus pontos de contato, permitem compreender que, por um lado, a sociedade carioca viveu um intenso movimento de valorização da literatura, particularmente, a partir da década de 1870, revelando uma face progressista do país; por outro lado, elas compõem a imagem de um escritor que se envolveu intensamente no debate cultural a favor da literatura e das artes em geral, nele influenciando, mas dele abstraindo posições que marcariam suas obras ficcionais.

Palavras-chave: Machado de Assis; contexto; cultura; literatura; legitimação.

Abstract: The study of an author and his work can be associated with the sociocultural context in which it is situated, since the environment interferes in his formation and, hence, reflects in his work. Furthermore, the instances of legitimation of the reading and the literature - among which are included publishers, bookstores, literary circles, libraries and the press, in the form of newspapers as well as magazines - contribute to the promotion of works and authors and they influence the conceptions about practices and cultural manifestation from a specific time. Consequently, the circumstances that, in the end of the XIX century, contributed to the settlement of a consumer market of literary works and the actions in favor of the reading and the dissemination of the literature are sources of study that help to understand the Machado de Assis' formation as a writer and his interrelation with the instances that accounted for the institutionalization of the literature, which helped to consolidate the route that would lead him from being a typographer to the president of the "Academia Brasileira de Letras". Therefore, the cultural conditions from Rio de Janeiro and the intellectual biography of the *Memórias Póstumas de Brás Cubas*' author, visualized through his contact points, allow to understand that, on the one hand, the "carioca" society lived an intense movement in favor of the literature, particularly, from the 1870s, revealing a progressive face of the country, on the other hand, they constitute the image of a writer who was intensely involved in the cultural debate to benefit literature and arts in general,

⁷⁹ Professora e pesquisadora da Universidade Feevale, bolsista em produtividade do CNPq. E-mail: juracy@feevale.br .

⁸⁰ Graduanda em Letras da Universidade Feevale, bolsista de iniciação científica do CNPq.

influencing him, but abstracting from him positions that would remark his fictional narratives.

Key-words: Machado de Assis; contexto; culture; literature; legitimation.

1. Introdução

O Brasil Colônia não tinha imprensa própria, e os poucos impressos em circulação eram publicados em Portugal, sendo importados com o selo da família real portuguesa. As raras bibliotecas situavam-se em mosteiros e colégios, pois acervos particulares passaram a existir somente no fim do século XVII. A instalação da corte portuguesa no Brasil, em 1808, alterou essa situação, uma vez que Dom João VI trouxe consigo uma oficina tipográfica, e, para atender às necessidades da burocracia, instalou a Imprensa Régia. Em setembro de 1808 foi inaugurada a primeira oficina de impressão no país, com a publicação da *Gazeta de Notícias*, jornal que se ocupava em transmitir, quase que exclusivamente, o que se passava na Europa. Além disso, o material impresso prestigiava matérias oficiais, uma vez que publicações de outra natureza estavam sujeitas à censura. Veículos impressos, que desejassem expor a situação política do Brasil, só podiam circular clandestinamente.

Com o fim da censura, em 1821, “são criadas condições para a proliferação de jornais, inclusive nas províncias mais distantes do Rio de Janeiro” (BARBOSA, 2010, p.21), mas, ainda assim, seriam necessários muitos anos para que a prática de leitura estivesse enraizada em grande parte da sociedade brasileira. Somente “por volta de 1840 o Brasil do Rio de Janeiro, sede da monarquia, passa a exhibir alguns dos traços necessários para a formação e fortalecimento de uma sociedade leitora” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 18). Como reflexo desse processo, registram-se, entre outros aspectos de natureza sociocultural, o estabelecimento de um mercado editorial e a constituição de um sistema de produção, distribuição e circulação de livros e revistas que favoreceu a instalação de uma sociedade familiarizada com a cultura das letras. O crescente comércio de livros, as associações de escritores e intelectuais, a instalação dos gabinetes de leitura, a que se conjugava o apoio da imprensa – que reservava espaço nos jornais para a publicação de obras literárias, particularmente as provenientes da França – promoviam o consumo de ficção e influenciavam o comportamento da sociedade burguesa em ascensão.

2. A relação de Machado de Assis com o comércio de livros

Na década de 1850, a população do Rio de Janeiro era constituída de 266.466 habitantes, entre os quais poucos eram alfabetizados, mas a cidade possuía doze livrarias, quase todas situadas na Rua do Ouvidor e da Quitanda. Duas décadas depois, ainda que o censo de 1872 comprovasse que só 30% da população brasileira sabia ler, o comércio livreiro do Rio de Janeiro se expandia e sua evolução podia ser avaliada pelas trinta livrarias (HALLEWELL, 2005) que aí se haviam estabelecido. Entre elas, salientavam-se a Imperial Typografia Dous de Dezembro de Paula Brito e as casas editoriais Laemmert e Garnier.

Paula Brito aprendera o ofício de tipógrafo na Typographia Nacional e no *Jornal do Commercio* e, ao instalar sua editora, inaugurada no dia do aniversário do Imperador Dom Pedro II, em 1850, passou a incentivar a produção literária de escritores brasileiros, cujas publicações ele assumia como um empreendimento financeiro. Todavia, ciente da existência de um público feminino ávido por uma literatura romanesca, o livreiro-editor investia também na tradução de obras ficcionais italianas e francesas, além de publicar revistas femininas, como a denominada *A Mulher do Simplicio* ou *A Fluminense Exaltada*, a

primeira do país, que sobreviveu até 1846 e foi sucedida por *A Marmota*, que durou de 1849 a 1864 (HALLEWELL, 2005).

Ao mesmo tempo, sua loja servia também de ponto de encontro de intelectuais, pois, segundo Tania Bessone, a livraria de Paula Brito

cristalizou na cidade do Rio de Janeiro a tendência de promover encontros e debates entre seus frequentadores. Compositores, artistas, romancistas, políticos, jornalistas e um excepcional número de médicos a frequentavam, chegando a criar uma espécie de sociedade cultural. (BESSONE, 2005, p. 85).

Jean-Michel Massa afirma que se “ignora como Machado de Assis conheceu Paula Brito. Eram poucas as pessoas que compunham o mundo intelectual do Rio de Janeiro. Paula Brito acolhia espontaneamente os jovens e lhes abria as colunas de sua *Marmota Fluminense*” (MASSA, 1971, p. 82). Como grande incentivador de novos escritores, Paula Brito veio a publicar os trabalhos iniciais do jovem Machado de Assis: seus primeiros poemas, *A Palmeira e Ela*, apareceram na revista *A Marmota*, em 1855; os primeiros artigos, que apresentavam opiniões sobre poesia e teatro, foram aí publicados, em 1856: *Ideias Vagas: a Poesia*; *Ideias Vagas: a Comédia Moderna* e *Ideias Vagas: os Contemporâneos - Mont’Alverne* (MASSA, 1971, p. 641). Por essa época, Machado fazia parte do corpo de revisores da *Marmota*, e, segundo Valentim Fiacoli, “é possível que o adolescente Machado de Assis trabalhasse na editora e livraria de Paula Brito como caixeiro e tipógrafo” (FACIOLI, 1982, p. 16.).

Outra empresa do comércio livreiro com a qual Machado estabeleceria intensa relação foi a Lombaerts. Em 1848, Jean Baptiste Lombaerts, de origem belga e seu filho Henri Gustave Lombaerts instalaram sua livraria na Rua do Ouvidor nº 17, que aí permaneceria até 1904. A firma quase nunca editou livros, mas realizava trabalhos de impressão por encomenda e fazia a importação de jornais e revistas, principalmente, francesas, e era considerada “a maior das litografias montadas na época” (FERREIRA, 1994, p. 412). De 1871 até 1879, a Lombaerts produziu um suplemento em português que acompanhava a revista francesa *La Saison* e, a partir de 1879, passou a publicar uma versão brasileira dessa revista, intitulada *A Estação* (HALLEWELL, 2005). O periódico *A Estação* destacava-se pelo suplemento literário, que contou com várias colaborações de Machado de Assis. Nele o escritor publicou 37 contos, entre 1879 e 1898 (GLEDSON, 1998), e alguns desses textos viriam a compor as coletâneas de *Papeis Avulsos*, de *Histórias sem Data* e de *Relíquias de Casa Velha*. Entre 1885 e 1886 foi publicada na revista, em fascículos, a novela *Casa Velha* e entre 1889 a 1891 o periódico veiculou *Quincas Borba*, também em forma de folhetim. Em 1882, o autor ainda publicou, pela editora Lombaerts, o livro de contos *Papéis Avulsos*.

A relação de Machado de Assis com o mercado do livro formalizou-se também por meio dos irmãos Laemmert. Em 1827, Eduard Laemmert fundou a Livraria Universal Laemmert, que, com a associação do irmão, Heinrich, foi rebatizada, em 1838, para E. & H. Laemmert. A casa Laemmert imprimia suas publicações na Alemanha, até que instalou a Tipografia Universal, também em 1838, que editava escritores nacionais e estrangeiros, sendo responsável pelo Almanaque Laemmert, cujas folhinhas expuseram, ao longo do século XIX, o contexto socioeconômico da sociedade brasileira, tratando de assuntos variados que abrangiam administração pública, saúde, romances, biografias, pilhérias. Os Laemmert investiam predominantemente em originais alemães, tendo sido pioneiros na publicação de obras da literatura infantil, mas em seu catálogo constavam autores nacionais como Francisco A. Varnhagen, Valentim Magalhães e Machado de Assis, cuja coletânea de contos denominada *Várias Histórias* foi publicada por E. & H. Laemmert em 1896.

Segundo as pesquisas de Jean-Michel Massa, o pai de Machado de Assis assinou o *Almanaque Laemmert* entre os anos de 1846 e 1847 (MASSA, 1971). Esse dado evidencia a circulação do *Almanaque* e demonstra que, em meio a uma população predominantemente analfabeta, o pai de Machado prestigiava as letras, distinguindo-se, pois, em relação à maioria dos habitantes do Rio de Janeiro. Esse fato corrobora a opinião de Jean-Michel Massa, para quem o escritor não proveio de um ambiente marcado pela penúria social e cultural, ainda que isso não diminua o esforço por ele desenvolvido para romper com a estratificação da sociedade do Segundo Império e tornar-se um reconhecido escritor.⁸¹

Ainda que a editora Laemmert tenha exercido uma função importante na disseminação da literatura, a ação da editora e livraria Garnier foi ainda mais relevante. Localizada inicialmente na Rua do Ouvidor, a Garnier, instalada em 1844, teve um papel fundamental na edição de livros, particularmente pela ação de B. L. Garnier, como seu proprietário ficou conhecido. Garnier foi o grande editor da segunda metade do século XIX, tendo publicado livros de Honoré de Balzac, Charles Dickens, Alexandre Dumas, Oscar Wilde e constando em seu catálogo, além de Machado de Assis, os mais reconhecidos escritores brasileiros, como José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Bernardo Guimarães, Sílvio Romero, Aluísio Azevedo, Joaquim Nabuco, Graça Aranha, João Ribeiro.

Após 1850, a Livraria Garnier dominava o mercado, e Machado de Assis viria a acompanhar sua ascensão. Ele se refere ao proprietário da Garnier como o grande editor de seu tempo, devido ao papel fundamental que exerceu no mercado livreiro, não só por investir em autores renomados, mas também por zelar pela qualidade das edições. Segundo o autor,

Paula Brito foi o primeiro editor digno desse nome que houve entre nós. Garnier ocupa hoje [1865] esse lugar, com as diferenças produzidas pelo tempo e pela vastidão das relações que possui fora do país. Melhorando de dia para dia, as edições da casa Garnier são hoje as melhores que aparecem entre nós (ASSIS, 1865, s.p.).

Os catálogos da Garnier de meados da década de 1870 comprovam o empenho comercial que orientava a ação da editora ao darem ênfase a obras de autores nacionais, sem deixar de destacar a publicação de títulos traduzidos, em que “Alexandre Dumas, Octavio Feuillet, Paul de Kock, George Sand e Eugène Sue” (QUEIROZ, 2008, p. 211) eram os nomes mais frequentes. Garnier atendia, dessa forma, às expectativas dos consumidores de literatura, apesar dos riscos inerentes à publicação de obras literárias, investindo na promoção das letras nacionais por meio de escritores já consagrados.

A relevância da editora Garnier para o reconhecimento do escritor brasileiro pode ser avaliada, também, pela grande quantidade de obras de Machado de Assis que ela editou. Foram publicados pela Garnier os seguintes romances⁸²: *Ressureição*, em 1872; *Helena*, em 1876; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1896, embora sua primeira edição em livro tenha sido impressa em 1891, pela Typografia Nacional; *Quincas Borba*, em 1891; *Dom Casmurro*, em 1899; *Esau e Jacó*, em 1904 e *Memorial de Aires*, em 1908. O romance *A mão e a luva* fora impresso, em 1874, na Typographia do Globo para a editora Gomes de Oliveira & C. e *Iaiá Garcia*, em 1878, na Typographia do Cruzeiro para G. Vianna & C. Editores; o primeiro deles foi re-editado pela Garnier, em 1907, e o segundo, em 1898. Dentre as coletâneas de contos, publicadas pela casa citam-se *Contos Fluminenses*, em 1870; *Histórias sem Data*, em 1884; *Páginas Recolhidas*, em 1899; e *Relíquias de Casa Velha*, em 1906. Quanto à poesia, a

⁸¹ “Por ignorância, falseou-se o quadro em que Machado de Assis veio ao mundo e onde viveu os dez primeiros anos de sua vida. Na estrutura das classes que então constituíam o Brasil, os Machado de Assis não se achavam situados embaixo na escala social. O seu nível era mesmo relativamente elevado” (MASSA, 1971, p. 59).

⁸² Mencionam-se apenas a primeira edição dos romances publicados pela Garnier.

Garnier publicou *Crisálidas*, em 1864; *Falenas*, em 1870; *Americanas*, em 1875; *Poesias Completas*, em 1901.

Em janeiro de 1899, Machado de Assis vendeu à Garnier

a propriedade “inteira e perfeita da obra literária”, constando de quinze livros, pela irrisória quantia de oito contos de réis. Anteriormente, em 1896 a terceira edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a segunda de *Quincas Borba* já tinham sido negociadas com o mesmo Garnier a 250 mil-réis cada uma. (FACIOLI, 1982, p. 12).

A inauguração do novo prédio da Livraria Garnier, em janeiro de 1901, mereceu uma festa de gala, que contou com a presença de convidados ilustres. Cada um deles foi recebido com um exemplar autografado de uma obra de Machado de Assis. Segundo Laurence Hallewell, “presumivelmente Dom Casmurro, cuja segunda edição aparecera em abril do ano anterior”. (HALLEWELL, 2005, p.258). Quando B. L. Garnier faleceu, além da viúva e funcionários, apenas outras três pessoas acompanharam o enterro do renomado editor, Luís Leopoldo Fernandes Pinheiros, o jornalista Alexandre José de Melo Moraes Filho e Machado de Assis (HALLEWELL, 2005).

Ambos os episódios comprovam a boa relação entre o escritor e seu editor, além de evidenciar como Machado era atento às mudanças e evoluções do mercado livreiro no Brasil, tanto que qualifica Garnier como sendo o equivalente, em seu tempo, de Paula Brito. Igualmente a diversidade de editoras, nas quais teve obras publicadas, demonstra a ampla aceitação da produção literária de Machado de Assis, ainda que a Garnier tenha sido a mais expressiva entre elas, a que mais prestígio lhe emprestou, mas também a que mais lucros auferiu de sua intensa atividade literária.

3. Interação social e a promoção do escritor

O envolvimento de Machado com a Garnier decorreu, também, do fato de a livraria ser “um ponto de conversação e encontro” (ASSIS, 1996, p. 312). Desses momentos de sociabilidade, ele registra as conversas com José de Alencar: “Sentados os dois, em frente à rua, quantas vezes tratamos daqueles negócios de arte e poesia, de estilo e imaginação, que valem todas as canseiras deste mundo” (ASSIS, 1996, p. 311). Esses diálogos permitem aquilatar não só os estreitos laços que uniram os dois escritores, mas também a contribuição de grupos informais para a concepção de um sistema literário em formação.

Com efeito, o depoimento de Machado de Assis comprova que livrarias eram espaços de convivência de artistas e intelectuais cariocas, os quais referendavam a importância de obras em circulação, além de atrair candidatos a escritor e um público sedento por novidades. Sob esse aspecto, a Sociedade Petalógica, que se reunia, pelo menos, desde 1853⁸³, sediada na livraria de Paula Brito, constituiu-se no lar dos disseminadores de notícias, de novidades, de boatos, dos que farejavam acontecimentos e dos que punham em circulação comentários sobre obras literárias em circulação e sobre eventos artísticos. Referindo-se a essa forma de interação social, embasada tanto na jovialidade quanto na sisudez, Machado de Assis registra:

Queríeis saber do último acontecimento parlamentar? Era ir à Petalógica. Da nova ópera italiana? Do novo livro publicado? Do último baile de E ***? Da última peça de Macedo ou Alencar? Do estado da

⁸³ “Em 1855, desde há dois anos pelo menos, reunia-se a Petalógica, sociedade literária e artística, de que ele [Paula Brito] fora um dos primeiros batalhadores” (MASSA, 1971, p. 83).

praça? Doas boatos de qualquer espécie? Não se precisa ir mais longe, era ir à petalógica. (ASSIS, 1937, s. p.).

As discussões, na Petalógica, cujos temas abrangiam questões literárias e políticas, permitiram que o jovem Machado aí construísse um círculo de amigos, de que faziam parte Joaquim Manoel de Macedo, Manoel Antônio de Almeida, José de Alencar, Gonçalves Dias, Francisco Otaviano, e favoreceu seu contato posterior com um grupo de portugueses “afrancesados”, cujos integrantes, liderados por Charles Ribeyroles e inspirados em Pelletan e Victor Hugo, se uniam por laços ideológicos. Portanto, esse espaço, igualmente, propiciou a Machado o contato com o ideário liberal proveniente da França, que influenciou sua formação literária.

Segundo Massa, a associação regia-se por uma hierarquia, visto que

tinha os seus príncipes, o seu papa, em resumo, apresentava uma tradição. Pelos seus contatos diários com os jovens ou com as pessoas mais idosas ou mais avançadas do que ele na carreira das letras, Machado de Assis progrediu mais rapidamente. (MASSA, 1971, p. 84).

Portanto, na sociedade Petalógica, Machado pode desenvolver relações de amizade com importantes escritores brasileiros e diversos intelectuais de sua época que o influenciaram, tanto em sua formação como leitor, quanto como escritor. Aí pode estreitar ligações com escritores como os irmãos Salvador e Lúcio de Mendonça (GUIMARÃES; SACCHETTA, 2008), que, no futuro, vieram a idealizar e fundar a Academia Brasileira de Letras, da qual foi o primeiro presidente.

A mobilização de grupos de escritores e de intelectuais, a instalação de sociedades de leitores⁸⁴ e de gabinetes de leitura, a formação de uma rede de bibliotecas tiveram importante papel na constituição de um público leitor durante a segunda metade do século XX, e Machado de Assis participou dessas instâncias que também o legitimaram como escritor. Além do grupo da Petalógica, Machado de Assis agregou-se ao Grupo dos Cinco que começou a se reunir em 1857, no escritório do advogado Caetano Filgueiras, na Rua de São Pedro. O grupo tinha esse nome porque prevaleciam, em seus encontros, cinco frequentadores: Caetano Filgueiras, Casimiro de Abreu, José Joaquim Cândido de Macedo, Gonçalves Braga e Machado de Assis. Algumas vezes, o grupo aumentava, incluindo-se, então, Teixeira de Melo e o português Augusto Emílio Zaluar (MASSA, 1971).

Machado também participou da Arcádia Fluminense que foi criada em 1865, por ocasião de uma festa promovida por José Feliciano de Castilho em comemoração ao centenário de Bocage, para recriar a antiga Arcádia Brasileira. O grupo reunia-se no prédio do Clube Fluminense, onde promovia saraus literários e musicais e onde os membros do grupo podiam apresentar suas obras.

Machado de Assis comenta a importância da associação, em 1866, na seção Semana Literária (ASSIS, 1994) e aí fica evidente sua compreensão da importância de associações para a consolidação da literatura, bem como da necessidade de alavancar a produção intelectual do país. Ele acreditava, também, que os trabalhos desenvolvidos na Arcádia Fluminense serviriam de base para a criação futura de uma instituição intelectual de maior abrangência, como que renunciando a criação da Academia Brasileira de Letras.

O espírito de associação de Machado, seu envolvimento com atividades artísticas e o prazer que a música nele suscitava levaram-no a integrar-se ao *Clube Beethoven*, entidade dedicada à música, fundada em 1882, cuja primeira sede funcionava na Rua do Catete, passando, depois à Rua da Glória. No clube, Machado de Assis desempenhou a função de

⁸⁴ Ubiratan Machado refere as seguintes sociedades: a Sociedade Literária do Rio de Janeiro, o Ginásio Científico-Literário Brasileiro, a Sociedade Ensaio Literários, o Grêmio Literário Português, a Sociedade Phil'Euterpe e o Retiro Literário Português. (MACHADO, 2010, p. 295-300).

bibliotecário, entretanto, aí não se envolvia somente em atividades musicais, visto que também eram promovidos torneios de xadrez, jogo do qual ele era adepto, e outras formas de entretenimento.

As sociedades de leitores organizavam saraus literários e musicais, enquanto os gabinetes, situados em bibliotecas públicas e no interior de livrarias, disponibilizavam obras para leitura em seu próprio recinto ou para empréstimo a domicílio. O Real Gabinete foi outro dos ambientes em que Machado de Assis encontrou estímulos literários, “boa parte de sua cultura foi adquirida no Gabinete Português de Leitura” (MASSA, 1971, p. 93). Ele era frequentador assíduo e lá convivia com amigos portugueses, como o poeta Francisco Gonçalves Braga, que o havia estimulado a ler os românticos portugueses Garret e Castilho, e com grande parte dos colaboradores da *Marmota*. (FACIOLI, 1982). Em 1880, por ocasião da festa realizada pelo Gabinete em comemoração ao 3º centenário da morte de Camões, Machado escreveu a peça *Tu, só tu, puro amor*, que foi representada na ocasião. Em 1881, Machado foi declarado Sócio Honorário, em reconhecimento por seus merecimentos literários e pela dedicação para com a sociedade.

Nos anos posteriores a 1840, também as bibliotecas responderam pela ampliação do número de espaços promotores de leitura. Sua criação decorria de iniciativas de ordens religiosas, do poder público⁸⁵ e de particulares, sendo reconhecidas, pela expressividade de seu acervo, as bibliotecas do Mosteiro de São Bento, dos Conventos do Carmo e de Santo Antônio, bem como a Biblioteca Fluminense. Entretanto, é por meio da Biblioteca Nacional⁸⁶ que se evidenciavam os esforços de afirmação de uma sociedade que, sob a influência da cultura francesa, se preocupava com a disseminação do livro e da leitura. Embora não haja registros de que Machado de Assis tenha frequentado a Biblioteca Nacional, é possível supor que ele se valesse das obras da mais importante biblioteca do país, assim como das que compunham as bibliotecas de Francisco Ramos Paz e de Francisco Otaviano. O primeiro chegou ao Rio de Janeiro como imigrante em 1850 e, graças a seu empenho, dispunha, uma década depois, de uma biblioteca expressiva, cujo acervo chegou a alcançar 30.000 itens. Antes mesmo de se tornar um bibliófilo respeitável, Paz oferecia aos amigos o acesso às obras para consulta e empréstimos. Machado com ele conviveu, e ambos participaram da tradução do livro *Le Brésil Pittoresque*⁸⁷ de Charles Ribeyrolles, o liberal francês que influenciou o posicionamento político do jovem escritor, além de se integrarem nos saraus musicais do Cassino Fluminense e nas rodas de conversa que, em inúmeros locais, tratavam de livros (FERREIRA, 1999). Isso permite supor que Machado se valia da biblioteca do amigo, além da que pertencia a Francisco Otaviano, com quem estreitou relações por trabalhar no *Correio Mercantil*, jornal que esse dirigia. Machado e Otaviano eram, igualmente, colaboradores da revista luso-brasileira *Futuro*, cuja circulação foi efêmera, e compartilhavam de ideias acerca da importância da literatura e do teatro, conforme atesta João Roberto Faria (FARIA, 2008). Assim, a interação com pessoas de sua convivência possibilitaram ao jovem Machado de Assis dispor de livros cuja aquisição não lhe era permitida, por suas condições financeiras.

A partir da evolução do sistema de produção, distribuição e circulação de livros e de outros impressos e da constituição de instâncias que legitimavam a institucionalização da literatura – as associações de escritores e de intelectuais, a instalação dos gabinetes de

⁸⁵ Relativamente a essa questão consultar SILVA, Luiz Antonio Gonçalves da. *Bibliotecas brasileiras vistas pelos viajantes no século XIX*. Disponível em: <http://revista.ibict.br/index.php/ciinf/article/view/1773/1358>. Acesso em: 22 de março de 2011.

⁸⁶ Constituída por um acervo de sessenta mil peças, trazido por Dom João VI, a *Real Biblioteca* foi inicialmente instalada no antigo Hospital do Carmo; após a proclamação da independência, passou à denominação de *Biblioteca Imperial e Pública da Corte*, vindo a situar-se, em 1858, em um prédio do Largo da Lapa e assumindo, desde 1876, o nome de *Biblioteca Nacional*.

⁸⁷ Além de Machado de Assis e de Francisco Ramos Paz, Manuel Antônio de Almeida, Remígio de Sena Pereira e Reinaldo Franco Montoro também fizeram parte do grupo responsável pela tradução.

leitura e de bibliotecas – os anos subsequentes à década de 1840 promoveram, na corte imperial, a formação de um público leitor. Assim, apesar de fatores que interferiam negativamente nesse processo, como a falta de escolas, o baixo nível de escolarização da população, o preço pouco acessível dos livros, as dificuldades impostas aos escritores enquanto profissionais⁸⁸, o consumo da ficção expandia-se, instituindo-se, ainda, um imaginário sobre o livro e a leitura que conferiam ao primeiro o valor de objeto fetiche e à leitura a capacidade de permitir a seus adeptos a adesão ao civilizado mundo europeu, em que a França sobressaía.

Integrante das associações informais de escritores compostas no espaço das livrarias, frequentador de gabinetes de leitura e de bibliotecas, membro atuante na imprensa nacional, Machado de Assis vivenciou o período de sua formação, quer como leitor quer como escritor, simultaneamente à mobilização de diferentes instâncias que visavam institucionalizar a leitura como prática social. Seu envolvimento sustentava-se, por um lado, pelo prazer que encontrava na literatura e, por outro, nas atividades profissionais que contribuíram para sua inserção no cenáculo das letras, a qual se afirmou, no âmbito da ficção, a partir do lançamento de *Contos Fluminenses*, em 1870. Portanto, Machado de Assis compartilhou de diferentes espaços de promoção da literatura, neles encontrando não só a possibilidade de ter acesso a livros, mas também de interagir com homens de letras que influenciaram sua formação literária e com quem dividia suas realizações no âmbito da escrita.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Diário do Rio de Janeiro, 9.1.1866. Texto-fonte: *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact21.pdf>. Acesso em: 11 de maio de 2012.

ASSIS, Machado de. *A Semana*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1808-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

BESSONE, Tania. *As leitoras no Rio de Janeiro do século XIX: a difusão da literatura*. Niterói, v. 5, n. 2, 2005, p. 81-93. Disponível em: <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/01112009-112540bessone.pdf>. Acesso em: 03 de maio de 2012.

FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem célebre. In: BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; CURVELLO, Mario; FACIOLI, Valentim. *Machado de Assis*. Coleção Escritores Brasileiros: antologia e estudos. São Paulo, Ática, 1982.

FARIA, João Roberto. *Machado de Assis: do teatro*. Textos críticos e escritos diversos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=BCz9BwBRLQC&printsec=frontcover&hl=pt->

⁸⁸ Sob esse aspecto, ver o capítulo “Direitos e esquadros autorais”, em LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996, p.59-117.

BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 30 de maio de 2012.

FERREIRA, Tania Maria Tavares Bessone da Cruz. *Palácios de destinos cruzados: bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro, 1870-1920*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. IN: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*, volume I. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. SACCHETTA, Vladimir. *Machado de Assis, fotógrafo do invisível: o escritor, sua vida e sua época em crônicas e imagens*. 1ª ed. São Paulo: Moderna, 2008.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2005.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

QUEIROZ, Juliana Maia de. Em busca de romances: um passeio por um catálogo da Livraria Garnier In: ABREU, Márcia (org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas, SP: Mercado das Letras/FAPESP, 2008.

SILVA, Luiz Antonio Gonçalves da. Bibliotecas brasileiras vistas pelos viajantes no século XIX Disponível em: <http://revista.ibict.br/index.php/ciinf/article/view/1773/1358>. Acesso em: 22 de março de 2011.

DESVELANDO O VALE DAS AÇUCENAS

Jurema da Silva Araújo⁸⁹

Prof. Dr. Algemira de Macêdo Mendes⁹⁰

Resumo: Este trabalho toma como ponto de partida as representações do feminino na literatura de autoria feminina com vistas a compreender as relações de gênero e poder. Com isso, buscamos compreender a condição feminina a partir da sua própria forma de ver a si mesma. Para tanto, elegemos como *corpus* de pesquisa o romance *O Vale das Açucenas*, da piauiense Alvina Gameiro. Procurando sempre o sentido histórico das relações de gênero e poder, questionou-se quais permanências e discontinuidades estas relações apresentam hodiernamente. Acreditando que a literatura evidencia as sutilezas do imaginário coletivo mais fortemente arraigadas no indivíduo, tomou-se como objetivo principal compreender, por intermédio das representações da mulher presentes nesse romance, as estruturas de poder inscritas nas relações de gênero. Para tanto, elegeram-se como objetivos específicos de pesquisa os que se seguem: identificar as representações da mulher presentes no romance supracitado; analisar, pelo *corpus* selecionado, as formas como se apresentam as relações de poder entre homens e mulheres na sociedade piauiense; compreender, por meio destas representações, a condição da mulher na narrativa analisada. A pesquisa apoiou-se nas teorias de gênero e poder e na historiografia acerca da relação mulher e escrita. As teorias de Joan Scott (1995) sobre gênero, Michel Foucault (1979) acerca do poder e Pierre Bourdieu (2002) a respeito da dominação masculina aliaram-se para na compreensão da dinamicidade das relações de gênero e poder e o caráter social das diferenças entre os sexos.

Palavras-chave: Literatura Piauiense; Literatura de Autoria Feminina; Relações de Gênero e Poder.

Resumen: Este trabajo toma como punto de partida las representaciones de la mujer en la literatura femenina con el fin de comprender la condición femenina a partir de su propia manera de verse a sí misma. Por lo tanto, elegimos como *corpus* de búsqueda el romance *O Vale das Açucenas*, de la piauiense Alvina Gameiro. Buscando siempre el sentido histórico de las relaciones de género y poder, cuestionamos cuales continuidades y discontinuidades estas relaciones presentan en nuestros tiempos. Creyendo que la literatura pone de relieve los matices del imaginario colectivo más fuertemente arraigada en el individuo, tomamos como objetivo principal comprender, a través de las representaciones de las mujeres presentes en ese romance, las estructuras de poder inscritas en las relaciones de género. Por lo tanto, elegimos como objetivos específicos de la búsqueda los que siguen: identificar las

⁸⁹ Mestrando em Letras na Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Bolsista CAPES. E-mail: Ella.jurema@hotmail.com

⁹⁰ Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: algemacedo@ig.com.br

representaciones de la mujer presentes en el romance citado; analizar, seleccionado por el corpus, las formas como se presentan las relaciones de poder entre hombres y mujeres en la sociedad piauiense; comprender por medio de estas representaciones, la condición de la mujer en la narrativa analizada. La búsqueda se inclinó en las teorías de género y poder y en la historiografía sobre la relación y la mujer que escribe. Las teorías de Joan Scott (1995) sobre género, Michel Foucault (1979) sobre el poder y Pierre Bourdieu (2002) acerca de la dominación masculina se aliaron para en la comprensión del dinamismo de las relaciones de género y poder y el carácter social de las diferencias entre los sexos.

Palabras-clave: Literatura Piauiense; Literatura de Autoría Femenina; Relaciones de Género y Poder.

1. Introdução

Alvina Fernandes Gameiro (1917-1999), natural de Oeiras (PI), é autora de prestígio em nosso Estado: em 2009 a escritora foi homenageada no 7º Salipi - Salão do Livro do Piauí e 12º Seminário Língua Viva. Dada a relevância cultural que o salão possui em nosso Estado, a evidência do nome *Alvina Gameiro* reforça a notoriedade da obra e do talento artístico desta oeirense. Formou-se pela Escola Nacional de Belas-Artes e graduou-se pela Universidade de Colúmbia, Ny-USA. Lecionou as línguas portuguesa e inglesa em diversos colégios piauienses e maranhenses (GONÇALVES, 1993).

Alvina Gameiro ocupou a cadeira nº 14 da Academia Piauiense de Letras e é considerada por Wilson Carvalho Gonçalves (2007, p. 49) como “uma cintilante e inspirada poetisa”. Além de romancista, contista e poetisa, Alvina Gameiro era também pintora. Ela também escreveu roteiros para a TV Ceará, Canal 2, de 1963 a 1965 – *Dois na Berlinda* e *O Contador de Histórias*. É autora de *A Vela e o Temporal* (1957), sua obra de estreia, que obteve boas críticas de José Américo de Almeida e José Lins do Rego (MOURA, 2001).

Em *O Vale das Açucenas*, corpus deste trabalho, Alvina Gameiro apresenta uma narrativa cuja personagem central é feminina, Maria Betânia. Personagem esta que narra a história e, recordando as motivações deste trabalho, esse componente é relevante, pois de acordo com o ponto de vista desse narrador compreenderemos como o *eu* narrante, que é feminino, vê a si mesmo; como essa entidade enunciativa privilegiada, concebe o que é ser mulher.

Entende-se que, apesar do contínuo reconhecimento do valor estético e cultural da literatura de autoria feminina, autoras como Alvina Gameiro permanecem silenciadas. Silenciadas porque suas obras são raras – ou porque não foram reeditadas ou porque a crítica permanece alheia a sua importância –, não constam nas bibliotecas

públicas, não estão à venda em livrarias e não pertencem ao cânone regional. Assim, este trabalho busca amainar esta obscuridade e fornecer uma análise acerca das relações de gênero presentes na narrativa.

2. Desvelando as relações de gênero e poder em *O Vale das Açucenas*

Seguindo a mesma linha, em *O Vale das Açucenas*, Alvina Gameiro apresenta uma narrativa cuja personagem central é feminina, Maria Betânia. Personagem esta que narra a história e, recordando as motivações deste trabalho, esse componente é relevante, pois de acordo com o ponto de vista desse narrador se compreenderá como o *eu* narrante, que é feminino, vê a si mesmo; como essa entidade enunciativa privilegiada, concebe as relações de gênero e poder. O enredo da obra em *flashback* nos conta a história de amor entre Maria Betânia e Valério, mas surpreende o leitor ao narrar também os desencontros e os conflitos destas personagens, bem como as disputas de poder no sertão piauiense. Conforme a obra:

Foi durante a convalescença, naqueles longos dias de meditação e repouso, que dei de esmiuçar minha vida, para hoje escrevê-la aqui. Quero tomar como paradigma a corrente de um rio; assim, vou partir da nascente para não deixar subtrair-lhe qualquer trecho do caminho.

Peço indulgência, leitor amigo, se por acaso te desagrade qualquer franqueza com que me vou retratar no transcurso desta história, que, à guisa da corrente, reflete tudo (GAMEIRO, 1963. p. 08).

A personagem Maria Betânia é central no romance: é ela quem conta a história. Chama a atenção o valor central da educação na sua formação: desde pequena, seu padrinho Miguel – ou pai Miguel como ela mesma chamava – manifestou o desejo de torná-la uma mulher culta. Na infância, ela já possuía noções de botânica, latim e matemática, ministradas pelo próprio padrinho. Posteriormente, o fazendeiro, antes de falecer, pediu que Maria fosse estudar na capital da nação para se formar em humanidades e agronomia, antevendo que a menina retornaria ao Vale do Ronca para tutelar as terras.

Maria Betânia deixa o Vale ainda muito jovem e parte para a capital do país. Não podendo dissimular a tristeza que a abatia por deixar para trás aquelas terras que a faziam feliz, no momento do choro da menina, Firmino diz:

[...] Vancê invez de ta chorano, divia era levantá as mão prá riba e dá graça prá Deus, praque tem sorte inté mode instruí... Amode qui nasceu cum os trasero virado pro fogo! Apois eu tô cum quarenta e mais uns ano no lombo e num me alembro de tê visto muié feme se botá pros istudo cuma home. Inda mais prá este Rio de Janeiro qui é afamado cuma o céu (GAMEIRO, s.d. p. 35).

A fala de Firmino revela que a educação feminina era, realmente, uma condição excepcional, *coisa de homem*. Neste momento, retoma-se o posicionamento de Scott (1995) para quem o gênero deve ser compreendido como uma referência histórica das representações simbólicas sobre o que é ser homem ou mulher, corroborando a tese de Bourdieu (2012) acerca da contestação da biologização dos gêneros. Ao ter a oportunidade de se educar, Maria Betânia mostra a relativização com que se deve olhar para o gênero, entendendo-o como o *locus* de uma construção social e histórica, ou seja: o analfabetismo feminino não era um dado totalizante, pois havia desvios, uma heterodoxia não prevista pelo poder patriarcal.

Para Dr. Miguel, a educação abrilhantaria a personalidade de Maria e, quando ela retornasse ao Vale do Ronca, seria sua rainha. Ela estaria, portanto, numa posição hierárquica superior da qual poderia chefiar a fazenda:

– Um dia – continuou êle – voltarás iluminada, ao nível de precisar o valor humano, e a riqueza dêste solo que era orgulho dos meus pais. Deixo-te recursos para desenvolveres a fazenda e realizar tudo o que esta maldita doença impediu-me de fazer. Quando regressares, bêbada de luzes, guiarás os trabalhos dêste rincão, transformando o Vale do Ronca num pequeno mundo do qual serás a rainha [...] (GAMEIRO, s.d. p. 33).

Embora Maria tenha manifestado por meio de lágrimas o descontentamento com a decisão do padrinho, este apelou para a parte mais racional da menina e inspirou nela a coragem pretendida: “– Não é possível que deponha todo meu orgulho e minha confiança numa caixa de lágrimas. Franqueza, que esperei ver-te de olhos enxutos e capaz de manter-se serena, à altura onde te ergui” (GAMEIRO, s.d. p. 34).

Nesta passagem, Maria demonstra como a dominação masculina é simbólica e se instala às vezes com infinita sutileza. Assim, mesmo tendo o desejo de rebelar-se, o império do masculino faz-se tão articulado que ela cede:

Estava petrificada. De tudo o que ouvira, só uma verdade me alinhava o íntimo, penetrando-me a sensibilidade: tinha de ir para longe... quis gritar, rebelar-me, convencer a pai Miguel de me conservar no Vale, na condição em que estava, pois era aquela a única felicidade almejada por mim, mas não pude insurgir-me defrontando a súplica muda, delicada e heroica daquele olhar que amarrava minha vontade, obrigando-me, docemente, a obedecer (GAMEIRO, s.d. p. 34).

Como visto no capítulo anterior, a relação da mulher com a escrita constitui o resultado exitoso de uma luta histórica pelo acesso à educação. Até então, o analfabetismo feminino estava apoiado na premissa de que as mulheres não careciam de instrução além daquela destinada aos afazeres domésticos (CASTELO BRANCO, 2005). No romance ora analisado, a personagem Maria Betânia tem a oportunidade de estudar na cidade do Rio de Janeiro e formar-se em Humanidades e Agronomia e, a partir disso, ela apropria-se dos bens culturais disponíveis. Divergindo da condição feminina no sertão piauiense, a personagem adquiriu *status* social e subverteu uma ordem pré-estabelecida. Desde cedo, Dr. Miguel incumbira-se da tarefa de ensinar à Maria as primeiras letras:

Pai Miguel era um batalhador incansável e tinha a vantagem de ensinar-me por prazer. Assim, seu esforço desmedido elevou meus conhecimentos a nível superior ao da bagagem normalmente adquirida no curso primário. Até Botânica estudara sem pressentir, decorando nomes técnicos de centenas de vegetais. Sabia, por exemplo, que nossa belíssima palmeira de buriti, chamava-se cientificamente *Mauritia vinifera* e que a palmácea bacaba tinha o nome de *Oenocarpus distichus*, etc (GAMEIRO, s.d. p. 26-27).

Assim, Maria Betânia rompe com o ostracismo intelectual para o qual a mulher foi historicamente destinada. Conforme Castelo Branco (2005), no princípio do século XX, emergiu um discurso que almejava a emancipação da mulher, contestando a ordem simbólica patriarcal que determinava como espaço de atuação feminina apenas o ambiente doméstico e o cuidado com a casa e os filhos.

As relações de poder passam, portanto, a ser remodeladas, não admitindo mais como missão feminina o cuidado e a abnegação: as mulheres passam a reivindicar a igualdade de direitos, elegendo como objetivos principais o direito sufragista e o acesso ao sistema educacional (CASTELO BRANCO, 2005). Destarte, não podemos desconsiderar que a história é dotada de imponderáveis e, como tal, a

compreensão de qualquer fenômeno social deve recorrer à historicidade que lhe é inerente.

Chegando ao Rio de Janeiro, Maria Betânia pensou: “Era o encontro dos meus onze anos com o centro mais civilizado do País” (GAMEIRO, s.d. p. 43). Ainda menina, a personagem achava-se no centro econômico, político e cultural da nação, com toda a possibilidade de ter acesso à cultura letrada, ao desenvolvimento econômico, à efervescência da industrialização. Os passeios públicos, cafés, museus, as peças teatrais, todas as conquistas da modernidade estavam disponíveis a ela: Maria Betânia educou-se, tornou-se culta e adquiriu grande bagagem cultural, como depreende-se do seguinte fragmento da narrativa: “Contrataram uma professora de piano e outra que me ensinava o programa do exame de admissão no ginásio[...] Submeti-me ao exame e galguei o primeiro lugar” (GAMEIRO, s.d. p. 47).

Frustrando as expectativas que se depositavam sobre as mulheres daquela época, Maria Betânia não se quedava avessa aos acontecimentos que a rodeavam; negava-se, isto sim, a ser um sujeito complacente com tudo e todos: “Fiz-me submissa aos estudos, prisioneira do silêncio e, aguçando o raciocínio, concentrei-me na observação [...] *Tornei-me crítica, exigente e mordaz*” (GAMEIRO, s.d. p. 55-56, grifos nossos).

A personagem, desde muito pequena demonstrava a predileção pelas histórias de heroína e, constantemente, pedia à Mãe Gertrudes que recontasse a mesma lenda:

Quêda, comovida, punha-me a beber, atenta, a moral da velha lenda espanhola, onde uma virgem, heroína, vestiu a armadura e apresentou-se para guerrear, impedindo destarte, que seu pai velho e sem filhos varões morressem nos campos de batalha (GAMEIRO, s.d. p. 26).

Acredita-se que essas narrativas orais tenham sido responsáveis por formar a personalidade de Maria que, já adulta, põe-se à frente de Valério, seu esposo, para evitar que ele seja atingido com uma bala no peito. Maria sacrifica-se em favor do homem amado. Contudo, esse altruísmo revela engendramentos culturais construídos para introjetar nas mulheres a ideia de dar-se em sacrifício.

Entretanto, como as relações de gênero e poder são complexas e escapam a qualquer tentativa de essencialização. No transcurso da narrativa, Maria transparece ser uma mulher cujas atitudes tendem ora para a tradição, como no exemplo anterior, ora para

a transgressão, como quando ela decide esquecer Valério porque acha que sua mãe, a Viúva, foi a responsável pelo incêndio que vitimou sua família. A personagem traduz a tensão entre a emoção – característica atribuída socialmente às mulheres – e a razão – atribuída aos homens. Nesse sentido, retoma-se o conceito de permanência e mudança, constatada ou desejada, preconizado por Bourdieu (2002).

A ideia do amor romântico propaga-se na narrativa com a união de Maria e Valério. Este nutria pela jovem um devotamento desmedido e mesmo ante as incongruências do destino que os separam por algum tempo, Valério rendia-se aos encantos de Maria, que não eram apenas a beleza física, mas moral, pois foi a suspeita de que o incêndio que vitimou os seus tenha sido provocado pela Viúva que afastou a protagonista de Valério. Para ele, a renúncia de Maria ao amor dos dois era uma virtude. “Crê, ao invés de arrefecer o meu amor, tua renúncia audaz, tua coragem desmedida e tua moral eminentes, fortaleceram-no, e êle cresce pertinaz a regime de sujeição” (GAMEIRO, s.d. p. 155).

Por meio da análise empreendida, diz-se que a condição da mulher na sociedade piauiense contemporânea apresenta uma tensão evidente entre os papéis tradicionais, social e historicamente construídos, e as condutas inovadoras, como forma de emancipação. Entretanto, dada a fluidez das relações de gênero e poder (FOUCAULT, 1979; SCOTT, 1995), embora as mulheres apontem para mudanças na sua condição, o discurso da dominação masculina ainda se encontra densamente imerso no imaginário coletivo.

3. Considerações Finais

O tema literatura de autoria feminina tem se mostrado um vasto campo de investigação. Se se pensar que os estudos de gênero emergiram como forma de dar voz a sujeitos que antes foram relegados ao ostracismo, e que portanto estiveram à margem de uma produção literária própria, o desnudamento do feminino por intermédio da literatura incide no afloramento e reconhecimento duma história *outra*.

Este trabalho buscou interpretar as relações de gênero e poder por meio da representação da mulher na literatura de autoria feminina, considerando para tanto o percurso histórico da luta das mulheres pelo direito à educação, passando pela produção de jornais até chegar às produções literárias femininas. A intenção foi demonstrar que, apesar de haver um discurso da dominação masculina cujo desígnio é transformar construções culturais em naturais e essenciais, a história desvela que as interações sociais, as dinâmicas

familiares, econômicas e artísticas circunscrevem relações entre homens e mulheres imersas em poderes, no plural mesmo.

A partir do reconhecimento dessa literatura feminina os estudos de gênero adentraram no campo fecundo do simbólico para entender como, muitas vezes, a linguagem pode revelar as sutilezas do imaginário coletivo acerca da dominação e da sujeição.

A partir da análise empreendida, constatou-se que as estruturas da dominação masculina ainda se fazem tenazmente presentes, mas algumas mulheres, como a personagem Maria Betânia de *O Vale das Açucenas*, apontam para uma ruptura com os apontamentos patriarcais. A condição feminina na sociedade piauiense, portanto, apresenta uma tensão entre os papéis socialmente estabelecidos para as mulheres e a heterodoxia que vem paulatinamente ganhando espaço.

O estatuto de mulher escritora de algumas piauienses, entre elas Alvina Gameiro, representa uma descontinuidade histórica que contribui significativamente com a mudança da condição feminina, uma vez que é o resultado satisfatório da luta feminina pelo acesso à educação.

Deste modo, as narrativas literárias de autoria feminina constituem uma forma de emancipação que contribui para que as mudanças se estendam à toda sociedade, uma vez que a literatura não apenas veicula como as estruturas do imaginário coletivo são concebidas, mas também promove mudanças, na medida em que a linguagem influencia diretamente a construção de novos arranjos sociais.

REFERÊNCIAS:

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. *Mulheres plurais*. Teresina: Edições Bagaço, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GAMEIRO, Alvina Fernandes. *O vale das açucenas*. s.n. s.d.

GONÇALVES, Wilson Carvalho. *Dicionário histórico-biográfico piauiense*. s.n. 1993.

_____. *Antologia da Academia Piauiense de Letras*. Teresina: Halley, 2007.

MOURA, Francisco Miguel de. *Literatura do Piauí, 1859-1999*. Ed. Academia Piauiense de Letras – convênio com o Banco do Nordeste: Teresina, 2001.

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Educação & Realidade: Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

LEITURA E TEXTUALIZAÇÃO NO TEXTO POÉTICO TROVADORESCO

Karin Elizabeth Rees de Azevedo⁹¹

Paula Thereza Freire do Nascimento

Resumo: Ler significa conhecer e tendo em vista que a maior parte dos conhecimentos é obtida através da leitura, que possibilita não só a ampliação como também o aprofundamento do saber em determinado campo cultural ou científico, pretende-se abordar a leitura e textualização por meio de análise de textos poéticos trovadorescos. O Período Medieval é marcado por uma série de transformações políticas e culturais que se refletem e se cristalizam na língua retratada, especialmente nas poesias trovadorescas, que pela precariedade do léxico, a cultura e suas relações com a sociedade da época forçava o homem medieval a dizer muito em poucas palavras. Partindo do princípio de que a História da Língua contempla uma perspectiva interna e outra externa dos fatos da linguagem, a comunicação pretende analisar em textos poéticos trovadorescos a relação que a língua permite estabelecer entre o tema e o contexto histórico de produção na construção de sentidos, uma vez que a leitura só é válida quando assimilada, e para tanto saber o que se lê, quando ler e como ler, uma vez que se pode dizer que toda pessoa que lê, diante de um texto, é capaz de dizer se este está completo ou não. Esta capacidade é chamada de competência textual e está ligada ao aspecto da textualidade. Abordar a leitura e a textualização no texto poético trovadoresco envolve a apresentação de como ocorre a formação da textualidade e as relações que se estabelecem entre esta e os processos de construção do texto na formação de sentidos. Assim, a textualização está intimamente ligada aos elementos escolhidos para a construção da escrita e da leitura.

Palavras-chave: Leitura; Textualização; Texto Poético Trovadoresco

Abstract: Read means knowing and considering that most knowledge is gained through reading, which enables not only the expansion as well as the deepening of knowledge in a particular cultural or scientific field, it is intended to address the reading and analysis through textualization in poetic texts. The Medieval Period is marked by a series of political and cultural changes that are reflected in the language and crystallize portrayed, especially in poetic texts, that the precariousness of the lexicon, culture and its relations with society at the time forced the medieval man to say in very few words. Assuming that the History of Language includes an internal perspective and an external facts of language, communication seeks to analyze in poetic texts the relationship between the language allows to establish the theme and historical context of production in the construction of meaning, a since reading is only valid when assimilated, and to know both what you read, when you read and how to read, since it can be said that every person who reads a text before it is able to tell if this is complete or not. This ability is called textual competence and is connected to the aspect of textuality. Addressing the reading and textualization in poetic text involves the presentation of the training occurs as textuality and the relations

⁹¹ Doutoranda em Ciências da Linguagem – UTAD – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. E-mail: karin.er@terra.com.br

Aluna de Letras da UFAC – Universidade Federal do Acre.

established between it and the building processes in the formation of the text directions. Thus textualization is closely linked to the elements chosen for the construction of writing and reading.

Keywords: Read; Textualization; Poetic Texts

Hodiernamente entendemos a linguagem como o instrumento graças ao qual o homem modela seu pensamento, seus sentimentos, suas vontades e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, sendo a base mais profunda da sociedade humana.

Nesse sentido, encontramos nas propostas da linguística, no âmbito da comunicação e do funcionamento linguístico, uma relação de dependência do texto à situação comunicativa para que o texto preencha suas funções. Partindo das concepções da linguística textual e funcional em que o texto é a forma mais completa de comunicação, essa proposta postula que a mensagem requer uma situação comunicativa a qual remete para ser plenamente compreendida. Assim, pretende-se apresentar a visão de texto proposta pela Linguística Textual, enfatizando o texto poético trovadoresco como texto que tem em seus componentes os mecanismos funcionais e comunicacionais.

Nesse sentido, os estudos das estruturas das expressões linguísticas como aspectos ou funções comunicativas envolvem também os estudos de uma competência comunicativa, uma vez que se propõe que a noção essencial da linguagem é servir de instrumento de comunicação seja oral ou escrito. Dessa forma, importa considerarmos aqui que os estudos sobre o texto nos levam a considerá-lo como um processo essencialmente comunicativo.

Essa competência comunicativa se manifesta no texto e por ser este uma unidade básica de manifestação de linguagem, partimos do pressuposto de que o homem possui uma competência textual sócio-comunicativa, permitindo uma abordagem qualitativa desse processo de comunicação. Assim, a consideração sobre o que se entende por texto e como foco o texto poético trovadoresco impõe-se, uma vez que o texto é lugar por excelência onde se manifestam as operações de construção e reconstrução dos sentidos.

Embora a Linguística Textual centre seus estudos sobre o texto e todos os estudiosos compartilhem esse mesmo objeto como fundamental, é importante conhecer sua significação dentro de campos teóricos, pois apenas na medida em que a língua é abordada dentro de uma visão textual é que adquire a capacidade de esclarecer suas marcas e seu mecanismo de funcionamento. Ao entendermos a Linguística Textual como disciplina

tendo um caráter interdisciplinar, em que a autonomia do texto, segundo Marcuschi (1983), deve ser abordada enquanto categorias funcionais, que ele subdivide em quatro fatores, a saber: os de contextualização, que contribuem para a criação de uma expectativa a respeito do texto; os de conexão sequencial, que são elementos constitutivos da textualidade ao garantirem a coesão textual, no entanto diz que tais fatores não são suficientes nem necessários para a textualidade; os de conexão conceitual-cognitiva, que dizem respeito à coerência e respondem pelo processamento cognitivo do texto, garantindo sua organização e estabilização da experiência humana; e, os de conexão de ações, que se referem aos elementos pragmáticos e se fazem presentes no momento de atualização de um texto. Acrescenta ainda, que estas categorias funcionais não esgotam os aspectos de observação do texto, que para isso tenha um aparato teórico que envolva uma teoria semântica, uma teoria gramatical sensível a todas as informações cotextuais, uma teoria pragmática do funcionamento linguístico, bem como uma teoria da comunicação e elementos da psicologia cognitiva.

Assim, ao considerarmos o texto como o lugar por excelência onde se manifestam as operações de construção e reconstrução dos sentidos importa notar que várias foram as formas de abordagem apontadas pelos estudos linguísticos e entre estas Marcuschi (1983) em relação ao conceito de texto afirma:

O texto deve ser visto como uma seqüência de atos de linguagem (escritos ou falados) e não uma seqüência de frases de algum modo coesas. Com isto, entram, na análise geral do texto, tanto as condições gerais dos indivíduos como os contextos institucionais de produção e recepção, uma vez que estes são responsáveis pelos processos de formação de sentidos comprometidos com processos sociais e configurações ideológicas. (MARCUSCHI, 1983, p. 22)

Com estudos voltados para a linguagem e a produção textual discursiva na fala, surgiu a preocupação de observar a comunicação - interação falante/ouvinte/texto - em que os conhecimentos linguísticos para o processamento do enunciado não são os únicos observados, mas também os conhecimentos de mundo, de onde se extraem inferências, conhecimentos estes vistos como entradas no enunciado.

Acrescenta-se ainda que o texto poético projeta suas articulações no plano da expressão linguística e formal e também no plano do conteúdo por meio de recursos retórico-pragmáticos, a partir do momento em que se organizam na superfície textual, e a conceituação do texto poético parte do desenvolvimento das teorias do texto, possibilitando o conceito de texto poético fundamentado no princípio teórico que o trata como unidade comunicativa, assim, pode se revelar como um instrumento da poeticidade. Esta poeticidade revelada na textualidade construída através das marcas linguísticas é que

nos interessa, pois o texto poético é um fato social que se inscreve na história e se apresenta como reflexo da realidade penetrado pelo contexto sócio-histórico.

Seguindo essa abordagem consideramos que há uma relação intrínseca entre a linguagem poética e contexto situacional capaz de possibilitar ao poético revelar-se como instrumento de comunicação e informação.

Dessa forma, como todo texto, o texto poético é alicerçado na e pela linguagem, em que os expedientes sonoros e rítmicos conjugam-se aos linguísticos e formais e se organizam na superfície textual estabelecendo dois níveis: o da expressão linguístico textual e o do retórico-formal. Assim, o poético ampara-se na linguagem e a distingue da usada quotidianamente ao se apropriar destes níveis para construir seu texto. Nesse sentido, a organização dos elementos linguísticos estabelece comunicação tendo funções específicas e a eficácia textual está no uso dos expedientes retóricos e linguísticos adequados à situação cultural, pois o texto poético, especialmente o trovadoresco, é um fato social que se inscreve na história, portanto, se apresenta como reflexo da realidade e do contexto sócio-histórico de sua produção, permitindo em sua leitura a compreensão destes aspectos.

Nesse sentido, significa dizer que o texto poético pode ser considerado como um espaço em que a linguagem poética, em sua situação de comunicação, reúne sequências textuais capazes de pôr em evidência o funcionamento deste tipo de texto, porque o texto poético não se instaura apenas pela forma, mas pelo entrelaçamento dela com a linguagem que constitui a própria essência do poético, enquanto manifestação linguístico-textual. E nesse sentido, Nascimento enuncia:

... compreendemos o texto poético como resultante do entrelaçamento do nível linguístico-textual e do retórico-formal, que lhe define a superestrutura, visto que podemos reconhecer nela a estrutura global e a marca dos níveis na organização textual. (NASCIMENTO, 1984, p. 124).

Dessa forma, podemos tomar o texto como uma ocorrência de comunicação, em que temos os componentes linguísticos revelados pela superfície textual por meio dos critérios de coesão e coerência e ligados aos fatores sócio-histórico-culturais de produção. Neste texto, escolhemos apresentar o texto poético trovadoresco para objeto de estudo. Como afirma Nascimento:

Como todo texto, o poético é alicerçado na e pela linguagem, embora, ao mesmo tempo, a transforme para produzir os efeitos desejados. A especificidade do texto poético percebida, intuitivamente, pode ser reconhecida se o efeito de sentido produzido por ele for justificado por sua organização interna peculiar, que revele sua superestrutura. (NASCIMENTO, 1984, p. 88).

Acrescenta ainda o autor, que o texto poético projeta suas articulações no plano da expressão linguística e formal e também no plano do conteúdo por meio de recursos retórico-pragmáticos, a partir do momento em que se organizam na superfície textual. A conceituação do texto poético fundamenta-se no princípio teórico que o trata como unidade comunicativa que, assim, pode se revelar como um instrumento da poeticidade. Esta poeticidade revelada na textualidade construída por meio das marcas linguísticas é que nos interessa, pois o texto poético é um fato social que se inscreve na história e se apresenta como reflexo da realidade penetrado pelo contexto sócio-histórico. Nesse sentido, a textualidade que se estabelece pelo poético é concretizada pela obra segundo Zumthor, quando enuncia:

Meu ponto de vista aqui é o da obra inteira, concretizada pelas circunstâncias de sua transmissão pela presença simultânea, num tempo e num lugar dados, dos participantes dessa ação. A obra contém e realiza o texto; ela não suprime em nada porque, desde que tenha poesia, tem, de uma maneira qualquer, textualidade. (ZUMTHOR, 1993, p. 10).

Seguindo essa abordagem acreditamos existir uma relação intrínseca entre a linguagem poética e o contexto situacional capaz de possibilitar ao poético revelar-se como instrumento de comunicação e informação. Nesse sentido, ao considerarmos o texto poético trovadoresco como unidade de comunicação, estamos estendendo este caráter comunicativo ao poeta, pois a informação parte de si como modelo para a criação. Nessa visão, o que o poeta fala (texto poético) revela a história e o homem, conforme Paz:

O poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos: as imagens noturnas são compostas de fragmentos das diurnas, recriadas conforme outra lei. O poeta não escapa à história, inclusive quando nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com as mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem. (PAZ, 1996, p. 55).

Colocar a linguagem poética em sua situação de comunicação é dizer que a língua ali utilizada reúne sequências textuais capazes de produzir efeito de sentido e significa apresentar o funcionamento deste tipo de texto, expondo os processos de significação que o constitui. Assim, para revelar a especificidade do texto poético trovadoresco medieval e sua organização interna é necessário inseri-lo no contexto de uma tipologia textual que dê conta de sua coesão e coerência e de suas condições de produção. No dizer de Nascimento:

O texto poético apresenta-se como uma entidade comunicativa, de linguagem própria e suficiente, a partir de articulações específicas, com intuito de transformá-la em objeto estético. Por incorporar os conhecimentos de mundo e a experiência cotidiana, o poético abarca muito mais que a simples soma de expressões linguísticas que o constituem. (NASCIMENTO, 1984, p. 104).

Embora saibamos que o texto poético obedece, por assim dizer, a uma sintaxe poética, que inclui os expedientes retórico-formais e as marcas lingüístico-textuais que visam a constituí-lo um evento comunicativo, ao mesmo tempo sonoro e significativo, precisamos observá-lo no contexto social para que essas marcas evidenciem sua textualidade.

Paz (1996) apresenta a visão de que o poema é histórico de duas maneiras, como produto social e como criação que transcende o histórico, pois as palavras do poeta, ou seja, o texto poético é histórico ao pertencer a um povo e a um momento da fala desse povo.

Além disso, como todo texto, o texto poético trovadoresco medieval é alicerçado na e pela linguagem, em que os expedientes sonoros e rítmicos conjugam-se aos lingüísticos e formais e se organizam na superfície textual estabelecendo dois níveis: o lingüístico textual e o retórico-formal. Assim, o poeta ampara-se na linguagem e a distingue da usada quotidianamente, ao apropriar-se destes níveis para construir seu texto, tendo lugar, neste momento, a metáfora, que, embora de pouca utilização na lírica trovadoresca, implica uma comparação explícita ou implícita entre vocábulos e frases, o que resulta em um sentido construído pela utilização que faz o poeta-trovador destes elementos lingüísticos. A eficácia textual resulta, portanto, do uso dos expedientes retóricos e lingüísticos adequados à situação cultural da época.

Em síntese, o texto poético trovadoresco medieval pode ser considerado um espaço em que a linguagem poética, em sua situação de comunicação, reúne sequências textuais capazes de pôr em evidência o funcionamento deste tipo de texto, o qual não se instaura apenas pela forma, mas pelo entrelaçamento desta com a linguagem que constitui a própria essência do poético, enquanto manifestação lingüístico-textual.

Neste texto, como forma de exemplificação apresentamos a organização textual da cantiga de amigo de Dom Dinis de número XXV, em uma análise que demonstra a articulação dos elementos disponíveis na língua com o contexto histórico-cultural do século XIII. A análise destes elementos será feita com relação àqueles que a caracterizam como texto e identificam o período a que pertencem como medieval. Importa ressaltar que a numeração da cantiga é correspondente à seleção organizada por Pimpão (1960) de acordo com o Cancioneiro Colocci-Brancuti, correspondendo neste ao número 553.

Para facilitar compreensão reproduzimos o texto a seguir:

CANTIGA – XXV

Bem entendi, meu amigo,
que mui gran pesar ouvestes,

Ca o meu non se pod'osmar
nem eu non no pudi negar

quando falar non podestes
 vós noutro dia comigo;
 mais certo seed', amigo,
 que non fui o vosso pesar
 que s' ao meu podess' iguar.

Mui bem soub' eu por verdade
 que erades tan cuitado
 que non avia recado;
 mais, amigo, acá tornade,
 sabede bem por verdade
 que non fui o vosso pesar
 que s' ao meu podess' iguar

Ben soub', amigo, por certo
 que o pesar d'aquel dia
 vosso, que par non avia;
 mais pero foi encoberto,
 e por en seede certo
 que non foi o vosso pesar
 que s' ao meu podess' iguar

Observamos na cantiga que o texto se insere em um momento histórico em que a oralidade era mais forte que a escrita, uma vez que a escrita era privilégio de poucos. Sendo assim, o texto da cantiga de amigo traz em sua constituição uma marca de oralidade que o identifica, como se observa pela quebra oracional de forma a marcar as rimas pelas palavras finais – *amigo/ comigo / amigo e ouvestes/ podestes* no primeiro grupo de versos que constitui a estrofe, e *pesar/ iguar* nos refrães. Esta cantiga apresenta o seguinte esquema de rimas: abbaaCC, constituindo o efeito sonoro que se produz pela organização em versos.

Característica do texto poético, enquanto ritmicamente marcado, é sua relação com a música, que se constitui na forma sobre a qual as palavras atuam impondo as determinações do sonoro à linguagem, observado, por exemplo, na organização das sílabas métricas que nas estrofes são setessílabos graves e nos refrães octossílabos agudos, impondo um ritmo musical diferenciado no momento da enunciação dos refrães. Como objeto cultural, o texto poético trovadoresco encontra na linguagem uma matéria construída em consonância com o sistema musical. A cantiga, em sua forma escrita, se apresenta como texto poético trovadoresco e se revela como tal, por diferenciar-se em sua organização formal de outros tipos textuais, uma vez que as linhas são tipograficamente separadas, realçando a métrica, o ritmo e as rimas ao final da linha e, assim denunciam o processo de versificação.

Esse processo versificatório se transforma pela reunião dos versos em estrofes constituindo a cantiga em um texto poético composto de três estrofes de cinco versos cada, intercaladas por um outro conjunto de versos que se repetem ao final de cada estrofe, que se denomina refrão. Há ainda, um outro conjunto de versos ao final que é chamado de finda. Embora esteja apresentado seguindo essa constituição em três estrofes, seguidas de refrão e finda, a cantiga se constitui em texto por ser resultante de uma produção linguística que se caracteriza por ser espaço de construção de sentidos.

Outra evidência que nos possibilita caracterizar a cantiga em estudo como texto poético trovadoresco é o material linguístico-formal que utiliza para alcançar seu objetivo, bem como a visão de mundo que revela. Essa visão de mundo é compreendida por meio do refrão que indica do que a cantiga trata, ou seja, do pesar tanto do trovador como do amigo. Esse contexto de pesar surge como resultado das imposições socioculturais do século XIII, que distanciavam pela guerra ou romaria ao amigo e, pela visão religiosa que propunha o celibato ao cavaleiro – amigo – gerando uma condição de pesar por não ser possível estar com a amiga.

O levantamento dessa situação revela que o texto em estudo produz efeitos de sentido, porque apresenta em seu funcionamento interno uma seleção lexical que estrategicamente apresentada reflete esse contexto de imposição. O uso do advérbio de negação – *non* - anteposto aos verbos –*podestes* – *fui* – *avia* – *pod'* – *pudi* – demonstra claramente que há uma restrição cultural em relação ao que o amigo pode ou não realizar.

Importa acrescentar que a cantiga está escrita em português arcaico ou galego-português, o que propicia a relação linguística entre os elementos lexicais e o contexto sociocultural. Segundo Haury (1989), a língua era escrita para os ouvidos, pois os textos tinham uma tradição oral em função do número reduzido de cópias e as características pessoais dos escribas, muitas vezes representando foneticamente um som o representavam de diferentes maneiras. Em relação ao uso do alfabeto podemos demonstrar que ocorria o desaparecimento de letras chamadas inúteis, e apresentamos na cantiga XXV a grafia de *avia*, sem o h inicial, confirmando essa tendência.

Há, na cantiga, também a escrita aglutinada de palavras, indicando o acento frásico, ou mesmo para informar aos cantores a distribuição musical. Na cantiga em análise, essa abreviação surge no uso do apóstrofo para suprimir a vogal final de uma palavra quando a seguinte vem iniciada por vogal. No quinto verso da primeira estrofe ocorre com a palavra *seed'*, *amigo*, também nos refrões se repete de duas formas: *que s'ao meu podess'iguar*. Na segunda estrofe temos: *mui bem soub'en por verdade*. Na terceira estrofe encontramos *soub'*, *amigo* e *pesar d'aquel dia*, e ainda, na fínda: *se pod'osmar*. A presença deste recurso indica que a norma poética revela, sem dúvida, uma realidade linguística em que fatos fonéticos/ortográficos demonstram a ligação musical vigente.

Essa ligação musical é demonstrada por meio da organização rímica das estrofes, em que a rima encontra na língua e no uso que o trovador, especialmente Dom Dinis, faz para elaborar o seu texto um reflexo da cultura de seu momento um esquema rímico classificado como *abbaaCC*, que se alterna fonicamente a cada estrofe, demonstrando uma

organização fônica rica para os padrões da época, considerando-se a língua em formação, que opera e produz um paralelismo sonoro entre as rimas, e demonstra também o uso variado de estruturas formais à moda dos cantos populares da península.

Com isso queremos dizer que a marca do oral, acrescida do paralelismo, do refrão, do esquema rímico e da sonoridade busca exprimir o lirismo, o sentimentalismo, a repetição de ideias, a memorização e essa oralidade revela, nesse contexto, que o texto produz efeito de sentido, marcado em seu funcionamento interno, em que os mecanismos linguístico e retórico-formal perpassam o texto como um todo, revelando-o como unidade comunicativa.

A cantiga, por ser estruturada, produz comunicação e opera com a argumentação, como qualquer texto, sendo a argumentação um ato constitutivo linguístico fundamental também do poético. Na cantiga em análise, o pesar, que constitui o assunto do qual o poeta argumenta, é característica do momento em que se insere, pois as imposições culturais em decorrência da expansão do sistema feudal e monárquico reúnem os cavaleiros para a defesa do senhor, impondo uma forma de conduta que prega o celibato, tornando qualquer tipo de relação amorosa um motivo de pesar.

Queremos, com o exposto, confirmar que a cantiga, como texto que é, se insere em um contexto cultural específico que é marcado pelas suas condições de produção, as quais imprimem nesse texto suas marcas. Os mecanismos pelos quais o texto se organiza refletem suas condições de produção, confirmando que os expedientes sonoros, rítmicos e todos os demais se organizam no nível retórico-formal e linguístico para que a referência tematizada seja mantida coesa e corente, como mensagem poética.

Importa também notar que a linguagem poética não se submete aos princípios gramaticais nem aos determinismos da lógica, mas claro é que, segundo Nascimento:

...o texto poético se submete a outras regras, isto é, ele, obedece, por assim dizer, a uma sintaxe poética, que inclui os expedientes retórico-formais e as marcas linguístico-textuais que visam indubitavelmente a constituí-lo um evento comunicativo ao mesmo tempo sonoro e significativo. Por sua competência textual, o interlocutor capta as subversões sintáticas e suas implicações que funcionam como um controle interpretativo do texto como um todo. (NASCIMENTO(1994, p. 209).

Assim, podemos perceber que os elementos sintáticos e linguísticos aliados aos aspectos socioculturais e pragmáticos instauram o texto poético como um todo, pois forma e fundo se integram para revelar o sentido estético, que leva ao estabelecimento de sentido textual, através de uma rede de significações em que as sequências significativas vão se construindo linearmente, por meio de unidades informativas, pois o poético existe sempre

e especialmente no contexto social e nas situações mais correntes, e se caracteriza por sua organização linguístico formal, integrando as suas possíveis condições de produção.

A linguagem do texto poético trovadoresco possui, dessa maneira, uma forma específica de estruturação, que se define pelas particularidades no relacionamento estabelecido entre os elementos do sistema linguístico. A cantiga em estudo pode, por esta visão, ser entendida como texto poético, pois retrata, por meio de seus mecanismos internos, a organização linguístico-formal. Essa organização é a que nos possibilita perceber a expressividade, pela maneira como a mensagem é apresentada para depreender efeitos de sentido.

Assim sendo, o texto poético trovadoresco permite leitura e compreensão em seu, uma vez que podemos analisá-lo em uma dimensão textual em que os elementos de conexão sequencial fazem parte da constituição da textualidade. Esse tipo textual se instaura como texto comunicativo e expressivo, resultante da linguagem e forma, em que as relações formais e linguísticas intimamente correlacionadas permitem explicar o funcionamento do texto poético, e com isso, afirmar que o esquema gramatical constituído por marcas específicas faz parte do corpo linguístico e define como particular um tipo de texto.

REFERÊNCIAS:

- BERNÁRDEZ, E. *Introducción a la Lingüística del Texto*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A. 1982.
- DANTAS, J. M. de S. *Imagem Poética, Linguagens, Modernidade*. São Paulo: Difel, 1979.
- DELAS, DOM e FILLIOLET, J. *Lingüística e Poética*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1975.
- FÁVERO, L. L. *Coesão e Coerência Textual*. São Paulo: Ática, 1991.
- FÁVERO, L. L. & KOCH, I. G. V. *Lingüística Textual: Introdução*. São Paulo: Cortez, 1983.
- HAUY, A. B. *História da Língua Portuguesa Vol. I Séculos XII, XIII e XIV*. São Paulo: Ática, 1989.
- HUBER, J. *Gramática do Português Antigo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- KOCH, I. V. *A coesão textual*. 7ª Ed. São Paulo: Contexto, 1994.
- KOCH, I. V. & TRAVAGLIA, L. C. *A coerência Textual*. 4ª Ed. São Paulo: Contexto, 1992.
- KOCH, I. V. & TRAVAGLIA, L. C. *Texto e Coerência*. 2ª Ed. São Paulo: Cortez, 1993.
- MACHADO, E. P. & MACHADO, J. P. *Cancioneiro da Biblioteca Nacional antigo COLOCCI-BRANCUCI*. Edição da Revista de Portugal, Coimbra, 1950.

- MARCUSCHI, L. *A Lingüística de Texto: o que é e como se faz*. Série Debates 1, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1983.
- NASCIMENTO, J. V. *Lirismo e Religiosidade no cancionero Mariano de Afonso X, o Sábio. A organização do texto Poético*. Tese de doutoramento, FFLCH/USP, 1994.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PIMPÃO, Á. J. da C. *Cancioneiro D'el-Rei Dom Dinis*. Coleção Literária "Atlântida". Coimbra: Livraria Editora Fernando Pessoa, 1960.
- ZUMTHOR, P. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

A MADRASTA: ARQUIVO E TRADUÇÃO

Karina Paraense de Souza⁹²

Resumo: Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Monteiro Lobato viveram, produziram no século XX, e, possuem uma pesquisa que alcança o folclore brasileiro. Além dessas singularidades, me chama a atenção nas obras desses autores, a presença da narrativa *A madrasta*. Porém, este conto manifesta-se com divergências. Deste modo, este artigo objetiva fazer um estudo da narrativa *A madrasta* nas obras dos escritores mencionados à luz dos estudos de Arquivo e Tradução. Para isso, utilizo uma metodologia essencialmente bibliográfica e fundamento-me em Jacques Derrida, para compreensão de Arquivo, e de Jorge Larrosa para discutir acerca de Tradução. Como resultados, a pesquisa apreendeu que, talvez, o projeto literário dos escritores tenha influenciado nas traduções que estes fizeram das versões da narrativa quando as retiraram dos arquivos populares e as verteram para suas obras.

Palavras-chave: Arquivo; Tradução; *A madrasta*.

Abstract : Mário de Andrade, Câmara Cascudo and Monteiro Lobato lived, produced in the twentieth century, and have a survey that reaches the brazilian folklore. Besides these singularities, my attention in the works of these authors, the presence of narrative Stepmother. But this tale is manifested by differences. Thus, this article aims to make a study of narrative Stepmother in the works of the writers mentioned in the light of studies and File Translation. For this, I use a methodology essentially bibliographic and ground me in Jacques Derrida, Archive for understanding, and Jorge Larrosa to discuss about translation. As a result, research has seized that perhaps the project of literary writers have influenced the translations they have made versions of the narrative when removed from popular files and to shed their works.

Keywords: File; Translation; Stepmother.

1 Considerações iniciais

Para que o leitor inicie o caminho deste artigo esclarecido, julgo necessário começar fazendo uma contextualização acerca do meu alvo de análise, a narrativa *A madrasta*. Tudo principiou quando lendo *Macunaíma*, do escritor modernista Mário de Andrade, identifiquei um conto português que conhecia há bastante tempo, porém, este não estava na obra tal como é encontrado no imaginário popular, mas sim de forma transformada, então fui em busca de outra versão, e, a encontrei em *Literatura Oral no Brasil*, do Câmara Cascudo e em *Histórias de Tia Nastácia*, do Monteiro Lobato. Comparando as três versões, percebo que a variação do Mário de Andrade apresenta diferenças maiores, enquanto que as versões dos dois últimos escritores se aproximam.

Farei um breve resumo da narrativa em questão, para melhor entendimento do leitor sobre o objeto de estudo deste artigo. *A madrasta* conta a história de duas - ou três

⁹² Possui graduação em Letras- habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2011). Mestranda em Linguagens e Saberes na Amazônia pela mesma instituição.
E-mail: karina-paraense@hotmail.com

meninas, dependendo da versão - que tinham uma madrasta muito má que as mandava, como escravas, reparar uma figueira para que os passarinhos não bicassem os frutos da árvore. Porém, de vez em quando uma ave conseguia morder um figo, e, por conta disso a madrasta das crianças colocava-as de castigo. Certo dia, o pai das meninas foi fazer uma viagem e ao retornar soube, pela esposa, que suas filhas haviam morrido. O homem ficou triste. Um dia, o capineiro do homem, ao cortar capim para os animais, escutou uma canção vinda do bonito capinzal, e com medo foi avisar ao patrão. Este cavou no lugar de onde saía a música e encontrou suas filhas vivas por milagre de Nossa Senhora que era madrinha delas. Quando o homem chegou em casa com as filhas, a mulher estava morta. Agora que o leitor já conhece o enredo da narrativa, posso avançar.

Esta pesquisa é importante, pois me auxiliará a compreender parte de alguns de meus questionamentos a respeito das diferenças entre as versões do conto. Além de, contribuir para a minha formação como pesquisadora da Literatura, haja vista que trabalho com Mário de Andrade, especificamente *Macunaíma*, desde a graduação. E mais, esta pesquisa auxiliará a desenvolver minha dissertação, posto que *A madrasta* é meu alvo de estudo no mestrado.

Para ancorar minha análise, fundamento em alguns estudos de Jacques Derrida, para entender sobre Arquivo, e Jorge Larrosa que me dá suporte para discutir acerca de Tradução.

A metodologia deste trabalho é essencialmente bibliográfica na esfera de Arquivo e Tradução, mas também tocará nas ideias de Memória e Leitura.

Este artigo está organizado da seguinte maneira: primeiro farei uma discussão acerca de Arquivo, em seguida tecerei uma abordagem sobre Tradução, e, depois tentarei enlaçar esses dois conceitos no recorte de análise já mencionado. Para finalizar o trabalho, farei umas considerações finais para expor minhas percepções do que foi analisado e exibir possíveis conclusões.

2 Sobre o Arquivo

Ainda nas primeiras páginas de *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Jacques Derrida (2001), diz que a palavra arquivo advém de *Arkhé* e possui dois significados: comando e começo. Mais adiante o estudioso explica que o sentido de arquivo vem do grego *arkhêon*, que era uma casa onde os magistrados superiores chamados de *arcontes* comandavam os documentos oficiais que ficavam ali depositados. Assim, os *arcontes* foram os homens que principiaram a guarda dos documentos, e, dispunham de poder e

autoridade reconhecidos publicamente. Além disso, esses homens eram responsáveis pela interpretação dos arquivos. Cito:

(...) vem do *arkhêon* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. (...) Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse *lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* eram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos. (DERRIDA, 2001, p. 12-13).

O filósofo continua afirmando que foi nessa “*domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram” (DERRIDA, 2001, p.13). No entanto, antes de avançar o debate, advirto que na página anterior a dessa última citação, o pensador alerta que o conceito de arquivo é difícil de situar: “(...) ao contrário daquilo que geralmente se imagina, tal conceito não é fácil de arquivar. Temos dificuldade em estabelecê-lo e interpretá-lo no documento que nos entrega; aqui, no nome que o nomeia, a saber, ‘arquivo’ (...)” (DERRIDA, 2001, p.12). Portanto, DERRIDA (2001), elucida que é difícil comportar o conceito de arquivo em uma caixa fechada.

O autor cita essa complexidade de conceituar arquivo por todo o livro, e, afirma que nem mesmo Sigmund Freud conseguiu vencer esta tarefa:

Ora, quanto ao arquivo, Freud jamais conseguiu formar um conceito digno deste nome. Nós também não. Não temos um conceito, apenas uma impressão, uma série de impressões associadas a uma palavra. (DERRIDA, 2001, p. 43).

Mais adiante, DERRIDA (2001) expõe, categoricamente, que

“Arquivo” é somente uma *noção*, uma impressão associada a uma palavra e para qual Freud e nós não temos nenhum conceito. Temos somente uma impressão, uma impressão que insiste através do sentimento instável de uma figura móbil, de um esquema ou de um processo in-finito ou indefinido. (DERRIDA, 2001, p. 43-44).

Assim, temos, nessas duas últimas citações, informações importantes: primeiro que não há um conceito fixo de arquivo, segundo, que Freud, também não conseguiu conceituá-lo, e, por fim, arquivo pode ser entendido como uma noção, como um norte de uma categoria fluida que está em processo.

Além dessas discussões, DERRIDA (2001) trata de outro ponto interessante: pulsão de morte. O filósofo explica que Freud refletiu sobre, e, para o psicanalista, se trata de uma necessidade que trabalha em silêncio para destruir o arquivo sem deixar rastros: “a pulsão de morte, é acima de tudo, *anarquivica*, poderíamos dizer, *arquiviolítica*. Sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo” (DERRIDA, 2001, p. 21). Essa destruição do arquivo provoca o esquecimento, a amnésia, a aniquilação da memória.

A pulsão de morte é importante porque toca em dois pontos: memória e mal de arquivo. Para elucidar que nos remete à memória destaco:

(...) o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar no lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. (DERRIDA, 2001, p. 22).

Ou seja, o arquivo possui um espaço quando não há a possibilidade de lembrança, de memória, de guardar, posto que não há interesse em guardar algo que possa ser destruído, morto, apagado. Deste modo, arquivar condiciona a pulsão de morte e o mal de arquivo:

(...) Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento (...) não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. (DERRIDA, 2001, p.32).

Assim, o desejo de arquivar é consequência da pulsão de morte e da possibilidade do esquecimento, haja vista que a memória falha, borra e não é capaz de conservar o objeto de memória tal como é ou foi.

Trato de memória ancorada em Freud quando este diz em seu famoso artigo *Uma nota sobre o 'bloco mágico'*, escrito em 1924, que finalmente encontrou algo que possa ser comparado com a memória: o bloco mágico. O estudioso, defende que o aparelho perceptual da mente é constituído por camadas, assim como o pequeno invento que registra e guarda, ainda depois de apagadas, informações. No entanto, o bloco mágico não é capaz de resgatar as informações quando é estimulado, ao contrário da mente humana.

Freud associa a memória ao bloco mágico para dizer que assim como a mente registra informações, o bloco mágico também, e que ambos se assemelham por borrar os informes na medida em que recebem outros.

Voltando para a ideia de arquivo, DERRIDA (2001) defende que mal de arquivo é o desejo de chegar até a origem, é ser portador de um mal, e, continua defendendo que sofrer de mal de arquivo:

(...) É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa ele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo, de retorno à origem (...). Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo. (DERRIDA, 2001, p. 118-119).

Deste modo, neste belíssimo trecho assinalado, DERRIDA (2001), explana que sofrer de mal de arquivo é padecer de um anseio de ir em busca ao começo. O filósofo continua, e, nas páginas seguintes associa arquivo e arqueologia, posto que assim como o arqueólogo o portador do mal de arquivo escava, corre para encontrar seu objeto perdido que o levará até a origem.

Com base em toda a discussão traçada sobre arquivo até este momento, acho oportuno fazer uma pequena síntese: arquivo é, ao mesmo tempo, lugar de guarda e de perda, posto que não se pode lembrar, memorizar tudo, pois, como vimos a memória é falha, borra, e essa condição de perda faz com que haja o desejo de arquivar o que pode ser perdido e esquecido. E mais, essa perda que o arquivo sofre permite o mal de arquivo, desejo de chegar até a origem.

Antes de encerrar esse ponto do artigo, desejo esclarecer que, como disse anteriormente, DERRIDA (2001), não conceitua o arquivo, pelo contrário, diz que a palavra arquivo é obscura, no entanto, apesar de não haver uma definição do termo, o estudioso, permite entender que arquivo não é somente um lugar físico que guarda e protege documentos, mas o lugar da memória, o lugar que detém uma história e cultura. Portanto, no momento da análise, tratarei de arquivo partindo dessa concepção de arquivo: como um espaço não-físico. Avancemos!

3 Sobre a Tradução

Alguns estudiosos, ao longo da história do conhecimento humano, detiveram-se em investigar a tradução, entre eles está Walter Benjamin, Jacques Derrida, Paul Ricoeur e Jorge Larrosa. Benjamin em *A tarefa do tradutor* trata da tradução focando sua reflexão no papel que o tradutor exerce. DERRIDA (2002), em seu livro *Torres de Babel* faz uma leitura

de Benjamin e do mito bíblico da Torre de Babel para discutir acerca de tradução onde filósofo a distingue por três tipos: intralingual, interlingual e intersemiótica, mas apesar de diferenciá-la em categorias, o foco do seu livro está na tradução entre línguas. RICOEUR (2011), faz uma leitura de Derrida, e, discorda do mesmo defendendo que a tradução é possível. RICOEUR (2011), diz ainda que entende a tradução em dois sentidos: de uma língua para outra, e, como interpretação. No entanto, faz uma abordagem de tradução de uma língua para outra no decorrer de seu livro.

Todos esses autores tiveram uma pesquisa sobre tradução, mas me interessa a investigação que Jorge Larrosa faz a respeito do conceito porque me permite pensar tradução não apenas de um idioma para outro. Convido o leitor para avançar o texto e entender um pouco do pensamento que LARROSA (1996) tem do termo em questão.

LARROSA (1996), ainda no primeiro capítulo do seu livro *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación* trata sobre o papel formativo da leitura, e, desenvolve o seu pensamento até chegar nas metáforas de leitura, que segundo ele são três: leitura como fármaco, leitura como viagem, e, leitura como tradução. Para este artigo, inclino-me pela última metáfora, tradução.

LARROSA (1996), defende que a tradução pode ser entendida não apenas como algo mecânico de uma língua para outra, mas também pode ser aplicada dentro de um mesmo idioma, cito:

La traducción, por tanto, es inherente a la comprensión humana, y hay traducción de una lengua a otra, de un momento a otro de la misma lengua, de un grupo de hablantes a otro y, en límite de cualquier texto (oral o escrito), a su receptor. Leer es traducir. Interpretar es traducir. (LARROSA, 1996, p.38)

Deste modo, essa citação me permite dizer que ao ler um texto, oral ou escrito, e, ao fazer uma interpretação deste, o leitor o traduz, deste modo, é possível fazer uma tradução de um texto oral ou escrito no seio de um mesmo idioma, posto que a leitura e a interpretação são traduções.

Essa ligação entre interpretação e tradução, também aparece em outros capítulos do livro de Larrosa, como no capítulo três, em que o estudioso, apropriando-se do pensamento de Heidegger diz:

(...) todo traduzir es un interpretar (Auslegen) y que toda interpretación (Auslegung) es un traducir (Übersetzen), y es independientemente de que la traducción-interpretación se haga entre dos lenguas o en el de una sola lengua. (HEIDEGGER apud LARROSA, 1999, p. 366)

Assim, nessas duas citações, pode-se depreender que leitura e interpretação são traduções. LARROSA (1996) possui ainda, pensamentos que julgo pertinentes para o trabalho. O estudioso defende que toda tradução acarreta em mudanças, em novidades de significação: “Y toda traducción es producción de novidade de sentido (...)” (p. 38). Ou seja, o objeto traduzido não é mais o mesmo após ser lido e interpretado, ele muda, altera-se, pois acopla em si novos caminhos de possibilidades de significação. O autor continua essa ideia dizendo que traduzir é re-significar.⁹³

LARROSA (1996), enaltece ainda que leitura e tradução é, no mesmo instante, transporte e transformação, e, continua elucidando que:

tra-ductio acarreta toda la imagineria del transporte, de la conducción de algo de un sitio a otro sitio, del traslado (...) de la transferencia, de la transposición (...) y también de la transmisión (...). Algo se hace passa de un lugar a otro (...). (LARROSA, 1996, p. 301).

Assim, tentando unir as pontas do pensamento de Jorge Larrosa, toda leitura e interpretação são traduções que acarretam em uma transformação do texto, posto que este conquista novos sentidos e significados para si. E mais, a tradução ocasiona, no mesmo tempo, transporte e significação. Deste modo, traduzir implica mudar, transformar o texto fonte.

4 Tentando enlaçar ideias: Arquivo, Tradução e *A madrastra*

Agora que o leitor já está a par do que se trata Arquivo e Tradução, e, qual o objeto de estudo deste artigo, chego ao ponto central do trabalho: tentar estabelecer uma relação desses conceitos com a narrativa-alvo.

Para isso, inicio esta tarefa fazendo um pequeno panorama das obras dos três escritores em que o conto se encontra. *Macunaíma*, do Mário de Andrade, é uma obra literária onde se fazem presentes vários mitos, lendas, provérbios, ditados e credices populares, no entanto, tais manifestações da cultura brasileira não se encontram tal qual como é no imaginário popular, mas se de maneira totalmente transformada. Essas transformações foram feitas propositalmente, com intenção, conforme confessou Mário de Andrade a Câmara Cascudo, em carta datada de 1 de março de 1927⁹⁴:

⁹³ Cf. Jorge Larrosa. **La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación**. 2 ed. Barcelona: Laertes, 1996, p.39.

⁹⁴ Mário de Andrade e Câmara Cascudo trocaram, intensamente, cartas. Essas epístolas foram recolhidas, reunidas, estudadas e publicadas pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP, sob a

Minha intenção foi esta: aproveitar o máximo possível lendas tradições costumes frases feitas etc. brasileiros. E tudo debaixo dum caráter sempre lendário porém com lenda de índio e negro. O livro quase que não tem nenhum caso inventado por mim, tudo são lendas que relato. (...) Um dos meus cuidados foi retirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei em abrigar e trabalhar o material brasileiro. (MORAES, org., 2010, p. 123).

Assim, neste trecho recortado, Mário sinaliza o propósito que tinha com *Macunaíma*: misturar, mudar, alterar, transformar. Por sua vez, Câmara Cascudo, em seu livro *Literatura Oral no Brasil*, faz um grandioso estudo acerca da Literatura Oral em solos brasileiros, das influências étnicas que esta sofreu ao longo dos anos, dos elementos que esta apresenta, e mais, CASCUDO (1984) apresenta diversas narrativas, entre elas *A madrasta*. É válido ressaltar que, esta obra do escritor nordestino não é literária, mas sim resultados de longas pesquisas e dados culturais.

E, *Histórias de Tia Nastácia*, do Monteiro Lobato, é uma obra literária, voltada para o público infantil que apresenta várias narrativas contadas pela velha e preta Nastácia para Emília, Pedrinho, Narizinho, D. Benta e Cia.

Como disse ainda na introdução deste trabalho, a narrativa em questão apresenta diferenças nas três obras em que ela se encontra, no entanto a divergência maior ocorre em *Macunaíma*, e as versões de Câmara Cascudo e Monteiro Lobato se aproximam, a título de exemplo cito algumas aproximações e distanciamentos entre as variantes desses dois autores: em Cascudo são duas crianças, em Lobato são três. No texto do escritor nordestino há menção de que quando as meninas não conseguiam impedir que os passarinhos bicassem os figos eram castigadas, e, em Lobato diz que a madrasta batia nas meninas. Em Cascudo o funcionário do pai das meninas é mencionado na história como um capineiro, e, por sua vez em Lobato o personagem é dito como Negro tratador de animais. No final da narrativa, a madrasta é nomeada na versão de Cascudo como mulher e em Lobato como peste.

Assim, nesses recortes mencionados é notório a diferença e o discurso de ambas as versões, pois, como se pode perceber nesses pequenos exemplos, apesar de o livro de Monteiro Lobato ser voltado para o público infanto-juvenil, há expressões que sugerem violência e preconceito, como: “aparecia um ou outro figo bicado e a madrasta batia nas

organização de Marcos Antonio de Moraes. O livro **Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944** proporciona ao leitor entender o projeto literário de ambos os escritores, além de encantar com tamanha amizade e cumplicidade expressa entre os folcloristas, em vinte anos de cartas.

três (...)", "o negro obedeceu", "Um castigo do céu tinha caído sobre a peste".⁹⁵ A versão de Câmara Cascudo, menciona, também, esses episódio, no entanto, de forma mais suave, sutil. Deste modo, pode-se entender que a tradução de que Monteiro Lobato fez nos permite atribuir outros significados, como racismo e violência infantil.

Anteriormente, disse que a versão da narrativa em *Macunaíma* se difere e se distancia muito das outras duas variantes, e, para elucidar isso, faço um pequeno resumo do episódio onde o conto aparece no capítulo XV da obra: tudo inicia quando Macunaíma acompanhado de seus irmãos está saindo de São Paulo para retornar a sua terra de origem. Em certo momento da viagem o herói, correndo do bicho Oibê tentar esconder-se do mesmo utilizando folhas de um caramboleiro, a árvore lamenta em forma de canção, cantiga esta muito similar a das versões da narrativa em discussão. Macunaíma se compadece da árvore a transforma em princesa, com ela enamora-se e vive uma pequena história.

Mais uma vez, ao comparar as três versões de *A madrasta* é perceptível as diferenças, no entanto, a disparidade maior encontra-se na versão de Mário de Andrade. E, o que tem haver Arquivo e Tradução meio a essas variações todas? Poderia me questionar um leitor mais exigente e ansioso. Responderia que tem tudo haver, em vista que os conceitos se relacionam com os objetos, pois todos os escritores fizeram uso de arquivos para realizarem suas pesquisas e produções. Explico.

Mário de Andrade e Câmara Cascudo dedicaram-se com afinco a pesquisar o folclore brasileiro, para isso viajaram, foram a campo, recolheram muitas tradições e narrativas populares, porém, ambos fizeram usos distintos desses materiais, pois tinham interesses diferentes. O primeiro tinha um empenho literário, e como tal, não possuía amarras para ser fiel às narrativas que recolheu e leu quando as fosse verter para sua obra. Enquanto que o segundo dispunha de uma preocupação em manter a cultura brasileira viva antes que a modernidade chegasse de vez e acabasse com tudo, por isso Cascudo deveria ser o mais fiel possível das narrativas que ouvia. Cito, para ilustrar o interesse de Cascudo, uma carta que ele endereçou a Mário de Andrade, em 22 de fevereiro de 1944:

Fiquei e ficarei aqui justamente cascavilhando e anotando toda essa literatura oral, renunciando a tudo que a ambição humana e idiota pudesse coçar a imaginação, pensando em reunir e salvar da colaboração deformadora o que será deformado pelo tempo. (MORAES, org., 2010, p. 331)

⁹⁵ Cf. Monteiro Lobato. **Histórias de Tia Nastácia**. 32 ed. São Paulo: Brasiliense, 2002. p. 40-41.

Na citação, fica evidente a preocupação de Cascudo: manter, salvar, no entanto, como esclareci anteriormente, a memória borra e é constituída de falhas que o escritor e/ou leitor preenche. Já Monteiro Lobato, também dispunha de certa liberdade, não era preso, no entanto, ao verter a narrativa para sua obra, manteve a essência dela, de modo que esta vai ao encontro das versões que encontram-se na cultura brasileira.

Reforçando e enaltecendo, os três escritores usufruíram de arquivos para comporem suas obras e pesquisas, e, cada um deles fez uma tradução própria da narrativa, e, isso vai ao encontro de LARROSA (1996) quando este diz que “*leer es ver*” (p. 94), e, continua afirmando que “*no hay visión sin interpretación que no implique la singularidade de una mirada.*” (p. 94). Portanto, cada leitor, ler e interpreta de maneira distinta e impondo sua particularidade, sua singularidade.

E mais, quando os escritores utilizaram o/ os arquivo (s) para verter *A madrasta* para suas obras, inevitavelmente, transformaram a narrativa, pois como destaquei mais acima, LARROSA (1996) defende que toda tradução acarreta na transformação do texto lido ou ouvido. Assim, mesmo que, como confessou Mário de Andrade, se tente misturar, alterar, essa alteração vem muito antes dessa intenção, pois traduzir é transformar, conforme LARROSA (1996).

E mais, ainda que Cascudo tente ser fiel em manter uma cultura, memória, em criar um arquivo que contenha as manifestações orais populares, nem ele, nem ninguém jamais conseguiria, pois a memória não é perfeita, ela falha, mancha, borra. Perde-se, por exemplo, a expressão que o narrador deu a determinado momento da narração, perde-se um gesto, há um apagamento de alguma ênfase produzida pelo informante. Lidar com arquivo e memória é conviver, ao mesmo tempo, com guarda e perda, é um conflito constante, é uma guerra incansável.

Para findar este momento espinhoso do trabalho, é válido explicitar que Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Monteiro Lobato, fizeram uso de um arquivo folclórico e popular ao traduzirem *A madrasta* quando a trasladaram para suas obras. Digo tradução como bem demarca LARROSA (1996), tradução como ato de leitura, tradução, como interpretação singular que ocasiona a transformação do texto fonte. Pouco importa a intenção dos autores, todos traduziram e alteraram a narrativa de tal modo que esta ganhou novas significações. O arquivo foi transformado, teve perdas, e, está impresso em várias versões, destaquei três. Três traduções e modos de ver a manifestação popular brasileira e a narrativa *A madrasta*.

5 Considerações finais

Este artigo teve como objetivo fazer um estudo da narrativa *A madrasta*, tendo como base os estudos de Arquivo e Tradução, discutidos por Jacques Derrida e Jorge Larrosa, respectivamente. O trabalho, inevitavelmente, tocou na ideia de Memória, posto que este conceito, estudado por Freud, relaciona-se com Arquivo. Deste modo, penso que consegui alcançar a finalidade traçada inicialmente, pois, como mostrei, as noções de arquivo e tradução respondem as mudanças ocorridas nas versões da narrativa presentes nas obras de Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Monteiro Lobato.

Além disso, a análise permitiu perceber que o projeto literário dos três autores pode ter influenciado nas traduções feitas por estes da narrativa estudada, pois, como discuti, apesar dos escritores terem interesses e papéis distintos diante da Literatura Brasileira e cultura popular, vimos que há uma convergência entre os estudiosos: todos, independente de intenção, trabalho e pesquisa, fizeram uma tradução de *A madrasta* quando a trasladaram para seus livros.

Como a ciência e a ética acadêmica recomenda expor, nas conclusões de um artigo, as limitações da pesquisa realizada, confesso que gostaria de ter um pouco mais de espaço para tratar sobre a pesquisa e projeto dos três escritores haja vista que, penso que isso influenciou, nas traduções que cada um fez do conto. Explanei isso rapidamente, o leitor, possivelmente, recordará. Também, gostaria de ter tratado um pouco mais sobre o contexto histórico em que os escritores produziram. No entanto, essa falta de espaço foi positiva, pois me motivou a realizar um trabalho que contemple esses pontos.

Estudar Arquivo, Memória e Tradução, foi um desafio imenso, pois ainda não havia tido contato com os dois conceitos primeiros. Conhecia o último, pois, desde a graduação tento estabelecer-me como investigadora de Leitura e Tradução, porém foi muito engrandecedor debruçar-me sobre os livros e conseguir relacionar as teorias novas com o meu objeto de estudo. Mais recompensador, foi ver este artigo concluído, confesso.

Esta pesquisa contribuiu muito para a minha formação, e para o desenvolvimento da minha dissertação, haja vista que *A madrasta* é alvo da minha investigação no mestrado. No decorrer da construção desse trabalho, mas sobretudo no final dele, percebi que preciso entender mais sobre arquivo, memória e tradução, pois são ideias que norteiam a minha ambição acadêmica.

Referências

BENJAMIN, W. **A tarefa do tradutor**. 2ª ed. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: PUC-Rio, [s.d]. Título original: Die Aufgabe Übersetzerz.

CASCUDO, L. C. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

DERRIDA, J. **O mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. _____, J. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora da UFMA, 2002.

FREUD, S. *Uma nota sobre o 'bloco mágico'*. In: **Uma neurose demoníaca do século XVII** (Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

LARROSA, J. **La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación**. 2 ed. Barcelona: Laertes, 1996.

LOBATO, M. **Histórias de Tia Nastácia**. 32 ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.

LOPEZ, T. P. A. (org.). **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Brasília: CNPQ, 1988.

MORAES, M. A. (org.). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade: Cartas 1924-1944**. São Paulo: Global, 2010.

RICOEUR, P. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

EUGÊNIA CÂMARA, MAIS QUE UMA MUSA DE CASTRO ALVES

Karine Rocha⁹⁶

RESUMO: Eugênia Câmara, atriz portuguesa que chega jovem ao Brasil, ficou conhecida na história literária por seus momentos amorosos com Castro Alves. Taxada de mulher vulgar e aventureira que inebriou o jovem poeta, Eugênia Câmara era apenas alguém com ideias revolucionárias para a época. Fora do palco, também era tradutora de peças e poeta. Publicou dois livros, *Esboços Poéticos* (1852), cuja edição encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa, e *Segredos D'Alma* (1864), na cidade de Fortaleza. Aqui nos propomos a fazer uma análise do livro publicado em terras brasileiras. *Segredos D'Alma* rompe as fronteiras do que se considerava de bom-tom para a escrita das mulheres oitocentistas. Em seus versos encontramos a energia do corpo feminino ao falar de seus anseios, rompendo com a timidez que escondia um mero beijo em diversas metáforas. Eugênia Câmara escrevia versos explícitos, nos quais não se reconhecia como um ser abstrato, mas alguém que encontrava no desejo um dos motivos para viver. A famosa amante de Castro Alves nos deixou versos que tomavam emprestado todas as metáforas próprias do Romantismo para desmistificar a imagem da mulher como musa impassível e instintivamente destinada ao lar. Seus poemas ainda aguardam o momento de serem resgatados, tanto pela capacidade de resignificar as metáforas da época quanto pela capacidade crítica de denunciar a marginalização da mulher oitocentista.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero; Resgate; Literatura Brasileira

RESUMEN: Eugênia Câmara, atriz portuguesa que llega todavía joven a Brasil, ES conocida en la historia literaria por sus momentos amorosos con Castro Alves. Acusada de mujer vulgar y aventurera que hechizó al joven poeta, Eugênia Camara era solamente alguien con ideas revolucionarias para su época. Fuera de los palcos, también era traductora de piezas teatrales y poeta. Publicó dos libros, *Esboços Poéticos* (1852), cuya única edición está en la Biblioteca Nacional de Lisboa, y *Segredos D'Alma* (1864), en Fortaleza. Aquí nos proponemos a analizar el libro publicado en tierras brasileñas. Eugênia Câmara escribía versos explícitos, donde no se reconocía como un ser abstracto, sino alguien que encontraba en sus deseos la razón de vivir. La famosa amante de Castro Alves nos dio versos que usaban las metáforas propias del Romanticismo para desmitificar los imágenes de la mujer como musa impasible, destinada a trabajos hogareños. Sus poemas aún siguen esperando por el momento del rescate, tanto por su capacidad de resignificación de las metáforas del Romanticismo cuanto por sus denuncias acerca de la marginalización de la mujer ochocentista.

PALABRAS-LLAVE: Género; Rescate; Literatura Brasileña.

Há algumas décadas a crítica literária feminista, que segue a tendência anglo-saxã, vem trabalhando em questões como a representação da mulher dentro de obras de séculos passados, como forma de manipular ideologicamente o papel feminino na sociedade. Não é novidade que jovens, solteiras ou casadas, quando agraciadas pela alfabetização, tinham uma lista de livros cuja leitura era permitida. Aqui as mulheres iriam sedimentar a ideia de encontrar no casamento a felicidade, nos filhos a realização de uma vida e na reclusão do lar, a área de atuação. Outra vertente da crítica se dedica ao resgate de escritoras

⁹⁶ Universidade Federal de Pernambuco, UFPE. karinerocha79@yahoo.com.br

negligenciadas pelo cânone literário. A proposta de relativização do cânone questiona as bases dos padrões que excluem determinadas obras. Quem as estabelece? E por que? Tendo como centro, o homem branco, seria normal que a mulher fosse um dos segmentos excluídos da tradição. A crítica feminista não propõe que todas as obras de autoria feminina saiam do ostracismo, como alguns temem, trazendo caos ao cânone. O que se propõe é um resgate de obras que foram esquecidas, não pela qualidade de sua obra, mas por terem sido produzidas por mulheres. Desta forma, pesquisadoras brasileiras estão desenterrando autoras como Júlia Lopes, Délia, Edwiges de Sá Pereira e Emília Freitas. Entre os diversos nomes escondidos pela história temos o de Eugênia Câmara, conhecida quase que exclusivamente como a maior musa de Castro Alves.

De origem nobre portuguesa, Eugênia Câmara recebeu uma educação rara para as moças de sua época. Sabia espanhol, francês, iniciou sua carreira de atriz aos quinze anos de idade, vivendo entre Lisboa e a cidade do Porto, desde então. Ainda aos quinze anos, publica seu primeiro livro de poemas, *Esboços Poéticos*. O seu talento no palco ganhou a simpatia de escritores como Camilo Castelo Branco, que a elogiava docemente querendo enxergar na jovem, um ser com a suavidade própria do seu sexo. Seus versos, no entanto, recebem o silêncio. Chega sozinha ao Brasil, com vinte e dois anos de idade, contratada pelo Teatro Ginásio Dramática do Rio de Janeiro. Se destaca em papéis de comédia, o que lhe dará a oportunidade de percorrer várias cidades brasileiras. No ano de 1864, Eugênia decide publicar alguns dos poemas presentes em *Esboços Poéticos*, além de poesias em sua homenagem. Enquanto pensava em seu livro e encenava peças, a atriz portuguesa conhece o homem que a irá eternizar em versos, Castro Alves. A relação causa escândalo por ser o poeta mais jovem, e pelo fato de a atriz já ter uma filha. O casal, no entanto, vive em Recife, alheio aos comentários maldosos. Viajam para Salvador e logo em seguida para o Rio de Janeiro e São Paulo, onde a atriz decide abrir a sua própria companhia de teatro. A Empresa Eugênia Câmara funcionou até o ano de 1869, trazendo para o público brasileiro, peças francesas traduzidas pela própria diretora da Companhia. Afastada de Castro Alves, só voltou a vê-lo poucas vezes após o acidente que o mataria aos poucos. O poeta baiano morre em 1871 deixando poemas que fizeram a fama de Eugênia Câmara na literatura, tais como *Adeus* e *Dama Negra*. Ela morreu em 1874 deixando versos que nenhuma repercussão causaram, apesar de trazer elementos inovadores e polêmicos para a época.

Em *Segredos D'Alma*, um dos poemas que nos chama a atenção é *Se eu fora!*... Nele, Eugênia Câmara versa sobre a condição de mulher em oposição à musa dos poetas. Como se sabe, ao longo da história da literatura, o sexo feminino é representado de uma maneira

idealizada. RIBEIRO (1996, p.102), ao analisar as personagens femininas de José de Alencar, afirma que as imagens idealizadas de mulheres estão “distantes da chã e comezinha humanidade cotidiana. Suas heroínas (...) pairam num plano de idealização que as distancia dos seres humanos normais”. O que ocorria, tanto nas obras de Alencar quanto de outros autores românticos, era um caráter pedagógico. As musas descritas nos poemas e as heroínas dos romances possuíam uma moral inatacável, um caráter a ser seguido pelas demais senhoras que compunham a sociedade. Entre as visitas de parentes e pessoas ilustres, noites de bailes, passeios ao teatro e parques, as mulheres tinham a oportunidade de encontrar o homem que concretizaria o que se acreditava ser o destino feminino, o casamento. Submetidas aos olhares, tanto masculino como das companheiras de gênero, seus gestos, suas roupas, sua voz deveriam ser impecáveis. Era preciso seguir um número de regras que estavam atreladas ao modelo ideal presente na literatura. As jovens solteiras deveriam atrair para si a atenção masculina através de uma voz suave, de dotes musicais expostos ao piano nos saraus, saber bordas, costurar, vestir-se recatadamente, demonstrar timidez, inocência, ternura. Já as casadas tinham como obrigação se converter no anjo do lar. Era de responsabilidade, exclusivamente feminina, a harmonia da casa, a propagação entre as filhas do ideal de esposa decente e mãe amorosa. Eugênia Câmara desconstrói toda essa imagem:

Se eu fora das auras a aura mais branda
 Quisera teus sonhos poder embalar;
 Se eu fora do sol um disco luzente
 Teus olhos tão meigos viera dourar.

Se eu fora das aves a ave mais terna,
 Pousada em teu ombro, quisera cantar;
 Se eu fora dos prados gazela donosa
 Viera a teus pés o meu colo rojar.

Se eu fora da fonte a límpida água,
 Na sede que sentes viria brotar;
 Se eu fora uma estrela, das mil que o céu tem,
 Teus passos noturnos quisera guiar.
 Se eu fora das vagas, a vaga mais mansa
 Quisera gemendo teus pés ir beijar;
 Se eu fora das selvas sanhudo leão,
 Iria ao teu jugo a fronte curvar.

Se eu fora dos cantos, o canto mais doce,
 Meus sons de contínuo te havia vibrar,
 Se eu fora donzela, meu pomo vedado
 Em sonhos d'amor te iria doar!...

Porém não sou aura, nem disco luzente,
 Das aves mais ternas só ouço o trinar!
 Que existem gazelas apenas o sei; Da água me sirvo p'r'a sede matar.

Estrelas luzentes, se as canto é de longe...
 A vaga que ruge só posso adorar;
 Leões? Tenho medo lembrar-me que os há;
 Quisera não vê-los nem mesmo a sonhar.

Agora dos cantos – oferto-te este!
 Saudoso...singelo...d'amor inspirado!
 Aceita meu canto: se virgem não é...
 - Há tanta donzela sem pomo vedado!...

(p. 35/ 36)

Eugênia recorre a elementos que representam o ideal feminino, como a água límpida. Este elemento alude a sensação de frescor, e é esta sensação que materializa na mente do ser humano a ideia de purificação e renovação, como demonstra Bachelard (2002, p. 151). Esta metáfora transforma a água, então, na substância das substâncias, capaz de exterminar qualquer impureza. A mulher, límpida, traria para o homem amado a sensação de renovação e plenitude que tanto busca. Outra questão interessante diz respeito ao lado sexual. Quando se refere a mulher ideal, aquela para casar, os escritores românticos sempre faziam uso de elementos suaves. Nunca se apalpava, dava-se beijos suaves, admirava-se aquela mulher que só despertava a ternura. Então, Eugênia Câmara levanta a hipótese de ser uma gazela, uma onda tranquila. A mulher admirada, sempre a mulher branca, nasce para os sentimentos nobres, de inspiração divina, daí a necessidade da metaforização do amor. A musa inspiradora deve ser virginal e guardar-se até o dia do casamento, momento ideal para ofertar-se. Este era um dos pilares de sustentação das sociedades patriarcais:

O “destino anatômico” do homem é, pois, profundamente diferente do da mulher. Não o é menos a situação moral e social. A civilização patriarcal votou a mulher à castidade; reconhece-se mais ou menos abertamente ao homem o direito a satisfazer seus desejos sexuais ao passo que a mulher é confinada no casamento; para ela o ato carnal, em não sendo santificado pelo código, pelo sacramento, é falta, queda, derrota, fraqueza; ela tem o dever de defender sua virtude, sua honra; se “cede”, se “cai”, suscita o

desprezo; ao passo que até na censura que se inflige ao seu vencedor há admiração. (BEAUVOIR: 1967, p. 112)

Eugênia Câmara acaba, por fim, desmistificando a mulher e quebrando com o destino feminino determinado pela sociedade patriarcal. Ela não é suave, não é uma fera que se curva diante do homem, muito menos virgem. Tal fato só acontece por conta do feminismo, que neste período já mostrava seus primeiros trabalhos. Assim como Eugênia Câmara, várias escritoras dedicaram seus versos ao trabalho de minar a ideologia patriarcal, dando à mulher a posição de ser humano que sente e deseja da mesma forma que o homem. A derrubada deste mito por Eugênia Câmara encontra validade em textos históricos que demonstram que na prática, a mulher brasileira nem sempre se curvava diante das regras patriarcais, gerando uma sociedade hipócrita. A honra feminina muitas vezes “se perdia” nas carruagens, em encontros fortuitos enquanto o marido estava viajando. Mary del Priore (2011, p. 191) em *História do amor no Brasil* demonstra que métodos anticoncepcionais já eram conhecidos no Brasil do século XIX. Caso estes falhassem, as mulheres nascidas com ares angelicais conheciam métodos abortivos, tais como chá de alfazema com mel e feijão preto com sal. Se estes falhassem, as Casas de Misericórdia tratariam de preservar a honra da mulher, recolhendo as crianças indesejadas. Fica provado, então, que entre as musas inspiradoras muitas não tinham o pomo vedado, mas sim a astúcia de burlar as regras sociais.

O desejo feminino também irá se misturar com o amor, sentimento tão cultuado pelos românticos. Encarado entre os escritores contemporâneos de Eugênia Câmara como um sentimento que traria o único sentido possível para a vida, o amor era o único capaz de proporcionar uma felicidade plena. O problema para os românticos, no entanto, era que este amor nunca poderia ser concretizado. Seja porque a sua amada era um ser que existia apenas para ser admirado ou por outros motivos. Os exemplos são vários a morte do (a) amado (a), obediência feminina às ordens paternas, situação social diferente. O amor, que seria o bem amor, acaba se convertendo em um mal. Mal que irá gerar melancolia, frustração, desejo de suicídio, desassossego:

O amar satisfaz a alma, mas faz sofrer a razão. Assim, as personagens femininas se entregam a amores arruinados desde o princípio, mas, movidas pelo sentimentalismo, característica que norteia a visão do romântico, seja na poesia, seja na prosa de ficção, desejam que o amor se concretize, mesmo que para isso

seja necessário morrer e transferir para a eternidade da vida a perenidade do amor. (CUNHA: 2008, p. 5)

Eugênia Câmara, no entanto, destoa do sofrimento de seus contemporâneos. Para ela sofrer é uma consequência do ato de conhecer o amor, como afirma em *Enigma*:

Ninguém brinque com amor;
Tal conselho sempre dou.
Não o quero por contendor,
Já uma vez me logrou.

O travesso me sorria
Chilreando à beira-mar;
E a mãozinha me estendia
Como quem estava a chamar;
Namorada do loirinho
Fui a passo...de mansinho
Para a face lhe beijar;
Mais chegava...mais gostava;
E de todo m encantava
O seu doce chilrear!...

Quando lhe pude tocar
Ao pescoço lhe saltei,
E nos lábios de coral
Tremo beijo lhe gravei.
Não achou isso martírio;
Eu beijava-o com delírio,
Ele a mim se abandonava;
E, em paga de meu carinho,
O travesso rapazinho
Ternamente me beijava.

.....
.....
.....

E depois quando cansada
Das carícias do “amor”
De fadiga já prostrada
Quis a praia ir transpor,
Rodeou-me c’os bracinhos
Renovando seus carinhos
E o olhar fito no meu:
Mais em gozo me envolvia
Mais ternura me incutia,
Apontando para o céu.

Que o “amor” era travesso
Já me tinham dito a mim:

O que eu não julguei de certo
 Foi que ele prendesse assim!
 Não julguei!... que se julgara
 D'ele nunca me chegara,
 Tão perto – desprevenida
 Mas... depois de o conhecer,
 Ai!... julguei de prazer
 Me roubasse –até a vida!

Ninguém brinque com “amor”
 A contas de não cansar –
 E travesso o contendor,
 Tem coisas... de enfeitiçar!
 (p. 29 e 30)

Eugênia Câmara não menciona nenhum homem como seu objeto de desejo, apenas fala do amor. Assim, a escritora coloca como algo que a toma o ato de amar o amor, as sensações que ele lhe provoca. E estas sensações não se apresentam meramente sentimentais e idealizadas. Eugênia ama o amor concretamente. Sente as carícias e o gozo que a entrega proporciona. No seu poema, a mulher se doa de maneira tão desinibida quanto o companheiro. O beijo é apaixonado e não tímido, como o dos poemas de autoria masculina. O prazer do beijo não era um martírio, mas um delírio que levava até a exaustão. As ideias de Eugênia Câmara são bem avançadas para uma estética que escondia o corpo feminino e os desejos em metáforas. Ela os expõe claramente e declara-se escrava do amor concretizado, não da impossibilidade. A autora nos dá a entender que a sua frustração não vem do fim de um relacionamento, mas dos momentos que irá passar privada do deleite carnal.

Os poemas de Eugênia Câmara merecem ser revisitado através de um estudo mais aprofundado, que as poucas páginas de um ensaio não nos permitem fazer. A escritora portuguesa se revela em versos como uma das mulheres responsáveis pela maior liberdade feminina na escrita. Desconstruindo os mitos do amor romântico, da musa inalcançável, encontramos uma obra que ajuda a mulher a se reconhecer como alguém capaz de sentir prazer, livre para escolher seus companheiros e sua profissão. Outros poemas de *Segredos D'Alma* esperam para serem lidos. Neles, iremos encontrar uma mulher que participa de noites de orgias, outra que reclama dos preconceitos sociais que uma atriz tem que suportar ao longo da vida e a solidão das que se fazem independentes. Os versos de Eugênia Câmara deixam retratadas as dificuldades de ser ousada no século XIX e tentar derrubar

dificuldade que ainda hoje, no século XXI, existem, em alguns segmentos sociais, contra a mulher.

BIBLIOGRAFIA

- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- CÂMARA, Eugênia. *Segredos D'Alma*. São Paulo: Editora Pannartz, s/d.
- CUNHA, Maria de L. C. *Romantismo: o mito do amor impossível*. In: www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013/MARIA_CUNHA.pdf Acessado em: 09/04/2013.
- PRIORE, Mary del. *História do Amor no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.

FICÇÃO E FÉ: A REPRESENTAÇÃO DO ROMANCE PROTESTANTE NO JORNAL DOS OITOCENTOS

Karla Janaina Costa Cruz⁹⁷

Prof.^a Dr.^a Socorro de Fátima P. Barbosa⁹⁸

Resumo

Na segunda metade do Século XIX, o estabelecimento das missões protestantes originárias da Europa e dos Estados Unidos provocou mudanças significativas no cenário religioso e cultural brasileiro. A palavra impressa se tornaria, então, uma eficiente aliada do ideal evangélico por favorecê-lo em ao menos três aspectos: a difusão da propaganda evangélica; a circulação de informações sobre as atividades missionárias das denominações históricas e a “edificação” por meio da leitura. Nesse conjunto impresso, os jornais passaram a se constituir um significativo *artefato cultural*, por meio do qual diversos gêneros literários circulavam e davam-se a ler (BARBOSA, 2007). De acordo com os aportes teóricos da História Cultural, este trabalho apresenta-se como um recorte da pesquisa de doutorado sobre “as práticas leitoras protestantes no Século XIX” e pretende investigar os modos como *o romance protestante* é representado e apropriado pelos leitores de então. Para isso, procuraremos verificar a inserção desse gênero ficcional no cânon evangélico forjado nos Oitocentos, bem como as relações entre a ficção protestante, seu caráter utilitário e os protocolos de leitura disseminados pelos editores dos periódicos. Tomaremos como principal objeto de análise o primeiro jornal protestante do Brasil, o *Imprensa Evangélica*, idealizado pelo missionário presbiteriano Ashbel G. Simonton (1833 – 1867), tendo seu primeiro número publicado pela tipografia Laemmert em 1964. Desta forma, pretendemos refletir como “conteúdo e materialidade se fundem” (CHARTIER, 2009), “história e literatura se imbricam” (LUCA, 2011) na tentativa de reconstituir, evitando-se os anacronismos, a formação de um sistema literário protestante por meio da produção periódica.

PALAVRAS-CHAVE: Protestantismo; Periodicismo; Século XIX; Romance

Abstract

In the second half of the XIX century, the establishment of protestant missions originated from Europe and the United States caused meaningful changes in the Brazilian religious and cultural scenario. The printed word would become, thus, an efficient ally of the gospel ideal by favoring it in, at least, three aspects: dissemination of gospel advertisement; circulation of information about missionary activities from historical denominations and the “edification” through reading. In this printed set, the newspapers started constituting a meaningful cultural artifact by means of which several literary genres circulated and were read (BARBOSA, 2007). According to the theoretical fundamentals of Cultural History, this study is presented as an excerpt of the doctorate research about “the protestant reading practices in the XIX century” and it intends to investigate how *the protestant novel* is represented and appropriated by the readers of that period. Hence, we will try to verify the insertion of this fictional genre in the gospel canon developed in the 1800s, as well as the relations among protestant fiction, its utilitarian character and the reading protocols disseminated by the editors of the

⁹⁷ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística (UFPB). *E-mail*: <kjanainacruz@hotmail.com>.

⁹⁸ Orientadora vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (UFPB). *E-mail*: <socorrofpbarbosa@hotmail.com>

journals. The main object of analysis will focus on the first protestant newspaper of Brazil, the *Imprensa Evangelica*, idealized by the Presbyterian missionary Ashbel G. Simonton (1833 – 1867), having its first issue published by Laemmert typography in 1964. In this way, we intend to reflect how “content and materiality merge” (CHARTIER, 2009), “history and literature are tangled” (LUCA, 2011) in an attempt to reconstruct, avoiding anachronism, the formation of a protestant literary system by means of regular production.

Keywords: Protestantism; Periodicism; XIX century; Novel

I Questões introdutórias: a imprensa a serviço da fé

É em meados do Século XIX que o romance vê a sua *consagração* (AUGUSTI, 2010). O jornal, como artefato cultural e fonte histórica, apresenta-se como o principal suporte por meio do qual esse gênero se fez representar para satisfazer um considerável número de leitores ávidos por ficção. Nesse sentido, Socorro Barbosa (2007, p. 47) em suas abordagens sobre a relação “linguagem dos jornais e a constituição de gêneros literários” demonstra:

Entre os vários papéis desempenhados pelos periódicos brasileiros no século XIX, temos a consolidação da literatura brasileira, através da criação e disseminação de determinados gêneros, entre os quais a crônica e o conto. É também de responsabilidade deste suporte a disseminação do gosto pela leitura de romances e folhetins proporcionada por algumas estratégias, entre as quais estão a adaptação, a tradução, a cópia e a imitação de textos estrangeiros [...].

Os protestantes – reconhecendo o impresso periódico como meio extremamente útil à divulgação de seus ideais de evangelização por meio da leitura – pareceram bem entender e bem se apropriar dessas estratégias. A aliança estabelecida e consolidada pela Reforma entre o escrito impresso e a fé se fortalece e se prolifera no decorrer do tempo. Do Regime Antigo ao Século XIX agora – os evangélicos moldaram a produção, distribuição, venda e consumo de Bíblias, bem como de outros artefatos impressos, para fins de permear a cultura europeia e americana com “influências sagradas” por meio dos textos.

A implicação para essa prática era teológica: ao inundarem o mercado de impressão com produtos fisicamente atraentes, comercialmente competitivos e marcadamente evangélicos autores e publicadores tinham a esperança de transformar a compra e os hábitos de leitura do mercado em geral (BROWN, 2004). Para isso, os evangélicos

criticaram as deficiências do seu próprio universo cultural e a este incorporavam os recursos úteis que encontrassem. Foi o que aconteceu, por exemplo, com a apropriação dos gêneros textuais seculares para a divulgação do discurso bíblico e doutrinário, como o *romance*.

Munidos desses ideais, chegaram ao Brasil, em meados do Século XIX, pastores, missionários e professores em sua maioria patrocinados por órgãos de evangelização, com a finalidade de estabelecer igrejas e escolas. A palavra impressa torna-se, então, uma aliada do ideal evangélico por favorecê-lo em ao menos três aspectos: *a difusão da propaganda evangélica; a circulação de informações sobre as atividades missionárias das denominações históricas e a instrução doutrinária por meio da leitura*. Uma pesquisa nos catálogos da Fundação Biblioteca Nacional nos proporcionou constatar a existência de mais periódicos evangélicos – em meados deste século e em diferentes regiões do país – que se pudesse prever que existissem. São exemplos destes: *Imprensa Evangelica*⁹⁹ (Rio de Janeiro; 1864 – 1882); *O Christão* (Rio de Janeiro; 1892); *O Estandarte Cristão* (Rio Grande do Sul; 1898); *A Trombeta* (Rio de Janeiro; 1869); *O Evangelista* (Alagoas; 1885); *O Evangelista* (Bagagem, Minas Gerais; 1889); *O Púlpito Evangélico* (Rio de Janeiro; 1875).

Nesse artigo pretendemos, pois, abordar a forma como os periódicos evangélicos, mais propriamente, o jornal *Imprensa Evangelica*, fez uso da ficção com “pretensões utilitárias”, apropriando-se do gênero romance para fins propagandístico da doutrina evangélica, sendo o primeiro de uma série de periódicos protestantes que teriam espaço da história da imprensa brasileira. Vale salientar que, a princípio, o que se tinha nos jornais protestantes do Brasil Império era uma literatura “transplantada” no sentido de que a linha editorial desses jornais tomavam literalmente por modelo a disposição tipográfica e os gêneros que circulavam na Europa e na Nova América.

II O romance protestante e sua circulação no suporte jornal

Embora não reconhecido nos manuais que tratam da história da imprensa no Brasil, um conjunto de impressos periódicos protestantes tomou forma nos Oitocentos. Destinados a um público leitor bastante diversificado a exemplo de crianças, jovens e adultos, pastores e líderes leigos, novos conversos e até mesmo aos estrangeiros residentes em terras brasileiras, essas publicações caracterizavam-se de acordo com as “marcas de adesão” propostas por Ian Green (2000, p. 09,10): *Expressar uma declaração pessoal de fé;*

⁹⁹ A palavra não era acentuada de acordo com as regras vigentes de então.

transmitir informações doutrinárias e eclesiásticas do que se pretende ser um modelo protestante e exortar ou tentar ajudar outros a adotar o que era considerado como uma forma correta de conduta cristã.

Enquanto os gêneros doutrinários e biográficos favoreciam, por meio da leitura, conexões diretas entre verdade religiosa e experiência subjetiva, a ficção proporcionou a liberdade do “jogo com a imaginação para influenciar o caráter”. Por meio dela, novas possibilidades para a produção literária evangélica foram abertas, que pretendiam então usá-la como instrumento “santificador do mercado de impressão popular” (BROW, 2004, p. 95).

Como resposta ao aumento do gênero *romance* no mercado popular de impressão, os evangélicos se perguntavam se todas as formas literárias poderiam ser utilizadas para fins religiosos ou se alguns gêneros seriam inerentemente “corruptos e corruptores”. Vale salientar que, a princípio, no Século XIX, não apenas os protestantes, como também os católicos opuseram-se de forma mais veemente ao romance secular do que a qualquer outro gênero. Isso porque – no conjunto das “leituras proibidas” figuravam os *romances-folhetins*. Esse gênero a princípio, destinados por excelência às mulheres, eram considerados como perniciosos para a formação das mentes (MARTINS, 1999). Porém, um significativo número de evangélicos – apropriando-se da ideia de que a ficção poderia se constituir um eficaz *instrumento religioso* – passaram a utilizar os dispositivos fictícios para escreverem não apenas romances, mas também outros gêneros ficcionais tais como fábulas, contos, *etc.*

Mais uma vez, a inclusão desses gêneros no cânone protestante dos Oitocentos perpassa pelo viés do *utilitarismo*. Debateu-se sobre como os gêneros literários ficcionais poderiam contribuir para “a iluminação da mente”. No dizer de Brown (2004, p. 95), como um meio para o fim, os textos deveriam induzir os leitores à promoção da própria ascese e também o progresso dos demais membros da “comunidade cristã peregrina” em uma “vida de pureza”. Através da constatação de que a *ficção religiosa* exercia influência em um público bem mais amplo que a membresia das igrejas, os evangélicos começaram a adaptá-la às suas intenções propagandísticas de fé e doutrina. Não demorou em perceberem a combinação saudável entre *instrução* e *diversão*, proporcionados pelos romances – que antes eram considerados “obra do Demônio”¹⁰⁰ – utilizando as convenções literárias romanescas em textos através dos quais a *edificação* e *ascese* fossem promovidas.

¹⁰⁰ Ao menos essa foi a opinião do colportor Francisco da Gama em relatório sobre sua missão no Rio de Janeiro datado de 28 de novembro de 1856: “Tenho continuado sempre no meu giro e me perguntam se não tenho outros livros... Tenho procurado para ver se podia achar algum livro de histórias que fosse útil para levar, mas vejo que em todos há uma grande obra do Demonio (*sic*).” In: ROCHA, 1941, p. 46.

O romance, de maior influência nas práticas leitoras evangélicas, foi adaptado de uma alegoria escrita por John Bunyan (1628 – 1688) – pregador protestante do Século XVII. Após aproximadamente 160 anos passados da Reforma Protestante, esse pastor inglês destacou-se por produzir uma prosa ficcional que revolucionou a leitura religiosa até então focada, quase que exclusivamente, na Bíblia, nos tratados doutrinários e nos livros de oração – *The Pilgrim's Progress from this World to that Which is to Come*. O livro foi lançado em Londres em 1678, e tornou-se um sucesso de vendas (HENRIK, 2009).

E é com esta obra, mesmo antes da fundação do primeiro jornal evangélico no Brasil, que a ficção evangélica ocupa espaço em um jornal leigo de grande prestígio – o *Correio Mercantil*¹⁰¹. Considerado pelo historiador João Gomes da Rocha (1941, p. 47) como “o primeiro ato memorável de propaganda”, o missionário escocês Robert Reid Kalley (1809 – 1888), que havia chegado ao Rio de Janeiro há pouco mais de um ano, traduz e faz publicar os trinta e cinco capítulos a partir de 5 de outubro de 1856, na seção “Publicações a pedido” sob o título *A viagem do Cristão*. Assim é que Kalley, “lançando mão da imprensa diária, instrumento poderoso e veículo legítimo, influía, por via dela, sobre um círculo maior e mais exaltado” de leitores (*ibidem*).

O Jornal Imprensa Evangelica

Em pronunciamento dirigido a uma reunião formal de líderes da denominação Presbiteriana no Rio de Janeiro, em 16 de Julho de 1867, denominado “*Os meios necessários e próprios para implantar o Reino de Jesus Cristo no Brasil*”, o Reverendo norte-americano Ashbel Green Simonton (1833 – 1867), entendendo ser a imprensa “uma arma poderosa para o bem ou pra o mal”, incentiva a propagação do escrito religioso aconselhando: “Devemos trabalhar para que se faça e se propague em toda parte uma literatura religiosa em que se possa beber a pura verdade ensinada na Bíblia.” (SIMONTON, 2002, p. 181). Nesse sentido, esforça-se para editar a primeira folha evangélica da América Latina, registrando em seu diário (26 de novembro de 1864): “*A Imprensa Evangelica* tem me dado muita ansiedade. Dois números já saíram. O Senhor provará e dirigirá, é agora minha canção e minha certeza.” (*idem*, p. 169)

De fato, o jornal idealizado por Simonton passou a ser a primeira folha efetivamente protestante da América Latina. Seu primeiro número saiu no dia 5 de novembro de 1864 publicado pela tipografia Laemmert, a qual não continuou a editá-lo possivelmente por conta de represálias católicas. Com uma primeira tiragem de 450

¹⁰¹ Disponível em: <memória.bn.br/pdf2/217280/per217280_1856_00274.pdf>. Acesso: 10 mar, 2013.

exemplares, a intenção inicial era que o jornal fosse publicado semanalmente, porém a proposta tornou-se inviável passando a ter sua publicação a cada duas semanas sempre aos sábados circulando durante 28 anos, até 1892.

Já no *prospecto* do primeiro número do *Imprensa Evangelica* é possível encontrar critérios aplicáveis a maioria dos periódicos Oitocentistas, tais como a *variedade* de gêneros e discursos: “Sairá semanalmente em número de 8 páginas que, além dos artigos de fando [*sic*], conterà um noticiário universal de interesse puramente evangelico. (...) iremos dando a nossa folha o desenvolvimento que lhe convem, por *publicações variadas* (...)” (1864, p. 1) (Grifo nosso). Nesta mesma página, o missionário Simonton indica que, isento de laços políticos, o jornal é “a todos consagrado”. Apesar de seu conteúdo majoritariamente religioso, o *Imprensa* veiculava gêneros ficcionais, estudos bíblicos em séries, artigos sobre a liberdade religiosa, catecismos destinados às crianças, instruções litúrgicas e domésticas, notícias dos acontecimentos internacionais tais como a Guerra da Secessão e a Guerra do Paraguai, além de anúncios de obras religiosas e seculares *etc.*

A ficção é presença certa no periódico. Já no primeiro número, encontra-se uma parte do romance epistolar *Lúcia ou a literatura da Bíblia* por Alfred Monod (Cf. p. 05)¹⁰², que aparece como folhetim em diversos números do *Imprensa*. A história, narrada por meio das cartas, apresenta as dúvidas e conflitos religiosos da jovem Lúcia dirigidos ao Cura Fabiano, conforme pode se verificar na fala da protagonista: “Quando eu morrer onde me sepultarão? De origem protestante, catholica pelas circunstancias, mas na realidade sem ser dedicada nem a uma nem a outra religião, a qual dellas pertenceria o meu corpo?” (Cf. *IE*, 05/11/1864, p. 03). O enredo serve de base para as discussões envolvendo protestantismo e catolicismo, com um claro valor utilitarista claro: a promoção da fé evangélica. Socorro Barbosa (2007, p. 59) demonstra que “o romance do dezenove, em várias ocasiões, utilizou a epístola para ampliar, alongar e complicar os enredos e as tramas mirabolantes”.

Outros títulos podem ser ainda encontrados, a modelo de folhetins, sendo editado por capítulos a cada nova quinzena. Entre eles, *Tirza e a força attractiva da Cruz*¹⁰³. Neste romance, a judia Tirza deseja converter-se ao protestantismo e é orientada à leitura das Escrituras por outra personagem cristã de nome Maria. À medida que o diálogo entre os personagens vão se desenvolvendo, os princípios e ideologias cristãs vão sendo apresentados em um constante diálogo com textos e discursos bíblicos. Em edição datada

¹⁰² *In: Imprensa Evangelica*. n. 1. 05 de novembro de 1864.

¹⁰³ *In: Imprensa Evangelica*. n. 13, 06 de maio de 1865.

de 3 de março de 1866, encontra-se outro folhetim *O relojoeiro e sua família*¹⁰⁴. Neste caso, “o testemunho” de um simples relojoeiro sobre a fé cristã e a “iluminação” que lhes foi oferecida pelas Escrituras é a principal temática da narrativa, conforme é possível constatar nas linhas finais da história: “Já é tempo de concluir minha narração, querido leitor, oxalá que as verdades que ficção expostas se imprimão no vosso coração e também no meu” (Cf. p. 52).

*A história de André Dunn*¹⁰⁵ aparece como “uma tradução”, confirmando, assim, o que se verificou anteriormente em Barbosa (2007) – o fato de ser o jornal oitocentista um suporte dado à tradução de obras. De fato, pudemos observar em nossas pesquisas que muitos dos contos, romances-folhetins e outros gêneros ficcionais aparecem no *Imprensa Evangelica* como traduções de textos estrangeiros. No folhetim em questão, o protagonista, André Dunn, é “um debulhador que havia aprendido a ler e escrever quando menino” e continuava a desempenhar essas habilidades graças a “boa memória” (Cf. p. 114). “Presumivelmente”, a esposa do “fidalgo vizinho” dono de “uma quinta” na qual André trabalhava, era protestante e distribuía novos testamentos aos pobres “sem distinção de seita, crendo com razão que, ainda quando não tirassem benefício algum delles não seriam prejudicados.” (Cf. p. 115). O Pe. Domingos, personagem representante do catolicismo na narrativa, não se contrapunha a caridosa senhora, apesar de desejar que “a senhora não fizesse presentes desta natureza” (*idem*).

Encontramos ainda alguns folhetins históricos a exemplo de *História da Reforma*¹⁰⁶, que expõe a história da Reforma Protestante fazendo uso de recursos da narrativa literária. As temáticas combatidas pelos protestantes também ganhavam espaço na prosa folhetinesca. Por exemplo, na folha de 9 de novembro de 1889 é veiculado a primeira parte de *A terra da escravidão* de H. Stanley. A narrativa apresenta o embate entre o protestantismo e o islamismo. Aquele representado pelo filho do embaixador tem seus membros denominados de “filhos do Nazareno”, uma referência a Jesus Cristo que era de Nazaré (cf. Figura a seguir, p. 7). Neste mesmo folhetim, a temática da escravidão é abordada. No caso, os árabes são confrontados pelo fato de “irem à África com escravos armados para matarem os pobres pretos, para reduzirem a escravidão os paes e os filhos”¹⁰⁷.

A partir da análise desses exemplos podemos afirmar que, para além do valor estilístico dos textos, o fator de importância nos romances evangélicos que circulavam em jornal era a disseminação propaganda religiosa e dos princípios que regiam o

¹⁰⁴ In: *Imprensa Evangelica*. n. 05, 03 de março de 1866.

¹⁰⁵ In: *Imprensa Evangelica*. v. II. n. 15, 04 de agosto de 1866.

¹⁰⁶ In: *Imprensa Evangelica*. v. XXVI n. 02, 11 de janeiro de 1880.

¹⁰⁷ In: *Imprensa Evangelica*. n. 46. 16 de novembro de 1889. p. 367.

protestantismo. Um esquema básico pode ser observado na maioria dos textos: um protagonista geralmente “não-cristão” em busca de uma resposta a seus conflitos dialoga com um personagem cristão que testemunha das “beneficências do evangelho” sendo mediados pelo *discurso bíblico*, obrigatoriamente presente nas narrativas.

É nesse sentido que a Fé e a Ficção vão se imbricando para construir um sistema literário protestante que se delineará com o passar do tempo, deixando sua marca na história da cultura impressa no Brasil. No dizer de Chartier (2009, p. 134), “a leitura e a fé estão aí ligadas indissociavelmente, definindo uma cultura inteira baseado na familiaridade com o texto bíblico”. Essa colocação, apesar de dirigida à prática protestante do livro no século XVIII, se prolonga aos Oitocentos brasileiro, nos quais agora, vinculados no suporte jornal, “os textos religiosos habitam as mentes dos fiéis, aos quais fornecem referências e conforto, maneiras de dizer ou de escrever, uma forma de organizar toda existência individual ou comunitária a partir da Palavra divina (*idem*, p.136).

FOLHETIM	
A terra da escravidão (Continuação)	
<p>Eis o que notei:</p> <p>“O grande animal que corria à frente de todos os outros estava um pouco para a minha direita; os outros à esquerda; o seu principal cuidado devia ser, principalmente, seguir o guia do bundo. Immediatamente fiz este reparo, vultei para a direita e corri com tanta rapidez quanto me permitiram as minhas pernas. Os elephantes passaram, por causa do impulso que levavam, com o estrondo do trovão e da tempestade.</p> <p>“Tinha ganho uma dianteira de cincoenta metros quando os elephantes poderam parar e voltar-se para o meu lado. Detiveram-se apenas, um instante. Mal me viram saltaram novo rugido e correram sobre mim em massa. Corro bem, todos o sabem; mas o melhor corredor parece arrastar-se em comparação do elephante durante os primeiros dezentos ou trezentos metros de carreira.</p> <p>Portanto os elephantes, especialmente dois ou tres, ganhavam terreno rapidamente. A herva seca fustigava-me asperamente as pernas; os elephantes com a</p>	<p>pelle espessa, estavam no abrigo deste inconveniente. Do meu lado esquerdo, à pouca distancia, havia um massiço de estevas.</p> <p>Se pudesse chegar-lhe, estaria relativamente em segurança porque poderia encontrar alli algum canto onde me escondesse.</p> <p>“Em alguns segundos cheguei a este massiço, olhei para todos os lados, e descobri muito perto, semi-oculto na herva e nas estevas um buraco que reconheci pela cova de um javali. É um lugar excellentemente para me esconder, disse eu comigo, com tanto que o javali não esteja em casa.</p> <p>Deitei-me de braços e entrei no buraco recostado. Apenas tinha entrado quando de repente, sinto passar os elephantes sobre minha cabeça, e immediatamente depois sinto um granizo por detrás de mim, uma violenta pancada me tirou para fora da cova como uma bala que sai do cano d'uma espingarda, e fiquei estendido no chão como morto. Tudo o que pude comprehender foi que estava gravemente ferido n'uma coxa pelo proprietario da cova onde tinha procurado refugio, e que o javali tinha partido como uma flecha na mesma direção que os elephantes. Depois perdi os sentidos.</p> <p>“Quando tornei a mim, era noite: ouvi, ao longe, tiros de espingarda, disparados com intervallos iguaes. Pensando que</p>
<p>eram os meus companheiros que me procuravam, dei um tiro, ao qual outro me respondeu immediatamente. Continuando a atirar com alguns minutos de intervallo, consegui que se dirigissem para o lugar onde eu estava, estendido no chão incapaz de levantar-me.</p> <p>“Os meus camaradas levaram-me ás costas e conduziram-me para o acampamento, d'onde não pude sair durante tres semanas. Tenho ainda os signaes das pressas do javali, e heide conserva-las até à minha morte. Disse!</p> <p>— E o elephante que tinhas ferido? perguntou Selim.</p> <p>— Encontraram-n'o na manhã seguinte, a duas horas de marcha do lugar em que eu tinha atirado. Pude seguir-se perfeitamente por causa do rasto do sangue. Kisesa ganhou muito dinheiro, os dentes eram muito grandes; raras vezes se tinham visto iguaes áquelles.</p> <p>— Agora, disse Simba, conta-nos a batalha de Kisesa contra os Urci, tens compatriotas e como salvaste o filho do rei.</p> <p>— Sim, sim! exclamou Selim; conta-nos isso que deve ser interessante. Não dormirei bem esta noite se não me satisfizers este desejo.</p> <p>— Desde o momento em que o meu amigo Simba deseja uma coisa e o meu Senhor m'a pede, Motto está prompto para a satisfazer.</p>	<p>Pronunciando estas palavras, Motto, que se achava com os seus companheiros junto de uma fogueira, deitou n'ella um tronco.</p> <p>“Acuteceu-lhe pouco tempo para que não me lembre até dos mais insignificantes pormenores. Ha trez ou quatro annos; Kisesa estava no Uuyanyembé. Era inimigo mortal de Sayd ben Selim, Wali (Governador) do Sultão de Zanzibar no Uuyanyembé; a maior parte dos arabes tomaram o partido de Kisesa conhecido como chefe valente, poderosa rico, capaz, se quizesse, de fazer frente ao proprio Sultão de Zanzibar.</p> <p>“Quando Sayd ben Selim pediu aos arabes para o ajudarem na luta contra os chefes pretos de Kahama, no Ugala, Kisesa recusou marchar. Muitos arabes o imitaram, dizendo que Kahama era uma pequena povoação, e que Sayd tinha bastantes soldados pagos pelo Sultão de Zanzibar para elle mesmo fazer a guerra. Ora Selim, que sabe muito bem governar os arabes e sustentar a paz entre os pacificos mercadores, não tem cabeça nem animo para fazer a guerra. Para isso fallou-me de Kisesa. Por tanto duas ou tres semanas depois da partida de Sayd, não nos surprehendemos de vê-lo voltar derrotado por Kahama; Kisesa e os outros arabes riram-se delle.</p>
<i>(Continúa)</i>	

Figura 1 – Folhetim veiculado no *Imprensa Evangélica* de 11 de janeiro de 1890.

Considerações Finais

As práticas leitoras possuem uma história. Sabe-se também, segundo os estudiosos da História da Leitura, que um texto existe porque há um leitor para dar-lhe significação e que todos aqueles que leem os textos, o fazem de maneiras diferentes, ou seja, para cada comunidade de leitores existem maneiras de ler e interpretações diferenciadas

(CHARTIER, 2001). A conseqüente necessidade de proliferação do escrito gerou, por sua vez, a implantação de uma cultura impressa evangélica no Brasil, com sua própria “comunidade de leitores” orientada pelo modelo europeu e norte-americano. Esse modelo se deixou imprimir não apenas aos aspectos formais e materiais dos textos, como também em seus modos de circulação e apropriação.

Dentro do conjunto dessa literatura religiosa que foi se solidificando ao passar dos anos, os impressos periódicos se apresentam como uma tribuna para defesa da fé e como uma fonte de conteúdo para os líderes protestantes leigos, enfim como um suporte por meio do qual diversos gêneros, inclusive a prosa ficcional, tiveram a sua circulação. No dizer de Alderi Matos (2008), numa época em que havia poucos pregadores, principalmente no interior, o periódico instruía, edificava e incentivava as pequenas comunidades sendo comum, em muitos lugares isolados, o dirigente leigo ler para a congregação os sermões e estudos da *Imprensa Evangelica* (nosso *corpus*).

Assim, nos foi possível constatar que houve uma contribuição protestante à palavra impressa no Brasil dos Oitocentos sendo, inclusive, acompanhada por seus leitores de forma periódica, mesmo não sendo mencionada por os principais manuais que se dedicam à história da Imprensa no Brasil, conforme pudemos constatar, por exemplo, em pesquisa realizada em *O livro no Brasil* de Laurence Hallewell (2005) e *História da Imprensa no Brasil* de Nelson W. Sodré (1999).

Ao estabelecer uma relação diacrônica com os modos de ler da época e as questões religiosas e políticas que se entrecruzavam nas entrelinhas das leituras é possível perceber que a função leitora do gênero romance-folhetim, veiculado no jornal *Imprensa Evangelica*, era permeada, antes de tudo, de um caráter *instrutivo* e *propagador* do ideal protestante de então. Concordamos com Socorro Barbosa (2007, p.64) ao propor que se não os reconstituirmos a partir de suas reais condições de produção, principalmente do seu suporte, esses textos deixam de ter sentido para o leitor contemporâneo, como muitos dos que se encontram nos jornais do país. Isso significa dizer que o que foi produzido nos periódicos – inclusive o literário – não pode ser “despregado do presente daquela enunciação e lido de uma perspectiva de transparência e referencialidade” (*ibidem*).

Referências

- AUGUSTI, Valéria. *Trajetórias de Consagração: discursos da crítica sobre o romance no Brasil Oitocentista*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010.
- BARBOSA, Socorro de Fátima P. *Jornal e Literatura: a imprensa brasileira no século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

- BROWN, Candy G. *The Word in the World: Evangelical Writing, Publishing, and Reading in America – 1789-1880*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2004.
- CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da Leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- _____. *A ordem dos livros*. 2.ed. Brasília: Editora da UNB, 2001.
- _____. As práticas da escrita. In: *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. (Org. R. Chartier). Companhia das Letras: São Paulo, 2009.
- GREEN, Ian. *Print and Protestantism in Early Modern England*. New York: Oxford University Press, 2000.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 2.ed.. São Paulo: Editora da USP, 2005.
- HENRIK, Rodrigo. *John Bunyan e O peregrino*. Disponível em: <<http://www.ministeriounidade.org>>. Acesso: 25 jan, 2011.
- LUCA, Tânia Regina; MARTINS, Ana Luiza (Orgs.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011.
- MATOS, Alderi Souza de. *A Atividade Literária dos Presbiterianos*. Disponível em: <<http://mackenzie.br/10982.98.html>>. Acesso: 2010.
- MARTINS, Ana Luiza. Gabinetes de Leitura do Império: Casas Esquecidas das Censuras? In: ABREU, Márcia (Org). *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas, SP: mercado de Letras, 1999. pp. 395 – 410.
- ROCHA, João Gomes da. *Lembranças do Passado*. Centro Brasileiro de Publicidade Ltda: Rio de Janeiro, DF, v. 1, 1941.
- SIMONTON, A. G. *O Diário de Simonton (1852 – 1856)*. 2. ed. São Paulo: Cultura Cristã, 2002.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

DRUMMOND NA SALA DE AULA: O CASO DO VESTIDO

Profª. Dra. Kelly Sheila Inocência C. Aires

108

Resumo: A poesia na sala de aula, quando não é apresentada de uma forma pragmática, como pretexto para se estudar outros conteúdos, por exemplo, gramática, pode encantar e seduzir alunos de qualquer série ou curso. Experimentamos este poder sedutor da poesia em salas de aula dos cursos Técnicos Integrados do IFPB, campus João Pessoa, por meio do trabalho que realizamos com o poema **Caso do vestido**, de Carlos Drummond de Andrade. Com o objetivo de partilhar com outros professores que também anseiam em apresentar a poesia de um modo lúdico para os seus alunos, no presente trabalho, descrevemos e analisamos tal experiência, à luz de algumas reflexões, como as do livro **Poesia na sala de aula**, de Hélder Pinheiro (2002). Dessa forma, esperamos mostrar que a poesia pode ter um espaço maior nas nossas escolas, mesmo em cursos técnicos, e na vida dos nossos alunos.

Palavras-Chave: Poesia; Sala de aula; Caso do vestido.

Abstract: The poetry in the classroom when it is not presented in a pragmatic way, as a pretext for studying other content, for example, grammar, can charm and seduce students of any grade or course. We experience this seductive power of poetry in classrooms of the Integrated Technical IFPB courses, campus João Pessoa, through the work we do with the poem **Case of dress**, Carlos Drummond de Andrade. Aiming to share with other teachers who also yearn to present poetry in a playful way for their students, in this paper we describe and analyze this experience in the light of some reflections, as the book **Poetry in the classroom**, Helder Pinheiro (2002). Thus, we hope to show that poetry can have more space in our schools, even in technical courses, and in the lives of our students.

Keywords: Poetry; Classroom, Case of the dress.

1. O caso da Literatura

A poesia na sala de aula, quando não é apresentada de uma forma pragmática, como pretexto para se estudar outros conteúdos, por exemplo, gramática, pode encantar e seduzir alunos de qualquer série ou curso. Experimentamos este poder sedutor da poesia em turmas dos cursos técnicos do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB) de Campina Grande e de João Pessoa desde que começamos a lecionar

¹⁰⁸ Professora do curso de Letras a Distância e da Coordenação de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB).
E-mail: kellysheilacosta@yahoo.com.br

nesta instituição, em 2006, por meio de vários trabalhos que realizamos com poemas de autores diversos. Com o objetivo de partilhar com outros professores que também anseiam em apresentar a poesia de um modo lúdico para os seus alunos, neste trabalho, descrevemos e analisamos a experiência realizada com o poema **Caso do vestido**, de Carlos Drummond de Andrade, e propomos sugestões metodológicas, à luz de algumas reflexões, como as do livro **Poesia na sala de aula**, de Hélder Pinheiro (2002). Assim, esperamos mostrar que a poesia pode e deve ter um espaço maior nas nossas escolas e na vida dos nossos alunos.

Mesmo que tenhamos escutado os nossos alunos falarem frases como estas: “Eu não gosto de poesia!”; “Poesia é coisa para quem está apaixonado e não tem o que fazer!”; ou ainda, “A poesia é muito chata!”; podemos começar o trabalho com a poesia em sala de aula com o seguinte **Convite**, de José Paulo Paes?

Poesia
é brincar com palavras
como se brinca
com bola, papagaio, pião.

Só que
bola, papagaio, pião
de tanto brincar
se gastam.

As palavras não:
quanto mais se brinca
com elas
mais novas ficam.

Como a água do rio
que é água sempre nova.

Como cada dia
que é sempre um novo dia.

Vamos brincar de poesia?

“Vamos brincar de poesia?” Provavelmente, muitos alunos do Ensino Fundamental não hesitariam em aceitar esse convite, porque ainda são crianças e adoram brincar. Mas, os alunos do Ensino Médio são mais resistentes e, às vezes, podem não aceitá-lo prontamente, por serem pré-adolescentes ou adolescentes que já passaram vários anos na escola e não tiverem uma boa experiência com a poesia. Contudo, não podemos desistir, porque acreditamos que a metodologia utilizada em sala de aula pode reverter esta realidade, de

forma que os alunos descubram a poesia como algo prazeroso que pode mudar a forma como eles veem o mundo.

6. A Literatura no Ensino Médio: a leitura além do vestibular

É fato que não existem receitas metodológicas prontas que funcionem da mesma forma em todas as séries e salas de aula. Por isso, o professor precisa conhecer a realidade da(s) sua(s) turma(s) antes de pensar na metodologia que irá desenvolver em suas aulas. Uma boa forma de começar (a nossa experiência já nos mostrou ao longo dos anos) é conversar com os alunos no primeiro dia de aula, de forma a traçar o perfil da turma, e, se possível, pedir para que eles respondam a um pequeno questionário, no qual os indagaremos a respeito dos seus gostos literários, musicais, artísticos, bem como acerca da sua experiência com a leitura e a Literatura. Tais informações nos guiarão na hora de escolher os autores e os textos que levaremos para a sala de aula, por exemplo. Já imaginou se algum dos alunos toca violão? Poderemos convidá-lo para tocar um poema que foi musicado e a aula será animadíssima!

Letícia Mallard (1985) afirma que a literatura é uma prática social no “sentido de atividade humana em intenção transformadora do mundo, que expressa o peculiar da relação do homem com o mundo, os modos de ser do homem no mundo” (p.10). Dessa maneira, “o melhor caminho de aprender a literatura é a leitura” (p.11). Logo, não devemos começar pela teoria literária, apresentando, por exemplo, quadros históricos com as características de cada escola literária, como normalmente é feito nas aulas de literatura do Ensino Médio, mas apresentar as obras literárias para o aluno, estimulando-o a lê-las.

É evidente que a percepção do fato literário como objeto de linguagem é muito importante, mas é difícil de ser alcançada, pois exige conhecimentos sistematizados de Teoria Literária, ao menos algumas noções. Por isso, a análise das relações e a adequação entre forma e conteúdo devem ser feitas sem complicações, o que não significa que se reduzirão a simples paráfrase do texto. Deve-se tentar também desenvolver nos alunos “a capacidade de comparar textos literários entre si, de épocas diferentes, para mostrar-lhes a permanência ou o desaparecimento de temas e artifícios de construção, tentando justificá-los” (MALLARD, 1985, p.18-19). Comparar textos literários com os não literários, mostrando as diferenças, também é interessante.

Nesse tipo de trabalho, o docente não deve promover leituras distanciadas da prática social do aluno nem do seu gosto pessoal. Este deve indicar livros que já leu para não passar por incompetente, como sugere Mallard (1985). Primeiro, para selecionar as leituras, o professor pode promover uma discussão preparatória, na qual irá escutar os alunos para descobrir as pistas da prática social deles, encontrando subsídios para a lista de obras, que circulará na sala. Esta lista deve ser flexível, isto é, ele deve deixar claro que ela está aberta a sugestões, podendo incluir outros livros. Em seguida, pode distribuir os títulos entre os alunos, dando um prazo para que eles consigam o livro. A autora propõe que o ideal seria que apenas dois livros fossem escolhidos em toda a turma para facilitar e aprofundar o trabalho.

Letícia Mallard afirma que um “professor de Literatura é diferente da maioria absoluta dos demais profissionais liberais ou não. O objeto com que trabalha – a Literatura, com seus métodos e técnicas de abordagem – vive em reprodução constante, quer dizer, diariamente são publicados livros aos quais não se pode ficar alheio” (MALLARD, 185, p.20). Ela observa que a maioria dos professores não dispõe de recursos financeiros, não tem espaço na sua casa e nem a biblioteca da sua escola ou da sua cidade possui mais de um exemplar de cada obra, para que tenha acesso a tudo que é considerado indispensável para ministrar um bom curso. Nesse ponto, ela dá uma dica importante: “nunca indique para a turma um livro da biblioteca que esteja emprestado com você” (p.20), pois, se o aluno descobrir que o livro está com o professor, sob empréstimo especial de maior prazo, pode reclamar do desinteresse do mestre em comprar livros. Assim, este estará dando mau exemplo.

Tendo em vista que a Literatura Brasileira só se insere de fato nos programas escolares no Ensino Médio, como aponta Mallard (1995), no qual se exige que o professor ensine noções de teoria literária para a prova do vestibular, o “professor- preparador de vestibulandos sente-se pressionado a dirigir seu ensino, tendo em vista um processo de avaliação que seguramente não seria adotado por ele, se não o fosse pelos exames pré-vestibulares”, não avaliando nada realmente do que o aluno aprendeu da obra. A estudiosa acredita que se houvesse um programa nacional, único e relativamente permanente para o vestibular, as dificuldades operacionais diminuiriam. Hoje, esse programa existe, o ENEM, mas não adentraremos nesta discussão agora.

Em suma, a pesquisadora acha importante estabelecer objetivos paralelos ao vestibular, ajustando-o à realidade do aluno. É preciso relacionar a literatura ao seu contexto externo, compreendendo-a como um trabalho humano, cuja matéria-prima é a

sociedade e cujo instrumento imprescindível é a língua. Dessa forma, um dos objetivos do ensino de literatura é estimular a criticidade nos alunos na interação entre o texto e o contexto externo. Embora este tipo de pressão seja menor no caso dos alunos do ensino técnico, como é o nosso caso, pois o objetivo do curso é formar profissionais e não preparar para o vestibular, também porque só poderão prestar tal exame ao final do quarto ano, encontramos dificuldades para trabalhar a literatura, como o desestímulo. Este, principalmente, ocorre devido à visão de que a leitura é algo supérfluo, não essencial, que, geralmente, é disseminada nestes cursos.

2. O poema na sala de aula

O texto como processo de estudo pode ser trabalhado de diversas formas. No caso do poema, pode ser estudado de forma diferente, por exemplo: um poema isolado, um conjunto de poemas de diversos poetas (antologia), vários livros de um mesmo autor, entre outras. Letícia Mallard (1985) aconselha que no “segundo grau, a diversidade deve ter mais valor que a unicidade exaustiva” (p.24). Isto é, ela sugere que se trabalhe com antologias de vários poetas, visto que trabalhar apenas com um livro de um poeta, inicialmente, pode ser desestimulante para os adolescentes. E, ainda, acrescenta que o professor não pode ser pretensioso a ponto de acreditar ser possível esgotar o poema sob todos os aspectos, ou seja, podemos explorar a sua linguagem, mas não demos esperar que o aluno do Ensino Médio faça uma análise mais teórica e aprofundada. Isso não significa que não é preciso atentar para o seu conteúdo e a sua forma, temos de chamar a atenção do aluno para a forma e o conteúdo, porque são inseparáveis em qualquer texto literário e o texto não pode ser reduzido a mero assunto ou arranjo de palavras. É válido lembrar que a tentativa de interpretação de um poema não é uma luta de “vale-tudo”, em que eu posso dizer qualquer coisa apenas para não ficar calado. Também não é uma atividade mediúnica, na qual tentamos adivinhar o que poeta quis dizer, de forma que tudo o que for dito a respeito do texto lido tem de ser comprovado no próprio texto.

Quanto à avaliação, Letícia Mallard (1985) defende que esta deverá se centrar na comprovação da leitura dos textos. Nesse caso, a avaliação comprovadora só será eficaz se as perguntas sobre o texto forem bem dirigidas. Posteriormente, depois de superada essa etapa, deve-se partir para a análise, aumentando as dificuldades de acordo com as séries. Ao

finalizar, ela chama a atenção dos professores para que não falseiem a avaliação, descontando ou acrescentando pontos de acordo com o comportamento dos alunos.

3. O *Caso do Vestido*

Após sondar por meio de uma conversa informal e da aplicação de um pequeno questionário no primeiro dia de aula, o qual objetivou descobrir se os alunos gostavam de ler e o tipo de leitura da qual gostavam, selecionamos o poema **Caso do Vestido**, de Carlos Drummond de Andrade. Como a maioria dos alunos respondeu que gostava de poesia de poetas contemporâneos e uma parte também revelou que gostava de teatro, de fazer dramatizações, consideramos que aliar a força poética e dramática deste poema seria uma forma muito interessante de iniciarmos o trabalho com a poesia na sala de aula.

Hélder Pinheiro (2002, p.23) afirma que a forma de aproximar os alunos da poesia deve ser planejada, visto que se trata de um dos gêneros textuais mais distantes da sala de aula, de modo que o professor deve tomar atitudes de acordo com as condições reais existentes para a realização do trabalho. Neste artigo, relatamos a nossa experiência, não como uma receita a ser seguida à risca, como dissemos no início, mas como uma seta, que aponta para várias possibilidades de se fazer esse trabalho em sala de aula conforme a criatividade e a realidade de professores e alunos.

A nossa proposta foi a de trabalhar o poema **Caso do Vestido** com alunos de Cursos Técnicos Integrados do IFPB, em três aulas de aproximadamente 50 minutos cada. Repetimos esta experiência em várias turmas ao longo de 5 (cinco) anos. No presente trabalho, iremos relatar a última experiência, realizada na turma do 3º ano do Curso Técnico Integrado de Controle Ambiental em 2011. O nosso objetivo principal foi o de começar a despertar a curiosidade e o prazer de ler por meio da discussão das temáticas sociais suscitadas pelo texto, a fim de despertar também a criticidade deles. Após ler o poema, os alunos, imediatamente, voltaram a sua atenção para o eu lírico, por isso a sua discussão foi direcionada para a condição da mulher na nossa sociedade, a questão do machismo, entre outras temáticas. Seguimos os seguintes passos para a realização desse trabalho.

O primeiro passo foi entregar uma cópia do poema a cada aluno e lê-lo em voz alta, de forma expressiva, para atrair a sua atenção. Foi importante convidar um ou mais alunos

para ler o poema novamente, desse modo eles se envolveram mais na atividade e prestaram mais atenção na leitura, o que facilitou a compreensão do texto posteriormente.

Pinheiro (2003) chama a nossa atenção para o fato de que é necessário “ler e reler o poema, valorizar determinadas palavras, descobrir pausas adequadas, e, o que não é fácil, adequar a leitura ao tom do poema”. Por isso, é fundamental que o professor “treine” a leitura do poema em casa, para, depois, lê-lo em sala de aula. Assim, poderá encontrar o tom certo do poema e tornar a leitura mais atrativa para os seus alunos.

Após a leitura, pedimos para que os alunos destacassem o verso ou a estrofe que mais lhes chamou a atenção e o lesse para a turma. Esta foi uma forma de criar laços afetivos com o texto e de aproximar mais o aluno deste, de modo que quisessem compreendê-lo melhor e lê-lo outras vezes para si e para outras pessoas.

Não podemos nos esquecer de registrar (de forma escrita ou não) as impressões dos alunos sobre o poema (o que mais chamou a atenção, o que entendeu ou não, o que mais gostou, entre outras) e trazê-las para a discussão, como uma maneira de direcioná-la, para não cairmos na tentação de fugirmos do texto e para que o aluno perceba que a sua opinião é importante. Não fizemos esse registro de forma escrita, mas retomamos as observações dos alunos ao longo da discussão.

Foi importante direcionar a discussão para as temáticas levantadas nas impressões dos alunos, sem fugir do texto, apontando sempre as partes deste que sustentam as colocações sobre ele, para que os alunos compreendessem que um texto pode ter várias leituras, mas não qualquer leitura. Isto é, tudo o que dissermos acerca de um texto deve estar fundamentado no próprio texto. Nesse momento, os alunos se mostraram muito interessados, de forma que expuseram as suas opiniões acerca das temáticas suscitadas pelo poema, relataram casos semelhantes que haviam visto no jornal e nas comunidades onde vivem e até julgaram as atitudes das personagens do texto, principalmente, a do eu lírico - mulher que narra a sua história às suas filhas. A nossa atitude durante toda a discussão foi orientar a leitura, de modo que não se fugisse do texto, instigando o debate.

Depois de encerrarmos a discussão, sugerimos que os alunos preparassem uma leitura dramática ou uma encenação do poema, de modo que todos se envolvessem na atividade de uma forma ou de outra, por exemplo: uns poderiam ser atores, outros cenógrafos, figurinistas ou iluminadores. Acreditamos que o aluno querendo ou não encenar o texto, se o professor souber direcionar os trabalhos em sala de aula, será estimulado a ler. A experiência em si de ler o texto é uma grande motivação para que ele se torne um leitor. Não desconsideramos a experiência de encenar o texto, porque sabemos o

quanto é válida, quando vista como um estímulo a mais para que o aluno se aproxime da literatura, para ler com mais motivação, afinal a nossa concepção de leitura perpassa o lado lúdico como fonte de prazer. Assim, se encenar o texto pode nos ajudar nessa conquista, não vemos problema em usar também deste instrumento para atingir o nosso objetivo principal que é formar leitores. O resto do caminho o próprio aluno percorrerá sozinho, procurando outras leituras e encontrando seus gêneros e livros prediletos.

Para que pudéssemos desenvolver bem o trabalho com a dramatização na sala de aula, consideramos fundamental apresentar algumas noções básicas sobre ela, dominando ao menos os conceitos de dramaturgo, ator, personagem, peça teatral, diretor, leitura de mesa, rubrica, palco, marcação de palco, cenário, figurino, iluminação e sonoplastia. Por essa razão, procuramos apresentar estas definições da forma mais clara e prática possível, de modo que qualquer pessoa possa lê-las e compreendê-las. Nesse desafio, Maria Clara Machado (1986) nos ensinou muito. A dramaturga, no livro **A aventura do teatro**, trata de alguns desses conceitos por meio de uma linguagem acessível a qualquer público, que facilita muito o entendimento dessas noções básicas por parte das pessoas que estão sendo iniciadas no teatro, por isso recorremos, principalmente, à autora para elucidarmos essas questões. Depois, realizamos jogos dramáticos¹⁰⁹ com os alunos, por intermédio de alguns exercícios de improvisação, para que se desinibissem, o que foi muito prazeroso, pois se envolveram de fato na experiência, brincando e interpretando, mesmo os mais tímidos.

Ao longo de duas semanas acompanhamos a preparação dos trabalhos, por meio de encontros na sala e fora dela, nos quais os alunos apresentaram e discutiram os seus roteiros de trabalho. Após este período, os alunos realizaram as leituras dramáticas e as dramatizações para o resto da turma. Houve uma participação em massa tanto na realização da atividade quanto para assistir às apresentações. Este trabalho foi muito prazeroso, pois os alunos se envolveram de uma forma lúdica e também cômica, por exemplo, meninos se vestiram de mulher, o que despertou o riso geral por parte de todos, embora o tom do poema fosse dramático.

Após encerrarmos as encenações e as leituras dramáticas, foi imprescindível fazermos uma avaliação da atividade, para sabermos os pontos positivos e negativos desta,

¹⁰⁹ O jogo dramático pode ser definido “como uma ação livre, sentida como *fictícia* e situada fora da vida comum, capaz, não obstante, de absorver totalmente o jogador; uma ação despida de qualquer interesse material e de qualquer utilidade; que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscritos, desenrola-se ordenadamente de acordo com determinadas regras e provoca, na vida, relações de grupos que se cercam voluntariamente de mistério ou que acentuam pelo disfarce sua estranheza diante do mundo habitual” (HUIZINGA, *apud* PAVIS, 2003, p. 220).

enfim, para descobrirmos o que os alunos aprenderam com essa experiência. O fruto colhido, imediatamente, foi a empolgação pela leitura, pediram-nos para trazer outros poemas, para emprestar livros de poesia de outros autores e eles mesmos trouxeram os poemas que gostavam e penduraram na parede da sala, que recebeu o nome de “Cantinho de Poesia”. Tivemos certeza do sucesso de tal atividade na reunião dos pais, quando nos disseram que estavam muito felizes porque viram seus filhos interessados em ler, procurando livros de poemas, lendo-os para eles.

Depois disso, não julgamos necessário realizar nenhum exercício escrito, uma vez que a avaliação foi feita a partir da observação da participação dos alunos nas discussões e nas atividades realizadas na sala de aula. É importante lembrar que o nosso interesse principal é o de despertar o gosto e o prazer pela leitura, logo devemos tornar essa atividade agradável, por meio de uma metodologia que priorize o lúdico. Dessa forma, se insistirmos em continuar aplicando os exercícios tradicionais, que enfatizam, na maioria das vezes, apenas perguntas de cópia, por exemplo: Quem é o autor do texto?; Quantas estrofes tem o poema?; sem acrescentar nada para a compreensão e reflexão do texto, estaremos tornando essa atividade enfadonha e inútil, distanciando ainda mais os alunos da leitura.

Enfim, o nosso objetivo principal não é formar atores e nem ministrar aula de artes cênicas, mas estimular a leitura, de modo que os nossos alunos a encontrem de uma maneira prazerosa, como algo que é essencial às suas vidas. Logo, utilizando ou não recursos, como dramatizações ou jogos dramáticos, o importante é que as aulas de literatura priorizem a leitura de obras literárias integrais sem fragmentá-las. Nesse desafio, começar pela poesia pode ser um excelente caminho, não apenas pelo fato de o poema se tratar de um texto mais curto, mas, em especial, pelo encanto que os adolescentes e jovens apresentam por eles, que não necessariamente devem ser românticos, bastam fazer parte ou tratar do seu mundo, da sua realidade.

REFERÊNCIAS:

AGUIAR, Vera Texeira de Aguiar. *Que livro indicar* – interesses do leitor jovem. Porto Alegre: Mercado Aberto/ IOEL, 1978.

AMARILHA, Marly. O lúdico na literatura: o caso da poesia. In: *Estão mortas as fadas?* Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Nova reunião. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- AVERBUCK, Lígia Morrone. A poesia e a escola. In: ZILBERMAN, Regina (Org). *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- BERALDO, Alda. *Trabalhando com poesia*. São Paulo: Ática, s/d.
- FERRAN, Pierre. A escola e a poesia. In: PORCHER, Louis (Org). *Educação Artística: luxo ou necessidade*. Tradução de Yan Michalski. São Paulo: Summus, 1982.
- MALARD, Letícia. *Ensino e Literatura no 2º grau*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- MACHADO, Maria Clara. *A aventura do teatro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.
- MELLO, Cristina. *O ensino da literatura e a problemática dos gêneros literários*. Coimbra: Almedina, 1998.
- PAES, José Paulo. *Poesia para Crianças*. São Paulo: Giordano, 1996.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PINHEIRO, Hélder. *Poesia na sala de aula*. 2. ed. João Pessoa: Idéia, 2002.
- REVERBEL, Olga. *Teatro na escola*. São Paulo: Scipione, 1997.
- _____. *Jogos teatrais na escola*. São Paulo: Scipione, 1989.

MEMÓRIAS DE IRENE:
Transposições da Marujada de São Benedito no romance “A menina que vem de Itaiara” de Lindanor Celina.

Larissa Fontinele de Alencar¹¹⁰

Prof.^a Dr.^a Tânia Sarmento-Pantoja (Orientadora)¹¹¹

Resumo: Propõe-se analisar as transposições do código cultural para a narrativa literária em um trecho do romance *A Menina que vem de Itaiara* de Lindanor Celina, que enfoca nuances da Festividade do Glorioso São Benedito, Marujada de Bragança-Pa. Observando a memória enquanto possibilidade de ficção e sua importância na reconstituição da história, que parte da compreensão do romance e das reminiscências da personagem Irene que lança o leitor por um mundo literário que regressa à cidade fictícia de Itaiara, Bragança- Pará da ficção. Portanto, analisa-se o trecho da narrativa que trata do acontecimento da festividade, à luz do estudioso da memória e da narrativa, Paul Ricouer, traçando analiticamente as representações demarcadas no mundo de referencialidades e da memória, que evidencia-se a partir do texto ficcional. Deste modo, dialoga-se com uma breve abordagem etnográfica sobre a Marujada de São Benedito para, em seguida, traçar a análise do texto literário, suas confluências e transposições entre o código cultural e ficcional.

Palavras-chave: Memória; Ficção; Marujada.

Abstract: In this text intends to analyze the transpositions of cultural code to the literature narrative in the passage of the novel *A Menina que vem de Itaiara* written by Lindanor Celina that focus the variations of the Festivity of Glorious São Benedito, Marujada of Bragança/PA. Observing the memory while possibility of fiction and its importance in the reconstitution of the history, that begin the comprehension of the novel and reminiscences of the *Irene* character who takes the reader to a literary world and makes him/her to come back the fictional city of Itaiara, her Bragança/PA in the fiction. Thus, it analyzes the narrative section that discusses the events of the festivity, according to the studies of memory and narrative (Paul Ricouer), drawing analytically the representations delimited in the world of referentiality and memory that is shown from the fictional text. Thus, we begin with a brief ethnographic reading about Marujada of Glorious São Benedito, then we analyze the literary text, its confluences and transpositions between the cultural and fictional code.

Keywords: Memory. Fiction. Marujada.

1. Introdução

O escopo fundamental deste artigo é refletir sobre a relação da memória enquanto possibilidade de ficção e sua importância na reconstituição da história a partir de um acontecimento, no caso a Festividade da Marujada na cidade de Bragança - Pará, partindo de uma compreensão do romance *Menina que vem de Itaiara* de autoria de Lindanor Celina.

¹¹⁰ Mestranda em Linguagens e Saberes na Amazônia no Campus de Bragança/Universidade Federal do Pará (UFPA). Bolsista SEDUC/PA. E-mail: larissafontinelle@yahoo.com.br

¹¹¹ Professora do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: nicama@ufpa.br

No enredo desta narrativa, a protagonista conta suas memórias infantis, as recordações de um passado na cidade fictícia de Itaiara, suas vivências e percepções de um mundo que se abria para os olhos daquela menina imigrante. A obra é permeada de pequenas narrativas, assim como as lembranças que vem aos pedaços, que se complementam para formar as recordações de Irene.

Por tratar-se de um texto marcadamente ficcional, cabe-nos analisar como narrativa literária, mas também como um texto de reminiscências culturais. Nesse sentido, é válido ressaltar que Itaiara é uma cidade imaginária que se assemelha às nuances bragantinas, mas não é Bragança. E mais, Irene, não é Lindanor Celina, é uma personagem de ficção, narrador autodiegético¹¹², mesmo existindo algumas correspondências que apontam para essa possibilidade de haver entre a protagonista e a escritora alguma identidade em função da presença de traços autobiográficos.

De fato, com a análise minuciosa notam-se as similaridades e possibilidades de leitura que se enveredam pelo caminho histórico, principalmente, ao revelar uma cidade com características sociais, econômicas e culturais tão próximas a Bragança dos meados das décadas de 30 e 40. São dados de valor histórico que foram muito bem ressaltados em artigo recentemente publicado pelo historiador bragantino Dário Nonato da Silva¹¹³ que nos lança para fora do texto, a realidade histórica.

A partir da possibilidade de leitura, do olhar para as questões memorialísticas e ficcionais, mergulhamos nas águas da lembrança da Festividade da Marujada. Para tanto, nos embrenharemos pelos caminhos teóricos que nos levam ao tema da memória e da narrativa; será fio condutor o estudioso Paul Ricoeur, em textos que elucidam as questões inerentes à narrativa, à história e, por consequência, à memória.

Sendo assim, observamos o universo memorialístico da ficção, buscando aspectos que a integram ao mundo exterior ao texto. Afinal entendemos que o texto ficcional é o horizonte do mundo, recorte do real, em um movimento dialético que se volta para o mundo e o mundo para a ficção. Por isso, propõem-se uma leitura do texto de Lindanor Celina, a partir de uma projeção para a realidade, sem sair do âmbito ficcional, com vistas a observação dos códigos culturais que perpassam a Marujada de São Benedito.

¹¹² “A expressão *narrador autodiegético*, introduzida nos estudos narratológicos por Genette (1972: 251 et seqs.), designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história.” REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de teoria narrativa. São Paulo: Ática, 1988. p. 118.

¹¹³ NONATO DA SILVA, Dário Benedito Rodrigues da. A memória da Festa de São Benedito em Lindanor Celina. In: Revista Tucunduba. N° 3. Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. pp.14-23

2. “De memória guardo os mais conhecidos...”¹¹⁴

Os fios da memória tecem a narração de Irene. Na expressão da subjetividade da sua experiência ficcional, ela nos conta, em relances de pequenas narrativas, vários momentos de sua infância em Itaiara. Descreve as casas, as ruas, os eventos: sejam sagrados, as missas e as procissões, ou sejam os profanos, como o carnaval. As marcas da reminiscência formam uma sequência de fatos que se relacionam para constituir a imagem de um espaço sociocultural. Através da voz de Irene voltamos ao seu passado e vivenciamos, juntamente com a narradora, a trajetória de uma vida que se mistura com a história de um povo. O narrador, na expressão de sua subjetividade, circula os elos de um passado que o une com o leitor a um tempo determinado, o tempo da memória, que faz a história do passado sempre viva, como uma imagem do presente.

Menina que vem de Itaiara nos leva ao passado, entramos numa máquina do tempo, ora imaginária ora real, dentro das fronteiras do ficcional. O terreno é movediço, o texto literário que se integra aos vestígios reais forma um emaranhado de situações narrativas. Para verificar esse processo, será preciso recorrer à concepção do filósofo Paul Ricoeur ao examinar questões relacionadas à construção da narrativa histórica. É sob esta perspectiva que observaremos as considerações que esse autor faz sobre a *Historia y Narratividad*, título de seu livro que reúne ensaios sobre o tema – publicados entre os anos de 1978 e 1998. Aqui nos deteremos em passear sucintamente sobre o ensaio “Para una teoría del discurso narrativo”, pelos conceitos que permeiam o texto ficcional e o histórico, ambos passam pelo percurso gerador de sentido que faz a narratividade. Para tanto, a distinção entre essas categorias de texto é válida, pois o primeiro está centralizado no sentido figurado da linguagem, enquanto o outro nas referencialidades do real.

Assim, para ele, as diferenças entre:

[...] a história e a ficção referem-se ambas à ação humana, embora o façam na base de duas pretensões referenciais diferentes. Só a história pode articular a pretensão referencial de acordo com as regras da evidência comum a todo o corpo das ciências, ao passo que, por sua vez, as narrativas de ficção podem cultivar uma pretensão referencial de um outro tipo, de acordo com a referência desdobrada do discurso poético. Esta pretensão referencial não é senão a pretensão a redescrever a realidade segundo as estruturas simbólicas da ficção (RICOEUR, 1980, p. 57-8 apud Reis & Lopes, 1988, p. 69).

Desse modo, levanta-se a possibilidade de interpretarmos que a ficção é quase histórica, da mesma maneira que a história é quase fictícia, logo, enquanto leitores, recepçionaremos os textos ao seu modo. Se se tratar de um texto ficcional devemos ter

¹¹⁴ (CELINA, 1996, p.177)

conhecimento de que as referências, mesmo reais que o compõem, são partes constituintes de um texto literário. Por mais que os fatos sejam evidentes o texto ficcional sempre será parte integrante de uma série de peculiaridades próprias de sua linguagem. A voz do narrador negrita uma memória de passado, é nesse ponto que os acontecimentos irrealis ganham relevância, como se fossem fatos que realmente aconteceram.

Partindo do mesmo pressuposto, a história também se assemelha à ficção por está centralizada na narrativa de fatos passados que possuem referencialidades no real pela intuitividade dos pontos de vistas dos narradores. Ainda, Paul Ricoeur (1999) demonstra que uma das singularidades da narrativa histórica era a de se apresentar como um discurso em que a intencionalidade aponta para um referente existente no passado. Portanto,

[...]En resumen, éste es el modo en que la historia, en la medida precisamente en que es objetiva, se asemeja en algunos aspectos al mundo de la ficción.

La contrapartida de este reconocimiento de la relación que existe entre la historia ya la ficción no es difícil de apreciar. Todo lo que hemos dicho sobre la dimensión mimética de la ficción nos permite llegar ahora a la conclusión de que, debido a su intención mimética, el mundo de la ficción nos remite, en última instancia, al núcleo del mundo efectivo de la acción [...] (RICOEUR 1999, p. 154).

As semelhanças estão nas diferenças, história e ficção se complementam e não se excluem. Cabe a nós leitores conhecer os limites entre uma e outra, por isso é tão necessário observar as considerações de Paul Ricoeur para nos embrenharmos em um terreno-texto marcado por memórias reais e inventadas responsáveis pela constituição do ficcional, no sentido *strictu*.

Consoante com Ricoeur, não basta apenas uma ação redutora de quem observa a narrativa, é necessária também uma atividade catalisadora, que ocupe os vazios instaurados pelo fato. Podemos ressaltar, que no texto de Lindanor Celina, pretende-se lançar suas referências ao mundo, que nos aproxima às suas memórias como se fossem nossas, no entanto sem nos limitar às fronteiras do real, e sim, ultrapassá-las no desejo de descobrir um possível sentido do texto que transcende as palavras.

As imagens da Marujada de São Benedito que se recriam através de Irene formam um mosaico de cores culturais, referencialidades dos acontecimentos de uma Bragança do passado, que se mantem na tradição: o leilão de cacho de pitombas, a dança do retumbão, a capitoea vitalícia da Marujada, a marcação do tempo com a alusão do mês que se realiza a festa, tudo isso são indícios que se enraízam na realidade, que são marcantes na caracterização do texto ficcional, são eles os responsáveis por conferir o estatuto de

memórias à obra, remetendo os leitores ao espaço imaginário pautado nas referências aos sons, aos movimentos, aos gostos e demais sensações.

Então, a possibilidade de leitura que se instaura paira sob o campo do literário, metafórico e simbólico para o desvelamento das fitas literárias que estão afixadas ao grande chapéu da maruja, da identidade cultural bragantina, que está muito além da materialidade. E está no sentimento...

3. “Marujada ficou nas minhas lembranças...”

Marujada de São Benedito em Bragança-Pará é uma manifestação cultural de cunho religioso que surgiu pela iniciativa de 14 escravos que solicitaram aos seus senhores a concessão para organizarem uma Irmandade em devoção ao santo negro católico, São Benedito. Em agradecimento a aceitação do pedido, os escravos saíram de casa em casa cantando e dançando, estes seriam os primeiros passos do que viria a ser a Marujada. Os documentos antigos remontam a data de três de setembro de mil setecentos e noventa e oito quando os negros se organizaram em forma de Irmandade do Glorioso São Benedito.

A Marujada emana um sentimento que vai muito além da fé. O que se sente é um misto de emoção e identidade. Por mais, que não seja devoto ao santo, o bragantino se vê na Marujada, e no processo de rememoração anual, se redescobre como parte integrante de uma sociedade, que não é mais composta por um grupo restrito, mas por todos. A memória coletiva revisitada em suas tradições provoca o sentimento de pertença. Diante disso, não podemos esquecer que qualquer tentativa de interpretação cultural é por si só um ponto de vista diante da realidade, esboçar essa linha nada mais é que uma tentativa de puxar o fio, como se a tecelã depois de seu trabalho completo precisasse retirar uma linha que se destaca mais que as outras, esse fio requer descrição e análise.

Voltar-nos-emos neste momento para a análise propriamente dita dos índices que formam o texto literário. Na tentativa de capturar o sentido metafórico das palavras, nos fixaremos em esmiuçar alguns trechos que narram aspectos da Festividade da Marujada de São Benedito na cidade fictícia de Itaiara. Neste ponto da narrativa, Irene se detém em descrever a personagem Tia Joana. No entanto, não apenas constitui a imagem da capitoa¹¹⁵ da Marujada como também nos dá indícios de seus próprios sentimentos diante da festividade. Vejamos o trecho: “Olhando a Marujada, era feliz, alienava por momentos as mortificações que agora castigavam meus dias. Só ver a Tia Joana sair dançando o retumbão, volteando no ar a bonita saia encarnada, cheirosa! [...]”(CELINA, 1996, p.174).

¹¹⁵ Capitoa é a comandante da Marujada. Organiza e disciplina os marujos; o cargo de capitoa é vitalício, somente por falecimento ou renúncia a mesma será substituída.

O momento da festa de louvação ao São Benedito era um alento na vida da protagonista, só de ver, sem participar, Irene, esquece sua aflição, como ela diz: alienação. Afastava-se da tristeza do seu castigo, somente por aqueles dias, ao ver as pessoas dançando felizes.

Assim, poderia apreciar e sentir o prazer, que não tinha no seu cotidiano, através da alegria alheia, principalmente a da Tia Joana sob os movimentos circulares da dança ao ritmo do retumbão, com sua saia rodada cor de carne, cor de sangue e dos instintos passionais, com cheiro de sentimentos bons que Irene tanto queria vivenciar. Os sentidos de visão e olfato são aguçados e suscitam a exclamação no fim da frase que sugere a emoção do sentimento em torno da imagem que se forma com as palavras, é a memória que escorre pelos sentidos. O giro da saia vermelha conota o livre-arbítrio que Irene não tinha naquele momento, menina ainda muito jovem. Tia Joana representa a liderança, a alegria, a liberdade e as fragrâncias de vida.

Joana é um nome forte, representativo o suficiente para uma pessoa que assume uma liderança, mesmo sendo de origem humilde. A festividade é marcada por suas origens negras, a capitoa traz consigo essas características dos escravos alforriados que vendiam guloseimas em suas bancas nas praças, nas feiras. Mas na Marujada ela não é mais uma, ela é a Tia, muito mais próxima afetivamente das pessoas que o padre ou a freira que se toma a benção por simples convenção, ela é a parenta sem consanguinidade. A hierarquia social inverte-se, as reverências são todas, ou pelo menos deveria, para os mais humildes, por isso ela será comparada: “[...] a um padre, uma freira, uma madrinha muito estimada. Mesmo fora do São Benedito quando era apenas uma pacata cidadã. Quando assumia não mais o comando de uma legião de marujos, mas o governo do tabuleiro de broas, sequilhos, roscas de tapioca, de sua banca de tacacá. Mas ainda ali, se impunha”. (CELINA, 1996, p.175).

Dentro e fora da festividade a capitoa é líder, estimada por uma “legião de marujos” que a reverencia no “governo do tabuleiro” com comidas típicas, ali quem manda é ela, a capitoa dos doces, dentro da sua característica mais predominante que é a simplicidade. É naquele meio que também o seu exército, mesmo fora da batalha festiva, a reverencia como a grande comandante. Extrapolam-se, dessa maneira, os limites da Marujada e continua sendo a condutora diante de seu tabuleiro. Ali ela também governa, rege, administra a venda das guloseimas. E, ainda: “pessoas chegando, saudando-a com reverência e estimação: “A benção, Tia Joana” “Deus te abençoe, minha filha. O que vai hoje?” (CELINA, 1996, p.175) enquanto abençoa sua legião de “sobrinhos”, já oferece uma guloseima, afinal nem só de estima vive-se.

Irene caracteriza Tia Joana de maneira ainda mais elucidativa, já não é mais só a capitosa ou a Tia:

[...] Sim, rainha era ela. Seu traje o mais rico, a saia, da roda mais ampla, a anágua mais rendada, o chapéu, o mais cintilante de espelhos e pedrarias, fitas que dele pendiam e lhe chegavam aos pés, as mais abundantes, de mais variado colorido; preso a alvura de sua blusa, o ramo de cravo e alecrim mais perfumado. E o cordão de ouro, as pulseiras e brincos, a faixa a tiracolo? [...] (CELINA, 1996, p.176).

Tia Joana se apresenta como a rainha, simbolicamente detentora do mandato celeste, que interliga os céus e a terra; ou seria o sagrado e o profano tão evidentes na Marujada? Não é ao acaso que a reverenciam, ela é a detentora de um poder. Com sua vestimenta se impõem igual às rainhas e as sinhás da época da escravidão, é a ascensão dos escravos através da indumentária. Não é acaso também que é seu “traje mais rico”, o tamanho da roda da saia e a renda das anáguas simbolizam o poder adquirido temporariamente, antes era o privilégio somente das damas da sociedade.

E para coroar a rainha Joana, o chapéu, símbolo da soberania e de poder, ainda mais enfeitado com espelhos, reflexo da luz, e pedrarias, a metáfora da riqueza, pelo menos, no plano da representatividade. Definitivamente, o chapéu da Tia Joana não era qualquer chapéu, era o mais cintilante e o de fitas mais longas e coloridas, a ponto de chegar aos pés. O chapéu carrega em si todo um simbolismo, está no alto, na cabeça, suas fitas o levam ao chão com alegria, misto das cores. Poderíamos fazer a leitura de que mesmo estando no centro, na cabeça, que frequentemente simboliza a autoridade, também se liga aos pés, símbolo de sustentação, o início do corpo, a marca dos pés descalços dos escravos que mesmo alforriados não podiam usar sapatos, ou seja, mesmo com as vestes de rainha a maruja não pode esquecer-se das suas origens humildes, e o elo, entre a soberania e humildade, é o multicolorido das fitas, que simbolizam a alegria, a festa, a louvação.

Ainda sobre a vestimenta, ao descrever a parte superior do corpo, Irene destaca a imagem da natureza que se estabelece no movimento: “preso a alvura de sua blusa, o ramo de cravo e alecrim mais perfumado”. A cor branca, essa alvura que Irene se refere, pode remeter-se a pureza, a claridade do dia e a transfiguração, que são relevadas aos sentidos olfativos, quando presas às ervas cheirosas. Nota-se que, não estão de qualquer jeito, estão simplesmente presas. Portanto estão atadas, amarradas, ao que representam, que pode ser o amor leal, que antigamente atribuía-se aos noivos que usavam o cravo na lapela, nota-se também que o alecrim é utilizado não só como aromatizante, mas também em algumas religiões africanas como purificante em banhos ou incensos, pode ser uma referência à

cultura negra. Estes índices despertam os sentidos da visão e do cheiro, que juntos formam uma caracterização sensível de Tia Joana .

E para acrescentar à caracterização das vestes de Tia Joana, faltava o que Irene invoca com uma pergunta: “E o cordão de ouro, as pulseiras e brincos, a faixa a tiracolo?” que, presas ao pescoço, constituem mais um índice que pode desvelar uma conotação de poder e riqueza que se almejava. Junto com os brincos e as pulseiras a aparência da maruja se complementa. Tia Joana não seria diferente, pois se adorna, ainda mais, com a simbólica faixa trespassada no colo, que é a representatividade da própria Marujada que se abraça e une.

E como diz Irene, “Duas grandes atrações, na Marujada: Tia Joana e a cantoria dos marujos”. A narrativa cederá temporariamente o espaço de Tia Joana para os cânticos entoados pelos marujos, para Irene, eram os dois pontos marcantes em sua memória da Marujada, ao referir-se às entoações das ladainhas beneditinas transparece um sentimento de encanto diante das vozes masculinas, as cores e os cheiros de Tia Joana são tomados pelos sons das cantilenas:

Me deixassem, eu ficaria horas esquecidas junto deles, embevecida, atrás de decifrar lhes os versos, muitos descosidos, desconexos, sem aparente sentido, mas de um encanto! Beleza nas vozes incultas, na entrecortada estrofe que saía do peito dos homens rudes. Sempre achei beleza no cantar dos homens (CELINA, 1996, p.176).

A sonoridade, mais um índice sensível da memória, extasia Irene: se seus pais permitissem permaneceria no encantamento por horas esquecidas. O que lhe deixava perdida naquele mundo sonoro era o enigma dos versos, como ela mesma qualifica: descosidos, desconexos, sem sentido, um encanto. Faltava uma amarração que interligasse coesamente os versos, a visível falta de sentido era o que mais lhe impressionava. E por isso, qualifica as vozes de incultas e os homens de rudes. Inculta por estarem ligadas a um passado em que através do ouvido se passava as ladainhas em latim um ao outro, a perda de uma palavra ou outra, de um som a mais ou de menos, era comum, portanto não é necessário ser culto, o importante era o canto que saía do peito, do âmago, esplêndido de fé que superava a conexão das palavras, e dispensava o latim clássico. Os homens por traz das vozes libertavam sua rudeza, alcançavam através do som um status que antes só os consagrados tinham: o poder de rezar na língua oficial da igreja. Daí, do som que emana e vibra do interior dos homens, surge a beleza, as vozes masculinas em sua virilidade e força encantam a meninice da jovem Irene.

E como Irene admirava, sentia os cheiros dos corpos masculinos “Caboclos recendendo a suor e aguardente, eu ficava juntinho, os olhos pregados nos rostos

brilhantes, bebendo-lhes as palavras” (CELINA, 1996, p.176). Os homens em seu misto de cheiros e sons prendiam a atenção de Irene, o cheiro que emanava do corpo era de trabalho e de diversão – o dualismo entre o sagrado e o profano – os rostos brilhavam, talvez de suor talvez da transcendência provocada pela oração. Irene, sempre atenta com seus olhos pregados e ousando beber palavras, enquanto eles bebiam a aguardente, bebia as desconexões na tentativa de desvendar o texto enigmático, quem sabe se as absorvesse não conseguiria apreendê-las. Irene também passava a se envolver no mundo de magia daqueles homens que com “os olhos meio fechados, a cabeça um tanto pendida para trás, e o canto saía, meio grito, meio chamado, lamento ou prece. Difícil aquilo para mim” (CELINA, 1996, p.176). Como em transe dos rituais africanos, a imagem que se forma são de homens que emanam suas orações num misto de sensações. O grito é mais tendencioso ao lamento, já o canto, a prece, todos no intuito de chamado do Santo que possa interceder-lhes, levar seus pedidos junto ao Deus. Seria o grito e lamento dos negros escravos? Ou somente a entoação da reza em prece? Enfim, era algo complexo para se decifrar, como diz a personagem: “difícil aquilo para mim”. E continua: “Mais que me esforçasse, conseguia assimilar apenas alguns versos, por vezes informes, truncados. Uma quadrinha quando repetiam, enxertavam-lhe novas expressões, palavras outras, um final diferente” (CELINA, 1996, p.176). O desejo de desvendar as ladainhas era iminente, no entanto nem a atenção, o olhar e os ouvidos argutos de Irene, conseguia entender os recortes, as incompletudes dos refrãos que se repetiam com algumas modificações.

Após o encanto dos cantos dos marujos voltaremos, mais uma vez, a fascinação dos movimentos, das cores e dos cheiros de Tia Joana. Irene retorna os seus pensamentos sobre a festividade, aquela personagem fundamental na narrativa, e evoca: “Marujada ficou nas minhas lembranças, mais, muito mais que certas gentes, episódios, paisagens aquele tempo. Quantos anos não a vejo? Tia Joana há muito é morta” (CELINA, 1996, p.177). É nítida a importância que a Marujada gera na narradora- personagem, tanto quanto a lembrança da capitoa. A palavra morta, marca a passagem para um novo momento temático da narrativa, neste ponto, passa a contar o dia do enterro de Tia Joana, não mais pelas palavras da narradora – que como diz: “Não estava perto, a essa época eu já virava mundo, como tanto desejara em pequena” – mas sim através de uma carta escrita pelo pai:

Mas soube de sua morte com minúcias. Era um dia de sol, um claro dia de verão, em São Luís. Mas um vento frio entrou pelo peito, quando papai, entre outras coisas, me disse, naquela carta: “A Tia Joana, a nossa capitoa da Marujada, é com Deus. Um enterrão, minha filha, nunca se viu, nesta terra, defunto tão chorado. Sepultou-se quinta-feira uma tarde que era verdadeira beleza. Não houve quem não sentisse, povo, toda classe de gente, canoeiros, cassacos de estrada de ferro, lavadeira. O

grupo escola em peso, famílias, todas as famílias de Itaiara, creio, mais o prefeito, o promotor, o juiz de Direito, tudo muito compenetrado, como num funeral de pessoa de muita consideração” (p.178-9) (Grifo da autora).

A carta traz em Irene um sentimento de pesar, demarcada pelo vento frio mesmo em dia de sol, que invade o seu peito, índice do valor afetivo que a capitã tinha para Irene. Nota-se, também, a estima e a autoridade que a velha capitã exercia socialmente, afinal “não houve quem não sentisse”; a palavra povo repete-se para demarcar a classe da qual ela fazia parte. Todos participaram em comoção do cortejo fúnebre, de todas as classes, do canoieiro ao prefeito. Na Marujada e na morte diluem-se as categorias sociais, na descrição do pai foi um “enterrão”, a grandiosidade do evento marcada pela hipérbole: “nunca se viu defunto tão chorado”, as marcas da oralidade são códigos culturais que darão propriedade à fala do pai, na tentativa de demonstrar com veemência toda a imponência da ocasião.

As lembranças de Irene perduram, agora são as memórias de um tempo que se foi, os cheiros e as cores de Tia Joana eternizaram-se: “via através da carta de meu pai, a tarde tão bela (as tardes naquela terra são sempre assim, de uma luz, uma limpidez incomparáveis) em que Tia Joana comandara, pela derradeira vez, os seus marujos...” (CELINA, 1996, p.179). A luminosidade do sol que brilha nas tardes de Itaiara era a demonstração de que o enterro, mesmo em sua denotação de pesar e tristeza, transcende para a luz de um regozijo infindo, de quem viveu e alegrou o seu povo. A última procissão da Marujada de Tia Joana, todas as classes sociais juntas para formar o derradeiro cortejo ainda sob o governo da capitã, a tia e vendedora de doces.

4. Considerações finais

“Menina que vem de Itaiara” marca a estreia de Lindanor Celina no mundo literário; publicado originalmente em 1963. É o primeiro da trilogia composta por “Estradas do tempo-foi” e “Eram os seis assinalados”, que tem como fio da narrativa as memórias de Irene.

Itaiara, a cidade fictícia aos moldes de Bragança, brilha em algum lugar nos olhos daquela menina que partia para a tão afamada capital. As memórias são as referências que tornam o texto literário um limite entre o real, o que se viveu e o que não foi vivido. Como podemos afirmar, o que foi presenciado apenas por Irene? Referências, relevâncias do mundo que se fazem presente no mundo de relevâncias da narrativa de Lindanor.

Portanto, os informantes e índices são quase indissociáveis, um nos leva ao outro. Códigos culturais que se transpõem ao texto literário. Tentar captar a partir de um olhar literário foi a nossa pretensa missão, não se pode cerrar os olhos e achar-se detentor da leitura, é só mais uma possibilidade de enxergar a tessitura da narrativa, de se embrenhar na mata das palavras e escarafunchá-las até derramarem seus sentidos. E é o derradeiro cortejo de Tia Joana, a capitoa, que nos lança para o fim desse texto formado por cores, aromas, movimento, sentimentos que rodeiam a Marujada de Bragança, no ciclo eterno.

REFERÊNCIAS:

CELINA, Lindanor. **Menina que vem de Itaiara**. 3ª Ed. Belém: CEJUP, 1996.

NONATO DA SILVA, Dário Benedito Rodrigues da. **A memória da Festa de São Benedito em Lindanor Celina**. In: Revista Tucunduba. Nº 3. Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. pp.14-23.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. **Historia y Narratividad**. Editorial Paidós. Barcelona- Espanha 1999, p.86-155.

MELANCOLIA DA MODERNIDADE EM CRÔNICAS DE RUBEM BRAGA E HAROLDO MARANHÃO: MOBILIZAÇÃO DA MEMÓRIA

Larissa Leal Neves¹¹⁶

Profa Dra Zênia de Faria (Orientadora)¹¹⁷

Resumo: O objetivo deste estudo é demonstrar, através de crônicas de Rubem Braga e Haroldo Maranhão, como o sentimento de melancolia, latente na modernidade, pode surgir, também, da mobilização da memória. Para tanto, em primeiro lugar, apresentaremos alguns pressupostos teóricos sobre essas questões — sobretudo os de Paul Ricoeur, Walter Benjamin e Moacyr Scliar —, que nos servirão como apoio para nossas reflexões. Em seguida, analisaremos uma crônica de cada autor, em que as lembranças do passado vêm à tona a partir de dados do presente e dotam-se, por isso, de sentido. Dessa maneira, a perspectiva comparativa ajuda a perceber melhor as diferentes maneiras de mobilizar a memória e suas implicações sobre o sentimento de melancolia exposto pelos cronistas. A memória como lembrança e como recordação, a importância dos rastros materiais e das datas comemorativas para a evocação da memória, bem como reflexões sobre a modernidade e sobre a crônica como gênero que possibilita a expressão dessa problemática são questões cruciais para este estudo.

Palavras-chave: Melancolia da modernidade; Memória-lembrança; Memória-recordação.

Resumé: L'objectif de cette étude est de démontrer par le biais de chroniques de Rubem Braga e Haroldo Maranhão comment le sentiment de mélancolie, latent dans la modernité, peut provenir aussi de la mobilisation de la mémoire. Pour ce faire, tout d'abord, nous présenterons quelques présupposés théoriques sur ces questions — surtout ceux de Paulo Ricoeur, Walter Benjamin et Moacyr Scliar —, qui nous serviront d'appui pour nos réflexions. Ensuite, nous analyserons une chronique de chacun des écrivains où les souvenirs du passé émergent à partir de données du présent et, pour cette raison, prennent du sens. Ainsi, l'approche comparative aide à mieux percevoir les différentes manières de mobiliser la mémoire et ses implications sur le sentiment de mélancolie exposé par les écrivains. La mémoire en tant que souvenir et en tant que rappel, l'importance des traces matérielles et des dates commémoratives pour l'évocation de la mémoire, aussi bien que les réflexions sur la modernité et sur la chronique en tant que genre qui permette l'expression de cette problématique sont des questions cruciales pour cette étude.

Mots-clé: Mélancolie de la modernité; Mémoire-souvenir; Mémoire-rappel.

1. Introdução

A associação entre melancolia e memória não é inédita, tampouco recente, remonta à Grécia Clássica e desde então se apresenta ora mais ora menos importante: mas o melancólico permanece, com frequência, como o homem que rememora. Da mesma maneira, melancolia e modernidade é um par bastante difundido e diz respeito a um sentimento próprio aos períodos de grandes transformações. A leitura de Walter Benjamin (1989) da obra de Charles Baudelaire é um dos marcos da melancolia da modernidade do século XIX, isto é, da pós-industrialização, época que consideraremos, em certa medida, análoga ao período em que se situam as crônicas de nosso estudo, a década de sessenta do

¹¹⁶ Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: larileal.neves@gmail.com.

¹¹⁷ Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: zefirff@gmail.com.

século XX. Sendo assim, entender como a melancolia da modernidade aparece nas crônicas por nós aqui analisadas, a partir da mobilização da memória, consiste, ao mesmo tempo, em retornar à tradição dessa relação e reavaliar o seu sentido, atualizando-o, com o intuito de compreender como aparece, em uma época de tantas remodelações culturais e crescimento econômico de euforia no país, um sentimento melancólico às vezes tão latente. Consiste, também, em verificar como é possível que isso ocorra em um gênero como a crônica, geralmente dedicado a tratar do cotidiano do ponto de vista do presente, com humor e pautando o pitoresco. Qual é, portanto, o lugar da melancolia diante desse contexto?

2. Melancolia, modernidade, memória: elo temporal

A melancolia própria à modernidade é uma das chaves do pensamento de Walter Benjamin (1989, 2012), em especial na sua leitura dos poemas do “*Spleen de Paris*”, de Charles Baudelaire, em cuja teoria da modernidade já concebia a situação “crepuscular” do novo tempo. Segundo Baudelaire (*apud* Benjamin, 1989), o moderno, feito de uma estreita relação entre passado e presente é, pois, o tempo em que agem, interpenetrando-se, a força da tradição (o antigo) e o apelo da contemporaneidade (o novo), isto é, um ato de consciência histórica. Nesta concepção, o passado é aquilo ao que sempre se retorna, sem se deixar levar, no entanto, pela ideia de imitar esse passado, como sintetiza Benjamin (1989, p. 80): “A modernidade assinala uma época; designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade”. Em outros termos, há uma urgência pelo presente (o moderno) mas, para compreendê-lo é imprescindível conservar a memória do passado. No entanto, o moderno está sempre se reinventando, o novo surge a cada dia, tudo se tornando passado ainda mais rapidamente e é esse ritmo acelerado da história que gera, para Benjamin e Baudelaire, melancolia.

No entanto, a relação existente entre modernidade e melancolia é mais antiga e nessa associação já era possível observar também o papel da memória. Moacyr Scliar (2003) a situa no início da Era Moderna (século XV), propriamente dita, isto é, no Renascimento, época marcada por grandes revoluções no tocante às noções de tempo, espaço e na ciência de modo geral, consequências de uma sede de conhecimento desconhecida na Idade Média, cujo auge foram as grandes navegações que redundaram na “descoberta” do Novo Mundo. Apesar da distância temporal entre essa época e o século XIX – sobre o qual falaram Baudelaire e Benjamin – e ainda a década de sessenta do século XX em que foram escritas as crônicas aqui estudadas, há, entre tais períodos, um aspecto comum para o qual Scliar chama a atenção: a concepção de “modernidade” é sempre um período de grandes

transformações sociais, políticas, econômicas, de transição para o novo, o que aguça a consciência de tempo e, por isso, gera insegurança. A melancolia surge, portanto, como consequência dessa insegurança, mas pode ser, inclusive, um “fator estabilizador” para a euforia do progresso (SCLIAR, 2003, p. 56), porque torna-se a “responsável” pela “memória”. De fato, é o melancólico que relembra o perdido, destruído pelo tempo, não apenas pela nostalgia, mas para situar no presente as raízes que ele parece negar, dando-lhe, enfim, sentido.

Trata-se, portanto, de uma concepção de memória ativa, viva, pois não se limita a ser apenas repositório de lembranças, mas as evoca segundo as necessidades do presente, uma vez que, conforme afirma Paul Ricoeur (2007, p. 71): “lembrar-se é não somente acolher, receber uma memória do passado, como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa. O verbo ‘lembrar-se’ faz par com o substantivo ‘lembrança’. O que esse verbo designa é o fato de que a memória é ‘exercitada’”. Devemos notar, entretanto, que, para o teórico, há dois tipos de memória ativa: a memória-lembrança, caracterizada pelo simples surgimento da lembrança do ocorrido a partir de um estímulo presente; a memória-recordação, que é a busca dos acontecimentos passados, contra o temor do esquecimento, portanto, mais consciente que a primeira. A qual delas liga-se a melancolia?

Poderíamos adiantar que, no processo melancólico, estas duas memórias funcionariam como duas etapas: o melancólico busca a recordação porque lhe surgiu uma lembrança a partir de um estímulo externo, e é nesse processo que se fundamenta sua crítica. Veremos como isso se confirma na leitura das crônicas.

A atividade de rememoração torna-se melancólica quando esse exercício advém, como dito, da consciência aguda da passagem do tempo e, portanto, da destruição nele implicada e, segundo Scliar (2003, p.23), “a destruição não se faz sem culpa, e a culpa gera depressão – ou melhor, melancolia”. As lembranças do melancólico, não obstante, são remetidas àquilo que já não existe, não no sentido do simples passado, mas, em se tratando de modernidade, daquilo que foi destruído pelos novos valores. A recordação buscada é a da diferença que transparece na comparação da realidade atual com o passado trazido por essas lembranças. Portanto, é a não aceitação da perda o que de fato caracteriza a melancolia. Nesse ponto, vale lembrar o anjo da história de Benjamin (2012, p. 246), sua figura melancólica mais difundida:

Seus olhos estão escancarados, seu queixo e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê apenas uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a arremessa a seus pés.

O passado, mesmo destruído, somente à memória cabe não deixar que ele desapareça, caindo no esquecimento e deixando de significar do presente.

Mas como se dá, de fato, esse elo entre presente e passado, como advêm essas lembranças? A partir do que se recorda? Baudelaire via as marcas do passado na arquitetura da cidade e expressou-as no famoso poema “O Cisne”. Assim também faz Ricoeur, ao situar as lembranças no mundo, e nisso está a base da sua análise fenomenológica da memória, pois, como escreve esse teórico, “defrontamo-nos com uma série de fenômenos mnemônicos que implicam o corpo, o espaço, o horizonte do mundo ou de um mundo” (RICOEUR, 2007, p. 57). Isto significa que tudo aquilo de que nos lembramos, por mais subjetivo que possa parecer, tem uma base material, concreta, datada e situada, não estando, portanto, apenas na mente. Nessa perspectiva, o pensamento de Ricoeur encontra-se com o de Maurice Halbwachs (2006), que defendeu o aspecto coletivo da memória nessa peculiaridade de a lembrança só existir remetendo-se para fora da mente, onde imprescindivelmente há um horizonte social. Retornaremos a isso mais adiante. O que nos interessa neste ponto é, então, a necessidade da evocação por meio do que é externo ou material ou simplesmente datado, sendo que, com frequência, estes aspectos estão interligados, fazem parte do modo mnemônico chamado *reminding*, isto é, dos “indicadores que visam a proteger contra o esquecimento” (RICOEUR, 2007, p. 55). No caso da evocação pelo material, incluem-se as paisagens, monumentos, fotografias, diários, todo um rastro do tempo a que pode o melancólico apegar-se e que, de fato, o liga ao mundo. Já os rastros não materiais – situados também no mundo e por isso consistem em apoio externo para a memória – caracterizam-se pela datação, são as “datas comemorativas”, cujo maior sentido está em não deixar esquecer algo que se considera importante para a comunidade. São ambos indicadores para a lembrança, mas que por si só não garantem a rememoração enquanto significação: são motivos, mas só são completos no esforço da recordação. Considerando esse fator, ressaltamos ainda que, na melancolia, a rememoração é não só início, mas fim em si mesmo, pois é sua característica a ruminação:

[a] melancolia não é um começo, é o fim, é um beco sem saída, sem perspectiva. É por isso que a melancolia ruma. ‘Ruminação’ foi incorporada ao vocabulário psicológico para designar um processo mental característico da depressão. Assim como nos ruminantes o alimento volta à cavidade bucal para ser mastigado, o deprimido ‘mastiga’ sempre os mesmos tristes e obsessivos pensamentos. Ele não consegue digerir a realidade externa e interna: corre o risco da desnutrição emocional (SCLIAR, 2007, p. 160).

Sendo assim, a memória do melancólico são esses pensamentos; na verdade, suas lembranças são “ruminadas” segundo a evocação e o sentido presente. O caráter do moderno, de angústia em decorrência das transformações e do constante apelo do passado, favorece tal ruminação, oferece ao melancólico facilmente os rastros, materiais ou não, que criarão as circunstâncias para o despertar das lembranças. Em se tratando da melancolia da modernidade, o aspecto social desse processo torna-se ainda mais evidente, pois, nesse caso, a ruminação provém das marcas temporais colocadas à prova na vida cotidiana. Em outros termos, ao estabelecer os contrapontos entre passado e presente, o melancólico não está falando apenas de si e de suas impressões, está situando-as em um tempo e em um espaço socialmente compartilhados.

3. Rubem Braga e os rastros materiais

A crônica de Rubem Braga de que trataremos chama-se “As pitangueiras d’antanho”, e encontra-se no livro *A Traição das Elegantes* (2008), cujos textos selecionados são datados dos anos sessenta e setenta do século XX.

Nesta crônica, Rubem Braga começa falando das lembranças de duas antigas moradoras do Rio de Janeiro e acaba por cruzá-las com as suas próprias recordações. Tais recordações referem-se às mudanças ocorridas na paisagem urbana após o *boom* da industrialização e a substituição das casas à beira-mar por edifícios, estes símbolos máximos da modernidade: “– Em meu quarteirão não há uma só casa de meu tempo de menina. Se eu tivesse passado anos fora do Rio e voltasse agora, acho que não acertaria nem com a minha rua. Tudo acabou: as casas, os jardins, as árvores. É como seu eu não tivesse tido infância.” (BRAGA, 2008, p. 68). A percepção da moça vai ao encontro da ideia de que a memória sustenta-se em uma materialidade, neste caso, de um lugar, de maneira que “as ‘coisas’ lembradas são intrinsicamente associadas a lugares. E não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar” (RICOEUR, 2007, p. 57). Se este lugar onde a memória está inscrita se perde, então se torna ainda mais necessário o esforço da recordação contra o esquecimento que se vai delineando no próprio espaço. A sua melancolia encontra-se, portanto, no lamento que receia o esquecimento, a perda da infância irreversivelmente inscrita na casa, que parecia suficiente em si mesma e cujas lembranças agora estarão somente na mente de quem as viveu.

É interessante notar que o cronista percebe a questão crucial de como a existência desses objetos materiais é importante para a permanência da memória: “Falta-lhe uma base física para a saudade. Tudo o que parecia eterno sumiu.” (BRAGA, 2008, p. 68). A

saudade, que Scliar situa num ponto muito próximo à melancolia¹¹⁸, necessita de algo palpável, daquilo que a desperte espontaneamente, o que em se tratando de uma reflexão acerca das intersecções da paisagem urbana com a vida de seus moradores é fundamental. Aqui, porém, o símbolo é a casa, não só porque de tempos “remotos”, pré-modernidade, mas por isso mesmo de eternidade, contra o novo, ou ao menos contra o novo na forma destruidora em que se apresenta, soterrando lembranças.

Mas o cronista não se atém somente às casas, inclina-se a tudo o que remete àqueles tempos, e é aí que ele encontra as pitangueiras do título, e quem as revela é a “outra senhora”, que “se lembrava” de colher pitangas em dois pontos diferentes da cidade, até que as pitangueiras deixaram de existir: “Disse isso com uma certa animação e depois ficou um instante com o ar meio triste – a melancolia de não ter mais pitangas, ou quem sabe a saudade daquela manhã em que foi com o namorado colher pitangas” (BRAGA, 2008, p. 69). Em primeiro lugar, cabe marcar a memória declarativa de que se faz essa crônica, isto é, neste “lembrei-me”, pois “a lembrança dita, pronunciada, já é uma espécie de discurso que o sujeito trava consigo mesmo” (RICOEUR, 2007, p. 138). Neste caso, o discurso travado vai facilitar o cruzamento de memórias, de experiências com a modernidade inscritas nas transformações da paisagem e, conseqüentemente, na vida de seus moradores, e de reflexões, e estas são as geradoras de melancolia, como bem o observou o cronista, notando a mudança de “ar” de sua interlocutora ao perceber que a ausência das “pitangueiras d’antanho” revelava-lhe, como um símbolo, talvez uma perda irreversível.

Em segundo lugar, essa perda de que se dá conta o cronista, na sua interpretação conjectural, gera o que se pode ver como dois sentimentos diferentes: a melancolia, relacionada às próprias pitangas, e a saudade, que associa as pitangas a outro fato mais íntimo. Não são, dessa forma, sinônimos, mas dois sentimentos que têm por base a mesma “perda”, mas desencadeiam diferentes processos: “temos saudade daquilo de que gostamos e gostamos de ter saudade, sentimos prazer nisso” (SCLIAR, 2003, p. 150). A melancolia, por sua vez, não causa qualquer prazer, ela apenas se ruma. Neste caso, a lembrança das pitangueiras é melancólica porque remete a uma destruição e, porque não dizer, a uma culpa diante dela, do que se deixou perder, enquanto a lembrança do possível namorado é

¹¹⁸ Moacyr Scliar caracteriza a saudade como uma espécie de interpretação lusa do sentimento melancólico, não havendo, no entanto, entre elas, uma equivalência exata, mas como um seu desdobramento, cuja principal diferença está na possibilidade de que a idealização das imagens do passado gere entusiasmo para uma realização no futuro, ação que inexiste na melancolia (SCLIAR, 2003, p. 151)

uma “memória-feliz”¹¹⁹, apenas uma imagem idealizada do passado que não gera culpa. Vale ressaltar ainda que, para Sigmund Freud (1996), a melancolia consiste em uma ferida narcísica deslocada, porém, para o *ego*, quando, na verdade, refere-se à perda do objeto amado, e é ele que deve ser, por isso, recriminado. Daí a diferença essencial entre a culpa existente na melancolia e ausente na saudade.

As lembranças que, entretanto, advêm à memória do cronista são motivadas pelos relatos das duas mulheres com quem conversou e, só posteriormente recorrem também aos indicadores materiais, portanto, se diferenciam, *a priori*, de seu modo de rememoração por se tratar de uma *reminiscing* [sic], uma atividade de recordação pautada nas recordações alheias. De qualquer forma, as recordações de ambos apresentam como característica comum o fato de parecer, num primeiro momento, mais saudosas do que melancólicas. Mas as do cronista remetem tanto a outro tempo quanto a outro espaço e, por isso, não se colidem com as transformações urbanas que perturbam a memória das mulheres. Nesse sentido, tais recordações são a “memória feliz”, o que possibilita ao cronista, inclusive, lembrar-se de um poema em que “as moças colhiam pitangas e os rapazes, namoradas” (BRAGA, 2008, p. 69).

Mas a sua memória não se limita a esta pequena digressão, reflete além e retoma a figura da casa como o lugar do eterno, pois do que ele se lembra, a partir de então, é outra marca do que significou para a ele a modernidade, isto é, a possibilidade de mudar de casa, de cidade, de alugar casas: “Como é que uma família que mora em uma casa, em uma rua, em uma cidade, pensava eu confusamente no íntimo, pode mudar para outra? Isso me parecia contra a ordem natural das coisas.” (BRAGA, 2008, p. 70). O que poderia ser para o menino – cujo pensamento o cronista busca na recordação – a ordem natural das coisas, senão a própria imutabilidade da vida interiorana e, portanto, antimoderna? Mais uma vez, o que deixa o menino perplexo e arrebatado também a consciência do velho cronista é a destruição da parte material do passado pelo novo, pois ao deixar a casa está também deixando uma parte da vida e das lembranças.

Há, porém, certa ambivalência nessa reflexão, quando o cronista se lembra da primeira vez em que ouviu falar de “edifícios de apartamentos”: desejou morar neles, no entanto, pensou “sem nenhuma esperança, como quem pensa em fazer uma coisa que deve ser boa mas, com certeza, a gente mesmo não vai fazer, como, por exemplo, andar de balão. Como um menino pobre pensa em ser rei.” (BRAGA, 2008, p. 70). A melancolia

¹¹⁹A memória feliz é aquela que é completa, que se realizou na busca efetivada pela recordação enquanto tal, não só porque não foi esquecida, mas porque houve o encaixe entre a lembrança e o seu acontecimento real (RICOEUR, 2007, p. 46).

está implícita nessa ambivalência¹²⁰ com relação ao sentimento desperto pela lembrança do desejo de menino e a realidade com que se defronta agora, em que, tendo realizado tal, compara-o com a saudade sentida desses outros tempos, irreversivelmente destruídos pelo afã moderno e cada vez mais acessíveis somente pelo esforço da recordação individual ou, no máximo, pelo cruzamento dessas recordações.

4. Haroldo Maranhão e a comemoração

A memória não é motivo frequente nas crônicas de Haroldo Maranhão, mesmo assim, quando aparece, tende a suscitar o inusitado, o que é uma marca do autor. Neste estudo, escolhemos a crônica “Noite Estranha de Natal”, presente no livro *A Estranha Xícara* (1968), sua primeira obra.

Nesta crônica, temos a recordação de um Natal anterior, a qual não se faz, porém, como memória declarativa, mas advém enquanto passado por meio do recurso narrativo: “Quando eu era só, e morava só, com meus livros, minha melancolia, e com uma indizível portuguesa minhota (é bom dizer: de sessenta e muitos anos) aconteceu-me estranhíssima noite de Natal.” (MARANHÃO, 1968, p. 95). O cronista passa, então, a contar o fato, no que ele já explicita o sentimento melancólico que estava presente naquele momento de sua vida.

O que significa, porém, narrar essa lembrança? O que a motivou? Temos, neste caso, uma data específica que por si só pode desencadear a mobilização da memória, uma *comemoração*. No entanto, apesar de operar no sentido de evitar o esquecimento, a data natalina, religiosa, parece ter sua lembrança, enquanto acontecimento, negada, ou propriamente esquecida, e a ela se sobrepõe o sentido material, que gera repulsa no narrador: “não aprecio as castanhas importadas, detesto nozes, abomino passas, acho o peru com gosto de areia, e a melodia do nôite feliiz é grosseira publicidade do comércio e da indústria” (MARANHÃO, 1968, p. 95). Há, então, um sentimento de negação da data comemorativa que a associa às miudezas materialistas e, o que é mais importante, se dá no horizonte do consumismo moderno, explicitado pela última crítica e cujo pesar mais adiante se apresentará em contraponto às lembranças que um visitante lhe trará. Se considerarmos, como Paul Ricoeur (2007, p. 93), que a comemoração é uma espécie de memória-repetição mais do que uma memória- lembrança – já que tende ao hábito esvaziado de sentido, enquanto a lembrança necessita justamente desse sentido para se

¹²⁰Um dos traços característicos da melancolia é a ambivalência, no sentido em que a pessoa mantém-se fiel ao objeto perdido e, conseqüentemente, à dor causada pela sua perda, mesmo reconhecendo a negatividade dessa relação, o que leva à compreensão de que há algum prazer masoquista neste pesar. Este modo de entendê-la foi elaborado por Freud (1996) e salientado por Benjamin (2012), e continua a ser difundido por seus leitores, como é o caso de Ricoeur (2007) e de Seliar (2003).

estabelecer como memória –, entendemos que existe nesse posicionamento uma "denúncia" do esvaziamento, promovido pela "modernidade", do sentido da própria comemoração.

Mas existe também nessa recusa algo de mais pessoal, em que sua melancolia se revela mais profundamente: "É uma festa (está certo: belíssima) mas para ser usada ao calor da família; não é festa para um solitário." (MARANHÃO, 1968, p. 96). No entanto, percebemos que tal questão associa-se à anterior, pois diz respeito ao caráter espiritual da festa, à confraternização familiar, mesmo que desprovida de sentido religioso, e soa como uma espécie de lamento do ser solitário que, depois, revela ter negado convites de amigos porque se sentia "sujo, rude, inquieto, muito amargo, e iria estragar, com certeza, o tom da festa." (MARANHÃO, 1968, p. 96). A melancolia com que o narrador se identifica aparece, pois, neste tipo de temperamento que o distancia do mundo e o faz recusar "comemorar" mecanicamente datas para ele desprovidas de sentido atual. Tal postura, por sua vez, caracteriza também uma consciência temporal, já que tem como motivo uma crítica do presente, nas suas efemeridades materiais, o fazendo sentir-se deslocado desse momento e, mais gravemente, solitário. Vale destacar que a solidão também deriva do individualismo que irrompeu na modernidade, porque esta pode "resultar em autoafirmação, mas resulta também em angustiante, melancólico desamparo, consequência do esgarçamento do tecido social." (SCLIAR, 2003, p. 43). Tal situação pode ser compreendida como significado desta crônica natalina.

Permanecendo, portanto, solitário, o cronista explicita a propensão melancólica pela rememoração num momento crucial da narrativa: "Dispensei a portuguesa, e deixei-me ficar numa poltrona, pondo em dia a contabilidade das minhas lembranças." (MARANHÃO, 1968, p. 96). Crucial, porque é a partir de então que se dá o encontro que caracteriza a estranheza da noite natalina que se dispôs a recordar, como um contraponto a todo o sentimento presente: o aparecimento de um velho senhor que acaba por lhe fazer companhia contando fatos "dos tempos em que andara pelos seringais do alto Xingu" (MARANHÃO, 1968, p. 96). Sendo assim, temos, nesta crônica, dois níveis de recordação que se fazem, entretanto, pela narrativa: o cronista conta um Natal anterior, mobilizado pela simples data comemorativa; o velho visitante, que lhe aparece também como narrador, lembra-se das suas histórias deslocadas daquele tempo e espaço. Walter Benjamin associa a necessidade da narração à de transmissão da experiência. Portanto, o ato de narrar é uma forma de rememoração, pois o que se conta é o que foi vivido e serve como

aconselhamento, entretanto, na modernidade esta função da narrativa está perdida¹²¹: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 213). De fato, é essa ausência que parece denotar o esforço da recordação apresentada na crônica, pois o que o narrador se limita a nos transmitir é o pitoresco da visita do velho – e seu repentino sumiço – bem como a sua melancolia ao ouvir as histórias: “Acho que duas ou três horas ficamos os dois mergulhados nas matas, entre índios, nordestinos, bandoleiros, raras mulheres, escutando a música das cachoeiras e a fala dos pássaros.” (MARANHÃO, 1968, p. 96). Novamente, apresenta-se a consciência do que está perdido no horizonte da modernidade.

A melancolia da modernidade, que aparece também na consciência da pobreza de experiência, denota tal desilusão com a época que se traduz em incapacidade de ação, mantendo-se, numa atitude ambivalente, a ela fiel, sem perspectiva de construção (BENJAMIN, 2012, p. 125). Nesse sentido, quando o cronista se limita a evocar os fatos narrados pelo velho – e não em retransmiti-los, tampouco em dizer o sentido que deles pode apreender, e no seu lugar prosseguir a sua breve narrativa da estranha noite de Natal – está aceitando a sua não-exemplaridade moderna e com isso reafirmando a melancolia, não somente a que sentia naquele tempo, mas um eco seu no presente da narração. Com isso, a figura do velho que lhe surge repentinamente na noite de Natal é símbolo dos tempos passados e remédio para a sua melancolia, porque é também o narrador perdido, que ele parecia buscar quando “contabilizava” suas lembranças; e seu sumiço, como o desfecho maravilhoso da narrativa, ao contrário do que se poderia esperar numa história ideal, acaba por ser motivo para o cronista embriagar-se, tornando-o ainda mais melancólico e, portanto, sem esperança.

5. Conclusões

Rubem Braga e Haroldo Maranhão parecem situar-se em duas diferentes tradições de escrita da crônica: enquanto o primeiro constantemente tem a memória como motivo de suas histórias, o segundo prende-se mais ao pitoresco da vida cotidiana, o que não significa, porém, que não possa também valer-se da rememoração para encontrar esse efeito, como vimos. Por isso mesmo, a cada um a memória parece servir de maneira distinta. Daí nossa escolha das crônicas ter se dado no sentido de mostrar essa diferença, pois, para cada um, o indicador em que se apoia a lembrança e, conseqüentemente, o esforço da recordação, é distinto mas, de qualquer forma, associa-se à melancolia: em Braga, há o lamento da perda

¹²¹ A função tradicional da narrativa consiste, para Benjamin (2012), em rememorar o passado de acordo com a necessidade apresentada no presente, isto é, o conselho é a maneira de atualizar um sentido transmitido pelas experiências acumuladas, socialmente ou por um indivíduo (geralmente os mais velhos).

que a modernidade instituiu e que se faz notar materialmente na paisagem, porém, confunde-se com a simples nostalgia; em Maranhão, a modernidade em si é geradora de melancolia e comportamento taciturno, o que faz com que sua rememoração se dê no sentido de buscar lembranças felizes desses outros tempos sem, entretanto, pautar-se em marcas materiais, referindo-se antes apenas às significações, o que não aparece, porém, na sua narrativa, mas na do outro que ele relembra.

Em ambas as crônicas, porém, o que está implícito é o medo do esquecimento do passado significativo, antes da “modernidade”, pois, além da motivação material ou imaterial – a evocação espontânea –, há o esforço da busca da recordação relacionada às lembranças. Não é, então, gratuita a rememoração: há um sentido a ser buscado no que foi perdido, e esse sentido nem sempre está evidente, apenas se sabe que anteriormente havia um, mas, no presente, já não existe, e, se existe, foi instituído pela destruição. Nisso está o próprio cerne da condição melancólica. Afinal, “a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência” (FREUD, 1996, p. 251), daí seu caráter latente e sua ambivalência, bem como a sensação de um lamento desmotivado, como vimos. Apesar disso, tal desmotivação não é verdadeira, pois, na modernidade, está associada tanto a uma perda estabelecida no jogo com o tempo, acelerado pela condição moderna, quanto ao esvaziamento de sentido sobre o qual se apresenta a modernidade.

Nesse sentido, a memória mobilizada por ambos os cronistas, mesmo que de maneiras distintas, não deixa de confirmar o que Ricoeur (2007, p. 101) apontava já como a tarefa primordial dessa faculdade humana, a saber, de que é necessária a consciência de que “somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam. O dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros”. Rememorar implica, pois, o reconhecimento do sentido do passado para a evocação daquilo que foi conservado na memória – sendo pelas lembranças e recordações que a evocação se efetiva – e, por isso mesmo, implica também a perspectiva crítica, do que a melancolia, ainda que negativa, pode ser uma consequência.

Este é, ainda, o caráter social de que a memória está recoberta e que aparece também como sua função, principalmente no âmbito da modernidade em que aqui nos situamos, e por isso não podemos deixar de citar Maurice Halbwachs, pois a necessidade de recordar que estas crônicas trazem à tona está precisamente no ponto em que ressaltam a “reconstrução” da memória “sobre uma base comum”, isto é, por mais individuais que possam ser, projetam-se para fora de si encontrando-se com as memórias outras, em busca de um sentido social que nunca pode deixar de estar presente, porque “a representação das

coisas evocadas pela memória individual não é mais do que uma forma de tomarmos consciência da representação coletiva relacionada às mesmas coisas” (HALBWACHS, 2006, p. 61). Neste caso, as crônicas aqui estudadas se estabelecem como mais um meio material de rememoração e, portanto, impregnadas dessas representações coletivas. Se elas permitem, pois, a representação também da melancolia, é porque elas pertencem a um gênero moderno, ambivalente como seu tempo e, mais do que isso, ao registrar o presente pela via do cotidiano já consistem um ato de consciência histórica, o que Davi Arrigucci Jr (1987, p. 51) definiu como “uma forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada”. São, portanto, o registro do que nunca deixa de mudar e cujas marcas de transformação inscrevem-se na vida de todo dia, nunca deixando de implicar destruição.

6. Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI JR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. IN: *Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. pp 51-67.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas, v.1)
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José M. Barbosa, Hermerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras Escolhidas, v.3).
- BRAGA, Rubem. *A Traição das Elegantes*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. IN: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira – vol. XIV*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.
- MARANHÃO, Haroldo. *A Estranha Xícara*. 1. ed. Rio de Janeiro: Saga, 1968.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos Trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

AS CONDUTAS DE MÁ-FÉ E A LIBERDADE HUMANA NO DIA-DIA DA GUERRA: UMA LEITURA EXISTENCIALISTA DE “O MAU HUMOR DE WOTAN”

Leonardo Castro da Silva¹²²

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda¹²³

RESUMO: A abordagem do trabalho será uma interpretação existencialista da crônica “O mau humor de Wotan” presente na obra *Ave, palavra* (1970) de João Guimarães Rosa (1908-1967). A análise existencialista será feita com base no livro *O Ser e o nada* (1943/2007), de Jean-Paul Sartre. Tratar-se, no texto, de abordar as condutas de má-fé [*mauvaise foi*] e de liberdade [*liberté*] do casal Hans-Helmut Heubel e Márion Madsen e do Narrador (Guimarães Rosa ficcionado) no contexto de guerra com base na análise desses personagens serão expostas as imagens literárias que clarificam as noções de má-fé e liberdade na consciência, que é o conceito de homem do filósofo francês, embora, cada um dos personagens em questão tenha um diferente posicionamento sobre o nazismo, como Hans-Helmut, que representa o cidadão alemão que reconhece as atrocidades do nacional socialismo, mas não quer a derrota de seu país; Márion, que se dispõe a agir com prudência aderindo às normas do partido alemão e o Narrador que se coloca contrário ao totalitarismo imposto pelo partido e seu líder, Hitler. Nas consequências que o nazismo trouxe, como a guerra, a violação dos direitos civis, a persuasão da mídia etc. é possível ver que todos os personagens assumem condutas de má-fé no dia-dia de guerra.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; “O mau humor de Wotan”; Sartre; *O ser e o nada*.

THE CONDUCT OF BAD FAITH AND HUMAN FREEDOM DAY-DAY WAR: A READING EXISTENTIALIST “O MAU HUMOR DE WOTAN”

ABSTRACT: The approach of the work will be an existentialist interpretation of the chronicle "The moodiness of Wotan" in this work *Ave palavra* (1970) by João Guimarães Rosa (1908-1967). The existentialist analysis will be based on the book *Being and Nothingness*. (1943/2007), Jean-Paul Sartre. Treat yourself in the text to address the conduct in bad faith [*mauvaise foi*] and freedom [*liberté*] couple's Hans-Helmut Heubel and Marion Madsen and Narrator (Guimarães Rosa fictionalized) in the context of war based on analysis these characters are exposed to literary images that clarify the notions of bad faith and freedom in consciousness, which is the concept of man's French philosopher, though, each of the characters in question has a different position on Nazism, as Hans-Helmut, which represents the German citizen who recognizes the atrocities of National Socialism, but do not want the defeat of their country; Marion, who is willing to act wisely adhering to the standards of the German party and the Narrator who stands opposed to totalitarianism imposed by the party and their leader, Hitler. The consequences that Nazism brought as war, civil rights violation, persuasion media etc.. You can see that all the characters assume bad faith conduct of the day-day war.

KEYWORDS: Guimarães Rosa; “O mau humor de Wotan”; Sartre; *Being and Nothingness*.

Partindo de noções da obra *O Ser e o nada* do filósofo francês Jean-Paul Sartre, far-se-á uma leitura da crônica “O mau humor de Wotan”, de Guimarães Rosa, presente em sua obra *Ave, palavra*. Tal leitura terá por objetivo demonstrar como o casal Hans-Helmut Heubel e Márion Madsen e o Narrador (Guimarães Rosa ficcionado), assumem a conduta

¹²² Mestrando em Letras/UFPA/UERJ.

¹²³ Universidade Federal do Pará (UFPA).

da má-fé diante do contexto autoritário do nazismo e do perigo da guerra. Fazer uma leitura existencialista do “Mau humor de Wotan” vai além de aproximar duas obras contemporâneas e a Filosofia da Literatura, é fazer uma análise de como se ficcionalizou a conduta do homem que está diante de condições humanas peremptas, pois Guimarães Rosa, assim como todo e qualquer literato fez uso de “fatias” da realidade para construir a criação literária. Como Sartre parte da teoria de como, se pode explicar a realidade humana, permite-se mostrar imagens plásticas da literatura para clarificar o princípio teórico sartreano do que nós somos.

Para o filósofo francês, a definição de homem é consciência, não uma consciência reflexiva, mas pré-reflexiva, independente de um “ato psíquico”, pois a consciência de que Sartre nos fala é um vazio que existe no homem que está constantemente projetando-se para ser e nunca é, porque sempre se projeta. O homem é um projeto constituído por suas possibilidades, o homem é um reflexo de sua história, mas pode atuar sobre ela e modificá-la. Se o homem é um projeto e pode ser a partir das possibilidades deste projeto, vejamos como a crônica rosiana nos coloca como o homem diante da prudência se comporta de má-fé:

— “Vou-me casar e ter filhos...” — prometia. — Para obedecer ao *Fuehrer*, Márionchen? Tão graciosa que fosse, os olhos pegavam seriedade gris demais. Levou minuto para responder, e dava: — “O *Fuehrer* não encontra tempo para amar... O *Fuehrer* sagrou-se à política...” (ROSA, 1970, p. 03)

A personagem Márion se comporta segundo os moldes do que é imposto pelo nazismo e torna-se obediente usando o pretexto de que o “Fuehrer” é completamente dedicado a política, isso segundo Jaime Ginzburg aponta: “para o contexto do totalitarismo alemão” (2010, p18) como se o dever de Márion fosse procriar e o do “Fuehrer” fazer política, logo a personagem se autoengana, aqui a consciência assume a conduta de consciente da mentira para si mesmo; ver-se-á mais adiante que os direitos civis são violados e Márion mente para si mesma, como se tentasse não reconhecer seu direito de não ter filho. Este comportamento da personagem rosiana é uma explicitação de uma consciência que existe consciente de si, pois: “Se eu pretendo mentir para mim mesmo, tenho de estar consciente dessa intenção, uma vez que pretender é uma modalidade da consciência e toda consciência é consciência de si.” (MORRIS, 2009, p. 102)

Em meio ao cotidiano da guerra, quando os personagens não estavam ameaçados pelo combate físico, travava-se entre o Narrador e Márion uma batalha que expressava seus posicionamentos políticos, em que a personagem tentava fazer com que Heubel compartilhasse de sua opinião, assim o Narrador descreve: “Márion, romântica, tonta e

femininamente prenhe de prudência, experimentava aos poucos trazê-lo à linha de *heil Hitler* mais enfático.” (ROSA, 1970, p. 4)

A opinião do Narrador, contrária a de Márion e favorável a da mãe de sua amiga, obviamente não se posiciona com o Partido nacional socialista alemão, mas com a de um dos inimigos do nazismo, a Inglaterra, isto é representado pela concepção de Guimarães Rosa ficcionado ao aderir o discurso do primeiro-ministro do Reino Unido durante a Segunda Guerra mundial: “Minha aliada era a mãe, *Frau* Madsen, que me fazia repetir, seguidos, cada discurso de Churchill.” (ROSA, 1970, p. 04)

Tanto a consciência do Narrador quanto a de Márion, segundo, Morris são projetos cuja realidade humana adere a condições factuais, sua nacionalidade, posição social, a família que se tem etc. e não assumem a conduta de transcendência onde poderiam ir além da facticidade rumo a valores querendo se afastar de sua nação abarcando ou distanciando-se de seu individualismo social. Morris diria que “[a] reflexão impura deixa-me complacente” (2009, p. 112), ou seja, as duas consciências que estão em jogo são apenas opiniões, em que cada uma se ligada a sua, Márion a sua e o Narrador a sua. Temos então a má-fé não reflexiva, não posicional: “Consequentemente, podemos manter a má-fé precisamente na medida em que não refletimos sobre este projeto ou, para ser mais precisa, na medida em que não refletimos puramente.” (MORRIS, 2009, p. 103)

Na primeira chamada para o exercito alemão, Hans-Helmut foi isentado de servir, porém na segunda chamada, Heubel se despediu e partiu. Em conversa com Márion, o Narrador passa a ter notícias do amigo que por sorte: “ao Estado-Maior da Divisão, dobrava funções de chofer e dactilógrafo” (ROSA, 1970, p. 05). O chofer abre a porta do carro, coloca a chave, liga-o, dirige, desliga-o, tira a chave etc. O datilógrafo coloca papel na máquina, digita, se acaba o rolo o troca etc. estes são os comportamentos de ambos os operários. Pode-se relacionar esta imagem acima sobre a conduta do personagem Hans-Helmut, com o exemplo de Sartre:

Veamos este garçom. Tem gestos vivos e marcados, um tanto precisos demais, um pouco rápidos demais, e se inclina com presteza algo excessiva. Sua voz e seus olhos exprimem interesse talvez demasiado solícito pelo pedido do freguês. (SARTRE, 2007, p. 105)¹²⁴

Portanto, o homem na sociedade representa um papel como se fosse um ator, na

¹²⁴ Em francês: “Considérons ce garçon de café. Il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, il vient vers les consommateurs d’un pas un peu trop vif, il s’incline avec un peu trop d’empressement, sa voix, ses yeux expriment un intérêt un peu trop plein de sollicitude pour la commande du client.” (SARTRE, 1943, p. 95.)

representação os movimentos das condutas humanas são como fossem mecanizados, repetitivos, dinâmicos etc. assim se pode afirmar que Heubel, ao executar o que lhe é devido assume uma conduta de representação, sua consciência se projeta para representação, logo, o Hans-Helmut se torna coisa-chofer e coisa-datilógrafo, como o garçom do exemplo de Sartre se tornou coisa-garçom. Paralelamente o chofer não pode ser chofer, o datilógrafo não pode ser datilógrafo e: “o garçom não pode ser garçom, de imediato e por dentro, à maneira que esse tinteiro é tinteiro, esse copo é copo.” (SARTRE, 2007, p. 106) Não, porque o fenômeno tem um ser transfenomenal que se manifesta em múltiplas facetas e eu só possa apreender uma delas sem poder esgota-la até a última de suas aparições e “não que não possa formar juízos reflexivos ou conceitos sobre sua condição” (SARTRE, 2007, p. 106)

No entanto, o chofer datilógrafo de Guimarães Rosa assume condições factuais de ser alemão, aderir sem contestar ao serviço militar, ser burguês etc. Heubel sabe de sua nacionalidade, de seu direito de não servir ao exército, de sua condição social etc. porém sua consciência não transcende para ir além destas possibilidades, logo, sob a condição de representação é mostrado como o sujeito que deveria ser e não é. A condição de Heubel de representação para os outros e para ele mesmo, o separa da representação, pois se representa já não é. Separado da condição por um nada que o impede de ser a condição chofer e datilógrafo, a consciência segundo, Gerd Bornheim, jamais consegue coincidir com o que representa, portanto, Hans-Helmut, não a é, apenas permanece dela separado como objeto do sujeito. Mas a conduta de Heubel nos oferece a imagem de como: “Na sociedade tudo se passa, portanto, como se cada um devesse assumir uma marionete” (BORNHEIM, 2011, p. 49)

Guimarães Rosa ficcionado, expõe, em sua crônica, seu posicionamento contrário à Alemanha durante a Segunda Guerra mundial. O Narrador inicia sua colocação a partir do final do comentário que fazia sobre a relação do casal Heubel e Márion com o casal Annelise e o capitão K. afirmando que:

mesmo não seria isso incomum, nos exércitos do II.º e 1/2 Reich. Mas, pois, decorreu que a 117ª Divisão retornou a Hamburgo, para casernar, enquanto nós, nós outros, chorávamos ainda a França, e a *Luftwaffe* quebrava o seu martelo na bigorna inglesa. (ROSA, 1970, p. 05)

No entanto, pode detectar a oposição de Guimarães Rosa ficcionado expressando as relações comuns “nos exércitos do II.º e 1/2 Reich”, o Narrador utiliza da linguagem poética para tratar do que ele julga ser os exércitos do “Reich de meia tigela”, em seguida diz: “enquanto nós, nós outros”, incluindo-se entre aqueles que são contrários ao nazismo

lamentavam a derrota da França e por último nos mostra como a *Luftwaffe* (Força Aérea Alemã) que era forte como um martelo, mas se quebrava na bigorna inglesa que era mais forte ainda. Há um teor testemunhal de Guimarães Rosa ficcionado, como explicita Ginzburg:

Retomando Heloísa Vilhena de Araújo, que estudou a atuação do escritor no cargo diplomático, Soethe enfatiza que Rosa era contrário ao posicionamento anti-semita. Esse contexto de leitura permite a Soethe valorizar “O mau humor de Wotan”, propondo sua interpretação como um texto pacifista e contrário ao nazismo. (GINZBURG, 2010, p. 18)

Sobre a estada do escritor mineiro, o crítico Santiago Sobrinho coloca que:

O escritor João Guimarães Rosa, com 30 anos, em 1938, assume o cargo de vice-cônsul em Hamburgo, na Alemanha, no qual permanece até 1942, ou seja, em plena Segunda Guerra Mundial (SANTIAGO SOBRINHO, 2009, p. 134)

E na própria crônica aparece a data 1939-1940 em um diálogo do Narrador com Márion. Estes elementos são de importante destaque para demonstrar como Guimarães Rosa conheceu o cotidiano da guerra. E fica uma questão, como poderia o Narrador se posicionar oposto ao antissemitismo e ao nazismo que violava os direitos civis e da vida propondo uma pacificidade em seu texto, se mostrava ares de comemoração da derrota da Força Aérea Alemã? Pois ser contra o autoritarismo do nacional socialismo e ser a favor de uma não discriminação antissemita é, antes de mais nada, se preocupar com o homem, com a vida, ser solidário. Mas o escritor mineiro em sua crônica não mostrou está preocupado com as vidas dos combatentes da força aérea alemã que se quebravam em seus aviões como martelos em bigornas. Este comportamento do Narrador nos evidencia a fé da má-fé e o paradoxo da crença. A fé da consciência de Guimarães Rosa ficcionado faz com que ele acredite que é solidário, quando na realidade não é, mas sua fé aparece para ele como mera opinião, estabelecendo-se o paradoxo da crença, a crença de que se é solidário ao mesmo tempo a não crença, assim: “dar sentido a esta afirmação: não é precisamente que eu creia e não creia, mas que minha fé é vulnerável a ser transformada por reflexão em não-fé, isto é, em mera opinião.” (MORRIS, 2009, p. 112).

O retorno de Hans-Helmut, alivia a aflição de Márion acompanhada pelo Narrador durante a ausência de seu amigo destacado para a guerra, após a volta de Heubel, algumas pessoas se reúnem para compartilhar conversas e um vinho, “Ai alguém perguntou: — *E a guerra?*”, e Heubel respondeu:

— *Gut...* nossa Divisão vinha na retaguarda... no caminho quase não houvera combates... *So war's...* [...] “Da guerra, vi apenas

cavalos e cachorros mortos, felizmente...” Nunca o notara mais honesto, desvincado. Resumindo em nada sua experiência guerreira, negava a realidade da guerra [...] — “Da guerra, mesmo, avistei só uns cavalos mortos, e cachorros, felizmente...” Era um nenhum relato, dito de acurtar conversa. (ROSA, 1970, p. 06)

A consciência de Hans-Helmut mente para si mesmo e para os outros, a mentira ordinária, pois Heubel tem a consciência de que, na guerra, mesmo não tendo atuado como combatente, mas estando presente fisicamente, mesmo que após o confronto, em um campo de batalha em pleno século XX seria improvável cadáveres animais, em vez de cadáveres humanos, mas Hans-Helmut se autoengana em um paradoxo em que a consciência crê e não-crê e mente, também, para os presentes com seu relato que falta com a realidade da guerra, esta conduta da existência do personagem rosiano em que se exemplifica um paradoxo da má-fé é traduzida nas palavras de Morris com a seguinte articulação: “Na mentira ordinária, o mentiroso sabe de algo ou acredita em algo, mas tenta fazer com que a vítima acredite no oposto. Todavia, *autoengano* parece requerer que uma mesma pessoa acredite a não acredite em algo.” (MORRIS, 2009, p. 102).

Heubel é um projeto que está tragado pela facticidade [*Faktizität*]¹²⁵, mesmo quando estava em trabalho no exercito, após a 117ª divisão retornar a Hamburgo, quando está presente, mostra todo seu requinte quando, “trouxe um tecido para um *smoking* e garrafas de vinho.” (SANTIAGO SOBRINHO, 2009, p. 134) “Sim, requintara-se, em várias coisas.” (ROSA, 1970, p. 06) A consciência de Hans-Helmut não transcende para além de seu projeto, por isso, “De modo algum sentia-se verdadeiramente envolvido na guerra.” (SANTIAGO SOBRINHO, 2009, p. 134) Não conseguindo ir além de seu projeto, abraçando ou rejeitando a causa da guerra, o personagem não relata nem uma simples experiência de guerra.

Em outro diálogo da crônica entre o Narrador e Hans-Helmut, pode-se perceber a conduta de Heubel em relação à guerra, tal conduta demonstra uma consciência sedimentada na “*Facticidade* (condições factuais, como ter nascido em tal ou tal lugar, ter esses pais, ser burguês, ser de Oxford)”. (MORRIS, 2009, p. 105) como afirma o personagem: “— ‘Sul-americano, você deseja a vitória dos países conservadores. Mas, nós, alemães, mesmo padecendo o Nazismo, como podemos querer a derrota? Que fazer?’” (ROSA, 1970, p. 7).

¹²⁵ O termo *heideggeriano* facticidade exprime em Sartre a mesma semântica colocada pelo filósofo alemão, pois um projeto realiza suas possibilidades de ser jogado em seu mundo, ou seja, existe mantendo suas relações ontológicas vigentes no mundo mediante as possibilidades que o constitui, portanto: “existir é já sempre se ver jogado em modos fáticos de ser. Exatamente porque se vê abruptamente jogado no mundo que é o seu e conquista seu poder-ser a partir de modos determinados de ser” (CASANOVA, 2009, p. 92).

Todavia, a consciência do personagem se projeta para uma conduta ressentida em que, a “condição factual” de ser alemão, apesar de sofrer o autoritarismo do nacional socialismo, determina que suas possibilidades se realizem dentro do projeto que ele é, ofertando sua nacionalidade como desculpa para seu ressentimento mostrando seu caráter irresponsável fugindo da responsabilidade de se opor ao nazismo, ou seja, a desculpa de ser alemão, o impede de contrariar o regime que o faz padecer. Este comportamento de má-fé de Hans-Helmut é semelhante à conduta de má-fé do covarde que nos fala Morris:

Dizer “eu não sou um covarde” não é a única maneira para esse homem estar de má-fé. Ele pode igualmente estar de má-fé ao dizer “eu sou um covarde”. Se diz essa frase significando com ela que o padrão de sua conduta combina com a definição de um covarde, o que ele diz é verdadeiro [...]. Porém, ele está de má-fé se está oferecendo isso como uma desculpa – significando que a covardia é uma parte fixa dele, um traço de caráter pelo qual não possui nenhuma responsabilidade e que faz com que fuja do perigo. (MORRIS, 2009, p. 109)

Guimarães Rosa ficcionado, ao contrário de Heubel, deseja a derrota do nazismo e revela seu sentimento de ódio contra Hitler, o líder do nacional socialismo; ao ministro da propaganda nazista, Goebbels, possuidor de uma inteligência inumana e sem vida como água miasmática, como o cronista coloca:

Eu buscava contra Hitler um *mane-téquel-fares*¹²⁶, a catástrofe final dos raivados devastadores. Mas, a seguir, calava-me, com o meu amigo a citar Goebbels, o sinistro e astuto, que induzia a Alemanha, de fora a fundo, com a mesma inteligência miasmática, solta, inumana, com que Logge, o deus do fogo, instigava os senhores do Walhalla, no prólogo dos Nibelungen. (ROSA, 1970, p. 7)

Logo, a opinião do Narrador, mesmo que divergente da de Hans-Helmut é, também, uma conduta de má-fé que, revela o que Morris denomina de objeto psíquico ilusório como o ódio que é imaginado como estado fixado de uma “pessoa que causam sentimentos e comportamentos” (MORRIS, 2009, p. 114), o ódio como objeto psíquico ilusório determina a conduta da consciência de Heubel, que se comporta expressando toda sua raiva e indignação ao nazismo e a tudo que lhe pertence como seu líder Hitler e seu ministro Goebbels. O silêncio, também, expressa a conduta de ódio do Narrador que, se silencia diante da opinião do amigo não condizente com a sua.

Hans-Helmut é convocado novamente para o destacamento de Münster e veio raras vezes a Hamburgo, apenas para visitar o filho recém-nascido e após sua tropa ter sido

¹²⁶ Neste momento Guimarães Rosa faz uso de uma expressão bíblica que une três termos, *mane-téquel-fares* [contado + pesado + dividido = Daniel, V, 25]. Cf. BÍBLIA, 1985, p. 761.

enviada para outro lugar. Em um diálogo posterior há uma crença expressa pelo Narrador e Márion, que demonstra que a consciência de cada um está de má-fé crendo em uma sorte que traria Heubel vivo e negando a possibilidade tão iminente da morte. Assim dialogam o Narrador e Márion:

- Para onde o mandaram, Marionzinha? Pode você confiar isso a um “estrangeiro inamistoso”?
- “Que sei, que sei? — esta guerra não acaba!
- Ele voltará bravo e bom, Márion.
- “Mas, voltar, demora... Sinto que vou sofrer muitos dias, depois muitos dias, depois muitos dias... Sofrer no sangue, sofrer no sonho... Tenho de tremer de sofrimento...”
- De remate, turvaram-se seus olhos.
- “Nisso, não quero pensar, não devia dizer a ninguém... Mas, você crê, de verdade, em sorte e estrela?”
- Hans-Helmut, Márion, acredita.
- “Ah, pergunto: você — acredita?”
- Por que não? A fé e as montanhas...
- “Nem sei se está sendo sincero. Mas disse: Hans-Helmut e...”
- Seu crer o salva Márion...
- “Meu amigo — sem querer, você aflige-me...”
- Mas, hem...
- “Eu não devia falar, pensar... Desta vez, ele partiu acabrunhado, profundo, sei que sem segurança. E sim... Temo que tenha *medo*...”
- Momentos de depressão contam pouco, ele permanece... —
- “Não digo. Seu rosto era outro, você visse. Meu amigo, tem de ajudar-me, mandar-lhe cartas animadoras, muitas... Minha mãe e eu vamos rezar, de joelhos, noites inteiras, tudo vale! Não choro. (ROSA, 1970, p. 09)

Todavia, neste diálogo entre os personagens expõe a contrariedade da consciência que, a ideia da morte de Hans-Helmut evidenciada pelo Narrador e sua esposa, obviamente por estar em um conflito de guerra de dimensões mundiais e lutando por um exército comandado por um regime violador dos direitos humanos, que aproximava ainda mais da realidade da morte, no entanto, esta ideia é negada pela consciência de Márion e do cronista ficcionado, a negação de ambos surge quando a consciência dos personagens está na fé, ou crença de uma possibilidade muito improvável de um ser humano, mais especificamente, Heubel sair vivo de uma guerra mundial. Neste momento, é observável que a conduta de uma consciência que está na má-fé é detectável pela crença, o plano em que o comportamento da consciência está. De acordo com Gerd Bornheim: “Para que se possa entender todo o alcance da problemática da má-fé, deve-se considerar o plano em que esse comportamento se verifica: trata-se fé ou melhor de crença.” (BORNHEIM, 2011, p. 51)

A partir de agora, depois de já ter esboçado conceitos filosóficos e imagens literárias a respeito das condutas de má-fé dos personagens da crônica rosiana, dispenho-

me a tratar de imagens que possam elucidar exemplos da liberdade de que nos fala Sartre em *O ser e o nada*. Continuarei minha proposta de manejo entre conceitos e imagens. Explicitarei a consciência da liberdade dos personagens mediante a experiência da guerra.

Como já vimos o ser da consciência é divergente do ser do fenômeno. Ao projetar-se para o ser do fenômeno, o para-si ao apreender uma das facetas do ser transfenomenal apreende a pura positividade do ser, no entanto, surge a conduta ontológica da interrogação, a pergunta, não é? “Assim, a negação estaria ‘no final’ do ato judicativo, sem estar por isso ‘dentro’ do ser.” (SARTRE, 2007, p. 47)¹²⁷ a interrogação seguida da negação é uma conduta pré-judicativa do homem, pois não precisa de uma reflexão, pois antecede toda e qualquer reflexão ou ato cognitivo. Este constante transcender-se do para-si para o ser-em-si nada mais é que a liberdade humana.

A liberdade é uma conduta humana que desde sempre a existência experimenta e, é livre para tudo, para qualquer conduta que queira se projetar, a liberdade habita no nada, este para-si que sempre está se direcionando em relação aos existentes e a si mesmo. Dizer que o homem é livre, é um outro paradoxo sartreano, pois é uma condenação a liberdade em que existir acarreta o fardo de se escolher, como se diz neste trecho: “o para-si habita em sua raiz o nada, não pode *ser* e permanece condenado a se fazer; totalmente abandonada a realidade humana deve escolher-se.” (BORNHEIM, 2011, p. 112)

Portanto, as ações são determinadas por este vazio no homem, este nada, este para-si sempre elege uma conduta, porém o “homem não é livre para deixar de ser livre” (BORNHEIM, 2011, p. 112), assim não pode fugir de sua liberdade e se tenta uma fuga dela comete uma traição consigo mesmo, tentando abdicar daquilo que a existência lhe fornece, sem a necessidade do homem recorrer a ela, tentar se isentar da liberdade é impossível, é a tentativa de abdicar do paradoxo que constitui a experiência humana, a condenação a ser livre.

Este escolher-se é uma estrutura original da consciência, a liberdade original; estando na origem, a liberdade é anterior a qualquer forma de influência, seja um evento, desejo, paixão, emoção etc. A escolha original do homem é homogênea ao ser do mesmo e a escolha original de si, nada mais é que a escolha pelo seu ser que se realiza por tal escolha: “a escolha coincide plenamente com a consciência que temos de nós mesmos [...], visto que não se distingue de nosso ser. Nosso ser se faz pela escolha original.” (BORNHEIM, 2011, p. 113)

A consciência se confunde com a escolha e vice versa, pois para se escolher, é

¹²⁷ Em francês: “« Ainsi, la négation serait « au bout » de l'acte judicatif sans être, pour autant, « dans » l'être... »”. (SARTRE, 1943, p. 41)

necessária a consciência da escolha, assim como para ser consciente de si mesmo é preciso se escolher, logo, esta escolha é pelo ser da consciência de quem escolhe. A consciência da escolha como já vimos é original e independente de qualquer realidade que a anteceda, assim ela é não justificável e se fundamenta por si mesma, ou seja, é um absoluto que depende unicamente de si mesma.

Em o “O mau humor de Wotan”, é observável a liberdade da consciência, pois “o narrador clama por filosofia e arte, enquanto renega o nazismo:” (SANTIAGO SOBRINHO, 2009, p. 143)

Tratemos de Heráclito, de Sófocles — arre ondeia a suástica sobre Himeto, Olimpo e Parnasso — detém ninguém o correr dos carros coraçados. Vem os soldados cruzam-se com o regresso de andorinhas e cegonhas. Já se combatia em Creta. Mas, sob canhões e aviões, o incerto velho oceano, roxo mar dos deuses, talassava, talassava... (ROSA, 1970, p. 09-10)

Portanto, a *razão* para o ato da consciência do Narrador é a ausência de civilização, filosofia e arte. Reclamando a falta do reflexo de toda civilização ocidental, a Grécia antiga, talvez sustentado pela fé de encontrar no antigo mundo grego, aquilo com o qual se opõe a toda forma de barbárie. E o *móbil* que é o desejo do Narrador de civilizar o que, a barbárie do nazismo provocou como tanques de guerra poeticamente narrados como “carros coraçados” e o combate nas cidades “sob canhões e aviões”. De acordo com Morris, “esses dois [razão e móbil] operando em conjunto causaram minha ação.” (2009, p. 181) Ou seja, causou a ação do Narrador. A consciência do cronista ficcionado projeta-se para uma ação intencional cujo tem um fim, uma *razão* e um motivo.

A experiência da não-presença de Hans-Helmut é o motivo para a ação de Márion, justificativa para sua ação pela ausência do esposo, desta forma, a personagem experimenta a ausência do esposo como motivante, é uma negatividade da consciência que age e justifica sua ação. Logo a ação de Márion, ao rezar e chorar pelo marido que foi a guerra, isto nos dá um exemplo de um para-si que se processa para o ser da ausência e que está separado por um nada. Uma outra, ação um pouco anterior da personagem demonstra que, a mesma age pedindo ao Narrador: “[m]eu amigo, tem de ajudar-me, mandar-lhe cartas animadoras” (ROSA, 1970, p. 9) a Hans-Helmut, o que caracteriza a fé, a crença na volta de Heubel, Márion experimenta sua liberdade na má-fé crendo em algo quase que impossível, uma vida retornar do campo de batalha.¹²⁸

¹²⁸ Ao final da crônica se verá que Hans-Helmut Heubel vem a falecer, confirmando o que mais há de comum no dia-a-dia da guerra, a banalização da vida humana. Propus-me a dar ênfase não simplesmente a vida, mas, também, humana, devido a falta de anteriormente Heubel, ter falado de fatos improváveis que são as vidas animais descartadas em campos de guerra.

Separados pela convocação do exército, Heubel passa a se comunicar com seu amigo e com sua esposa por correspondência. Em um cartão o soldado alemão demonstra sua consciência livre que nega a falta da família no ambiente de batalha, mesmo o trauma da experiência da guerra não é capaz de aprisionar o homem, que está fadado a ser livre, nem em ambiente inóspito em que, se encontra Hans-Helmut pode fazer prender sua consciência privando-o de se processar livremente para objeto psíquico da lembrança de sua esposa e seu filho, que marca que sua consciência dotada de liberdade está na má-fé, como afirma o personagem:

“... E o pior é ter de avançar, dias inteiros, pela planície que nunca termina. Meus olhos já estão cansados. Raramente enxergo um trigo, choupanas. Chove, e a lama é aferrada, ádua, O russo se retrai com tal rapidez, que nunca os vemos. Quando você estiver com Márion, diga-lhe que nela penso todo o tempo, e no menino...” (ROSA, 1970, p. 11) [aspas e itálicos do autor]

Por meio de imagens literárias da crônica rosiana, pôde-se ilustrar os conceitos de má-fé e liberdade presentes em *O ser e o nada*, no entanto, cada um projeto seja o do Narrador, contrário ao nazismo; Hans-Helmut que representa a opinião do cidadão que mesmo diante do abuso autoritário não quer ver a derrota de seu país ou Márion que, por prudência não bate de frente com o nacional socialismo. Cada um assume a natureza do desejo que é uma fuga de si mesmo rumo ao objeto desejado, a pacificação, os direitos civis, o contra autoritarismo etc. o desejo perseguido pelo ser da pacificação, dos direitos civis, do contra autoritarismo; Morris noz diria em uma linguagem sartreana que estes três conceitos caracterizam um “puro nada presente” (2009, p. 182). Compreender a ação dos três personagens, que “lutam”, mesmo que de forma pacífica, por condições mais “humanas” é compreender que todos fizeram uma dupla nadificação, por um lado um fim que seria a obtenção da pacificação, direitos civis e o contra autoritarismo um “puro nada presente” e um estado atual de coisas marcado pela ausência do que os personagens se projetam, logo, eles estão em sua liberdade negativa assumindo condutas de má-fé.

Pode-se constatar que há varias instâncias de má-fé que, o homem pode assumir em suas condutas e escapar da má-fé e alcançar a boa-fé é muito difícil. A existência humana, portanto, tende a assumir condutas de má-fé mesmo mediante uma liberdade que lhe possibilita a boa-fé, mas a boa-fé não é um bem que tenha um valor para a existência e que o homem deva atingir como uma forma de se engrandecer. E a má-fé não é um mal que torna a existência inferior tendo um valor negativo em relação à boa-fé, pois são condutas de um mesmo peso e não são valorativas.

Se há varias instâncias de má-fé é possível afirmar que a angústia é consciência

reflexiva da liberdade, reflexiva, porque é antes pré-reflexiva foi evitada, pois a angústia pode revelar no sujeito sua consciência de liberdade que ele nega devido a tendência à má-fé, mas se a angústia é consciência da liberdade e se a existência está condenada a uma liberdade absoluta que, não pode ser abdicada, isso remeteria a supor que, o sujeito é livre para não agir estando angustiado? Não, pois a não ação remete mais uma vez o projeto existencial a má-fé.

As condutas de má-fé dos personagens da crônica rosiana demonstram suas consciências não angustiadas; portanto, não conscientes de sua liberdade, seus projetos se realizam no dia-a-dia da guerra sempre de má-fé, pois independentemente de seus posicionamentos seja o de Márion, favorável ao Nazismo por prudência diante de consequências autoritárias de Hans-Helmut, o qual representa o cidadão alemão que mesmo sofrendo o abuso de poder não quer a derrota de seu país ou o do Narrador que é contrário ao Nacional Socialismo devido o totalitarismo imposto pelo partido. Os personagens, não tem consciência de sua liberdade, de seu livre arbítrio que um poder ser absoluto incondicionado de sim e de não, sendo livres, os personagens para qualquer ato, até mesmo de não se posicionar perante o Nazismo, pacifismo, prudência etc., a liberdade que condena a existência ser livre, porém os personagens não estão abdicando de sua liberdade, até porque o sujeito não é livre para deixar de ser livre e esta tentativa de querer deixar de ser livre, é para Sartre, uma traição consigo mesmo. Os personagens apenas não são conscientes da condenação à liberdade de seus projetos e assumem condutas que exprime a má-fé de suas consciências.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. Antônio Pereira de Figueiredo. Erechim: Edelbra, 1985, 1102 p.
- BORNHEIM, Gerd. *Sartre: metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011, 315p.
- CASANOVA, Marco Antônio. *Compreender Heidegger*. Petrópolis: Vozes, 2009, 244 p.
- GINZBURG, Jaime. Guimarães Rosa e o terror total. In: CORNELSEN, Elcio; BURNS, Tom (Orgs.). *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, p. 17-27.
- MORRIS, Katherine J. *Sartre*. Trad. Edgar da Rocha Marques. Porto Alegre: Artemed, 2009, 216 p.
- ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, 274 p.
- SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. O narrável da guerra e o inimigo objetivo, sob o céu de Hamburgo, em “O mau humor de Wotan”, de João Guimarães Rosa. *Investigações*, Recife, v. 22, n. 1, p. 133-150, jan. 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1943. 722 p.
- _____. *O ser e o nada – Ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2007. 782 p.

A FORMAÇÃO E A CONFORMAÇÃO SOCIAL DE TRÊS PERSONAGENS NA NARRATIVA *A Hora da Estrela*.

Leticia Gomes Montenegro

Ana Cristina de Rezende Chiara

Resumo: Ao considerar o homem e suas relações com o mundo como uma possibilidade de leitura no âmbito literário, o presente artigo pretende analisar determinados aspectos da formação de três personagens centrais da narrativa *A Hora da Estrela*. Assim, sob a perspectiva de Narração desenvolvida por Walter Benjamin.

Palavras-chave: personagens – sujeitos – contexto social – narrativa

Abstract: Considering the man and his relations with the world as a possibility in literary reading, this article aims to analyze certain aspects of the formation of three central characters of the story *The Hour of the Star*. Thus, from the perspective of narration developed by Walter Benjamin.

Keywords: characters – subjects – social context – narrative

1. Introdução:

“Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós?” (LISPECTOR, 1998. pg. 10) Não poderemos dar ao narrador de *A Hora da Estrela* a resposta que buscou para seus anseios enquanto sujeito de uma escritura. Entretanto, com este texto buscamos responder, ao menos, os nossos próprios anseios enquanto leitores desta mesma sociedade desigual e deformadora de sujeitos históricos.

Neste contexto, realizamos uma leitura de alguns aspectos da construção das três personagens da narrativa de Clarice Lispector, publicado em 1977, sob a perspectiva Benjaminiana de Romance e Narração. O que nos interessa é o discurso do narrador ao constituir as personagens, buscando os paralelos existentes entre a forma como este narrador define tais personagens e seus representados sociais, ou seja, os tipos sociais aos quais estes personagens representam na ficção literária. Além disso, comparamos o seu

discurso e a sua atuação em relação à abordagem de Walter Benjamin sobre o ato de narrar a partir da modernidade.

O romance *A Hora da Estrela* conta a história de Macabéa, uma nordestina pobre e sem estudo que migra do sertão para o Rio de Janeiro. Macabéa é criada por Clarice Lispector na figura do narrador Rodrigo S.M., como uma personagem de difíceis caracterizações e mal delineada por sua própria condição física e existencial. Sem lugar privilegiado dentro do sistema capitalista, ela é descartável e invisível ao cosmo social.

2. O narrador

O primeiro problema enfrentado por Rodrigo S.M. diz respeito à origem. Como começar a contar a sua história se todas as histórias já estão disponíveis na História do mundo? A reflexão acerca do início do início remonta aos primórdios da criação ou ao surgimento da vida faz com que o narrador se perca no tempo. Logo, o começo da história narrativa se confunde então com o começo do universo ou da História do mundo. É um início mítico.

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou. (...) Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir. (LISPECTOR, 1998, pg. 11)

O narrador nos apresenta uma consciência sobre o tempo em que se encontra na História, ele busca explicar os fenômenos que deram origem ao mundo, aproxima-se a uma voz cósmica ou mítica. Nessa relação da palavra e da criação se esboça a crise da representação. Desde o momento em que o Homem saiu do domínio do mítico para o domínio da razão a ideia de mimesis entrou em crise. Assim, quando as dicotomias descritas pela linguagem não foram mais suficientes para dominar o conhecimento, a palavra perdeu o seu poder de mimetizar. Essa compreensão encontra-se na obra de Luiz Costa Lima, *Mimesis e modernidade: Formas da sombra*, na qual o autor afirma que (...) *entregue a si mesmo o discurso potencializa uma visão problemática do efeito da palavra, sem que seja capaz de, efetivamente, atualizá-la.* (pg. 34) Conforme este mesmo autor é na dualidade do real e do representado que se encontra o conceito de mimesis. Com isto temos o problema colocado: o real não pode ser representado pela palavra tal como ele existe em sua

substância e essência concreta, uma vez que a palavra evoca em si um vazio, o vazio do objeto que ela denomina, contudo não presentifica.

Uma segunda condição que se coloca a partir deste excerto é a constituição do narrador enquanto homem da pós-modernidade. Ao longo da narrativa ele vai configurar-se como um sujeito perdido em meio aos fatos dispersos que constituem a História. Os fatos mesmo quando colocados cronologicamente, muitas vezes não fazem sentido e não ocorrem numa sequência de desenvolvimento positivo ou crescente. No que se refere aos conceitos desenvolvidos por Walter Benjamin, o de *origem* ocupa um lugar específico. Conforme verificamos na análise de Jeanne Marie Gagnebin, em *História e Narração em Walter benjamin*; “ para a maioria dos intérpretes o conceito de origem designaria, no pensamento benjaminiano, o lugar privilegiado de uma *recusa* da modernidade, porque nele convergem os impulsos restaurativo e utópico de sua filosofia da história”. (GAGNEBIN, 2011, pg.7)

Tendo em vista as inúmeras características do romance, não podemos nos esquecer da condição moderna de sua ascensão. Foi com a modernidade que o romance ganhou espaço na burguesia. Dessa maneira, o romance opera para este narrador, ao mesmo tempo, como um lugar de afirmação e questionamento da própria modernidade. A recusa das condições que foram impostas a este sujeito; o narrador; emergem na sua hesitação ao iniciar a sua própria história buscando a origem do universo e o começo da vida. Para melhor compreender este pensamento, devemos retomar o conceito de história nos estudos de Walter Benjamin, pois de acordo com o que nos apresenta Gagnebin (2011), o termo história segundo este filósofo terá mais de uma acepção; História natural e História enquanto processo globalizante de desenvolvimento. Assim,

A história repousa numa prática de coleta de informações, de separação e de exposição dos elementos, prática muito mais aparentada àquela do colecionador, figura chave da filosofia e também, da vida de Benjamin, do que àquela do historiador no sentido moderno que tenta estabelecer uma relação causal entre os acontecimentos do passado. (GAGNEBIN, 2011, pg. 9 – 10)

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi”. (BENJAMIN, 1994, p. 224). O narrador de Clarice sabe que recuperar o passado não significa explicar o presente, e com isso delimitar a temporalidade histórica de sua narrativa. Recuperar o passado significaria apenas ter em mãos uma coleção de definições, mitos e narrativas, todas elas – conforme a perspectiva benjaminiana de História – contadas pela

ótica dos vencedores. Assim, Rodrigo S.M. se perde na noção histórica, e num processo metalinguístico, se perde dentro da sua própria história, proporcionando ao leitor a oportunidade de acompanhar um narrador confuso entre o desejo de historicizar os fatos num encadeamento lógico, e a impossibilidade de tornar isto textualmente viável, revirando-se então com uma pequena coleção de fatos e descrições em sua narrativa.

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da eminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes. (LISPECTOR, p. 12)

“A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. Pois, irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente.” (BENJAMIN, 1994, pg. 224). Em uma tentativa de superar a velocidade dos fatos, o narrador deseja registrá-los no momento mesmo em que ocorrem, estando à espera de, na eminência de tais acontecimentos e revelações.

Para além da eminência dos fatos, há o desejo de registrar os fatos antecedentes, o que na visão histórica de Benjamin transborda em equívocos. Inicialmente o intuito do narrador é registrar uma história gradual, o que se torna impossível para ele que escreve à medida que as coisas vão acontecendo. Ao estabelecer um diálogo com o leitor, explica as razões pelas quais seu texto não é encadeado logicamente.

Escrevo nesse instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geléia trêmula. Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. (...) Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? (LISPECTOR, 1998 pg. 12)

O leitor faz parte da elaboração do processo narrativo, uma vez que o narrador o envolve na criação do texto. Este diálogo para Benjamin não seria muito comum. O que Benjamin denomina como narrador em seu texto “*O narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*”, escrito no ano de 1936, se refere a um modelo muito específico de contadores de histórias. Este modelo, segundo Benjamin, já não está presente entre nós,

e ao que tudo indica, ele só esteve até o início do processo de industrialização. O modelo de narrador que conta uma história transmitindo, dessa forma, a sua experiência, se perdeu com o início da modernidade. Conforme Walter Benjamin, vivemos, então

a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1994. pg. 198)

Rodrigo S.M. expõe as suas próprias dificuldades em narrar, e hesita na ideia de que a experiência é uma forma de conhecimento. Se estamos vivos, se vivemos, como não sabemos? Deveríamos saber das coisas por estar vivos. Mas com a modernidade vivemos a experiência da queda dos valores e a não confirmação das crenças que em um contexto clássico aparentavam ser verdadeiras e fixas. A experiência da modernidade inaugura o tempo do agora para os sujeitos:

Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos. Proponho-me que não seja complexo o que vos escreverei, embora obrigado a usar palavras que vos sustentam. A história (...) vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M. Relato antigo, este, pois, não quero ser moderno e inventar modismos à guisa de originalidades assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo. (LISPECTOR, 1998, pg. 12 - 13)

Neste trecho o narrador utiliza-se de um recurso irônico, envolvendo o leitor em seu discurso e colocando-o no lugar de um sujeito sem condições de compreender uma narrativa que se desejaria complexa. Resultando, então, em uma relação entre narrador e leitor na qual não existe a possibilidade de intercambio de experiências. Mesmo que o narrador possua o conhecimento, ele considera já desde o início, que o leitor não se sustentaria. Para a queda da experiência, segundo nosso filósofo;

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto

um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. (BENJAMIN, 1994. pg. 198)

No contexto histórico e geográfico em que o romance é narrado a realidade é bem diversa da que Benjamin analisou ao elaborar a sua tese sobre o fim da arte de narrar. Contudo, o que se viu na Europa, na Alemanha principalmente, os horrores da guerra, não se manteve limitado a tal país ou continente. A experiência da modernidade pôde ser sentida por todos, das mais diversas formas, causando o apagamento da arte mais antiga de ensinar as tradições do mundo; a contação de histórias. Para Benjamin “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes” (BENJAMIN, 1994. p. 198) Assim sendo, o que falar então da experiência de ser nordestina, pobre, extremamente miserável, em meio ao “progresso” do sistema capitalista numa cidade grande? O que poderia causar maior silêncio e apagamento da comunicabilidade humana do que a fome? As ambivalências e as fissuras que a queda das ações da experiência provocaram no discurso do narrador são explícitas neste romance.

Associamos este modo de narrar a outro ensaio de Walter Benjamin; *A Crise do Romance: Sobre Alexandersplatz, de Döblin*, de 1930. Neste ensaio Benjamin discorre sobre os aspectos do romance em relação às narrativas épicas. Concordamos, então, que o narrador de Clarice Lispector se assemelha a esta descrição:

No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. (BENJAMIN, 1994. p. 54)

O que ele vai narrar nem ele sabe ainda o que de fato é. Lança-se ao mar numa aventura sem objetivos. Parece que o problema do narrador na escrita desta autora se complexificou ainda mais do que Benjamin pôde prever para o futuro literário. Na segunda página do livro, o narrador, apesar de estar às voltas com o que vai contar, consegue expor o fato em si, o fato que dará início à narrativa: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei

no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina”. (LISPECTOR, 1998, pg. 12). Sem dúvida, deste fato, guardado na memória do narrador, como um objeto de coleção, iniciou-se sua aventura marítima em busca de Macabéa.

A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (BENJAMIN, 1994, p. 54)

Aproximamos, de fato, o narrador Rodrigo S.M. do romancista, e o afastamos dos dois tipos de contadores de histórias descritos por Benjamin. Rodrigo S. M. É um solitário; “Sim, minha força está na solidão. Não tenho medo nem de chuvas tempestivas nem das grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite.” (LISPECTOR, 1998, p.18) O narrador que não existe mais entre nós, na descrição Benjaminiana, caracteriza-se por ser um viajante, aquele que colhe muitas histórias pelo mundo, ou o que permaneceu longa vida em sua terra natal, conhecendo suas histórias e tradições locais. Assim, “se quisermos concretizar esses dois grupos através de seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante”. (BENJAMIN, 1994, pg. 199). Para Benjamin, a arte de narrar envolve a possibilidade de ensinar, transmitir conselhos, lições de vida, aprendizagens, moral e costumes. Nada disso pode ser mais cumprido pelo narrador do romance, Rodrigo S.M. caracteriza-se, então, como o narrador do romance moderno.

3. A formação e a conformação social das personagens

A Hora da Estrela constitui-se de pequenas tramas que costuram a malha narrativa mais ampla. Consideraremos: 1) A história de um narrador construindo o seu processo narrativo e a sua relação, quase de amor, com sua personagem; 2) A história da nordestina que era raquítica e perdeu os pais, e mais tarde na cidade grande, conhece olímpico, com quem namora por pouco tempo, pois Glória, sua colega de trabalho, rouba seu namorado. 3) O plano de fundo que configura-se como a história verdadeira de um país onde pobre não tem vez, uma história de violência social. Nos retalhos desta grande história nos envolvemos com as características dessas três personagens.

Macabéa vive a desmoralização total da sua existência, da forma mais desumana que a História proporciona aos sujeitos. O narrador a descreve como uma moça sem condições

de sobrevivência em meio ao esmagamento sócio-econômico que se encontra, apesar de sentir por ela um pouco de piedade:

Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo pra vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. (...)
Como a nordestina há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (LISPECTOR, 1998. pg. 13 -14)

Esta personagem a qual Clarice Lispector dá vida nos imobiliza enquanto leitores e espectadores do mundo. Quando Rodrigo S.M. fala de tê-la visto de relance e captado seu sentimento – existencial – numa rua do Rio de Janeiro, nos impõe a questão do real dentro do ficcional. Há incontáveis nordestinas tentando sobreviver em cidades como esta, e incontáveis são as histórias a se contar sobre estas pessoas esquecidas por uma sociedade preconceituosa e economicamente seletiva. Neste contexto, também encontramos relações com os conceitos de Benjamin, ao lembrar que a História mantém uma norma; a do Progresso. E que em nome dele se justificam as explorações e barbáries produzidas pelo capitalismo. O sistema econômico em que Macabéa vive não a comporta, ela está alheia a tudo. “(...) limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. (LISPECTOR, 1998. pg. 15)

Macabéa representa o que a maior parte da sociedade não quer ver, contudo existe; a classe operária que está claramente definida no romance. Ela constitui um grupo de sujeitos conformado com a situação econômica em que vive e que acredita na ideia do trabalho como progresso. Ao seu lado estão as suas colegas de quarto, muito pouco citadas no romance, e Glória, sua colega de trabalho. Olímpico, que surgirá na narrativa como um pretendente para Macabéa, enquadra-se na mesma classe operária, contudo com anseios de ascender socialmente através da política e com um caráter completamente oposto ao dela; é um “cabra safado”.

Macabéa ganha dignidade quando Rodrigo S.M. lhe dá uma profissão: datilógrafa. O trabalho que dignifica o homem é a maior falácia capitalista. “Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com o vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário.” (LISPECTOR, 1998. pg. 15) Porém, contrariando as expectativas do próprio narrador, a nordestina constrói a si mesma em

meio às adversidades enfrentadas. “E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa”.

Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (...) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representantes de roldanas avisou-lhe com brutalidade (...) que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava de mais na datilografia, além de sujar ivariavelmente o papel. (LISPECTOR, 1998. pg. 25)

Na constituição do texto que a define, a autora rompe com as estruturas naturais de descrição de personagens e coloca seu narrador às voltas com uma personagem cheia de dificuldades em ser. “Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu?” cairia estatelada e em cheio no chão. É que “quem sou eu?” provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto.” (LISPECTOR, 1998. p. 15) Consideramos a hipótese de que há dois movimentos latentes na formação desta personagem, que também perpassa a constituição de Glória e Olímpico; a pobreza e miséria que impõe o anonimato social, e a ignorância que impõe o vazio completo enquanto ser humano. Por esta razão, Nádía Gotlib afirma que “esse livro fisga o leitor na íntima e difícil angústia de um conflito, que é social, mas que aparece experimentado de dentro, na sua densa repercussão de ordem existencial.” (GOTLIB, 2009. p. 580)

Segundo Benjamin, o conformismo condiciona no sujeito ideias políticas e econômicas. Assim Rodrigo S.M. descreve Macabéa; “Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo”. (LISPECTOR, 1998, p. 23). Benjamin mostra como o trabalho ganhou caráter de redenção e riqueza. “Presentindo o pior, Marx replicou que o homem que não possui outra propriedade que a sua força de trabalho está condenado a ser ‘o escravo de outros homens, que se tornaram proprietários’”. (BENJAMIN, 1994, p. 227) Assim, Macabéa é o próprio sujeito coisificado pela História, pelo sistema e pelo Progresso. Uma propriedade de Seu Raimundo, chefe do escritório que trabalha, que exige dela coisas que não pode realizar, e por outro lado, um fantasma, inexistente para todo o resto da sociedade, nem mesmo as suas colegas de quarto se aproximam dela, ou a tocam, reforçando a sua invisibilidade.

O que encontramos no plano de fundo é a descrição da humanidade em ruínas, ruas com fortes odores, e peças de maquinarias que fazem a realidade funcionar. Macabéa

em nada se aparenta a um herói épico, está distante de ser narrada como uma personagem comum às personagens romanescas do século XVIII. Olímpico, que manterá uma relação igualmente vazia com ela, e depois se interessará por Glória, de forma alguma se configura como um homem de princípios ou salvador da história, não lhe salva da miséria a que está afundada, e pelo contrário, foge da própria namorada ao percebê-la em pior condição que ele. Às personagens são conferidas vidas mediócras, condição que mantém a existência de Macabéa apagada e garante a sua morte ao final da trama. O capitalismo é mostrado com ênfase naquilo que ele destrói; o ser humano coisificado e sem consciência de si mesmo.

Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver às vezes como é o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel da vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. (LISPECTOR, 1998, pg. 30-31)

Constatamos neste trecho a crise da modernidade, do pequeno burguês, que aceitou as ideias de progresso que a História afirmou que proporcionaria. A humanidade destruída e diluída pela luta de classes, e o sistema que se alimenta de anônimos e da exploração da mão de obra barata. Clarice, na figura do narrador, expõe a ferida da história que Benjamin viu ao olhar para trás. Buscar a origem da história não justificaria a fome, a miséria e a destruição da humanidade. Neste conjunto de desvalores e enganos, Macabéa acredita em Glória e vai buscar alguma esperança de vida melhor numa visita a uma cartomante. Segundo Nádia Gotlib, “quando o objeto Macabéa manifesta um impulso de esperança, de desejo ou de ambição, no sentido de ser sujeito, estimulado pela farsa da promessa da cartomante mentirosa, é consumido pelo próprio sistema”. (GOTLIB, 2009. p. 581)

Há uma relação estrita entre o nome da personagem e a história do povo judeu, descrita como uma figura tão antiga que podia ser bíblica. Os macabéus foi um povo guerreiro, um exército que implantou o judaísmo e resistiu bravamente, assim como Macabéa, que até o primeiro ano de vida não era chamada de nada, pois estava prometida à morte. Ao resistir, sua mãe lhe dá esse nome, que para ela soa muito estranho. Os macabéus constituíram um povo da resignação judaica, neles identificamos uma história de esperança e salvação. O que parece permear toda a obra de Clarice. À espera de um salvador, Rodrigo S. M. luta contra sua própria narrativa, pois o seu maior desejo é salvar Macabéa, contudo é algo impossível.

Será que entrando na semente de sua vida estarei como que violando o segredo dos faraós? Terei castigado de morte por falar de uma vida que contém como todas as nossas vidas um segredo inviolável? Estou procurando danadamente achar nessa existência pelo menos um topázio de esplendor. Até o fim talvez deslumbre, ainda não sei, mas tenho esperança. (LIESPECTOR, 1998, p. 39)

Macabéa representa nesta leitura, uma força de permanência. Mesmo tendo sua existência definida como “um sopro de vida” ela resiste bravamente à fome e as desmesuras da pobreza. “Às vezes antes de dormir sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir.” (LISPECTOR, 1998, p. 31)

A personagem poderia, também, como uma macabéa, representar a figura humanizada da natural resistência que lhe assegura o sobreviver, que se faz, neste caso, inconscientemente e de modo naturalmente instintivo. A moça, ignorando os obstáculos, consegue manter uma dignidade patente no seu modo puro. Sob esse aspecto, representa o milagre da vida, o sumo vital, o que paira acima de qualquer circunstância de limitação social. Mas, como tal condição é deslocada no sistema vigente, já que se mantém à margem da disputa burguesa de ascensão social, acaba sendo devorada pelo próprio sistema, porque aí ela é um “ser fora de lugar”. A personagem exibe uma dupla feição: obedecendo a um caráter reiterado no universo da criação de Clarice, ela é, ao mesmo tempo pura e idiota, trágica e meio cômica. (GOTLIB, 2009, p. 579)

Glória, surge como uma possibilidade de graça na vida de Macabéa, o próprio nome carrega a simbologia da salvação. Mas ela, na verdade, representa aquela que enxerga em Macabéa tudo o que ela é, e ao mesmo tempo renega. Na relação entre as duas, que se dá apenas nos momentos de trabalho, é que vemos claramente o duplo aspecto citado por Gotlib na figura de Macabéa; a pura e a idiota.

“A nordestina se perdia na multidão” (LISPECTOR, 1998, pg. 40) e gostava de pregos, parafusos, metais. As descrições de desenvolvimento convivem com as da miséria dessa mulher, que é também a miséria de muitos, a miséria do Brasil visto por Clarice Lispector. Macabéa constitui a enorme massa dos oprimidos, dos vencidos da História. Segundo Benjamin, “a tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de excessão” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponde a essa verdade.” (BENJAMIN, 1994, p. 226)

Nesse sentido, Clarice propõe uma nova maneira de olhar os vencidos da história. Apesar de Macabéa ter seu fim trágico, o narrador que passa toda a história tentando salvá-

la da morte, nos mostra que essa morte é o momento áureo de sua vida, sua ascensão e glória. “Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um.” (LISPECTOR, 1998, p. 29)

Assim, Clarice tenta desnaturalizar a pobreza nos colocando em contato com o que há de mais sujo e menos agradável neste contexto. Somos os sujeitos anestesiados pelas falácias do sistema capitalista. Nesta reflexão, a linguagem literária é usada como meio de nos afetar. Sobrecarregada de descrições e imagens que, apesar de estarem diante de nós estamos cegos diante delas; “A moça que pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome, morava numa vaga de quarto. O quarto ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros. (LISPECTOR, 1998, p. 30)

Morta, os sinos badalam mas sem que seus bronzes lhes dessem som. Agora entendo esta história. Ela é a iminência que há nos sinos que quase-quase badalam.

A grandeza de cada um. (...)

No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada.

Eu vos pergunto:

- Qual o peso da luz? (LISPECTOR, 1998, p. 86 - 87)

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. – Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin* – São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOTILIB, Nádia Batella. *Clarice: Uma vida que se conta*. 6. ed. Ver. E aum. – São Paulo: EDUSP, 2009.

MIGUEL, MIGUEL: UMA NOVELA FANTÁSTICA.Lídia Carla Holanda Alcântara¹²⁹

RESUMO: O presente trabalho busca estudar a novela do escritor paraense Haroldo Maranhão, *Miguel, Miguel*, e, dado seu teor misterioso e sobrenatural, levantamos a hipótese de ela poder ser classificada como pertencente ao fantástico, bem como de ter o demoníaco como um de seus eixos temáticos, ainda que não de forma explícita. Por ter como tema principal um homem que morre e revive diversas vezes, levanta-se aqui a hipótese de ele poder representar uma figura demoníaca. Levando isso em conta, procuramos enquadrar esse texto no gênero fantástico, sabendo não bastar que um texto tenha mistério, que termine sem explicações, ou que tenha um teor sobrenatural para ser enquadrado em tal gênero. Até mesmo porque, as definições do que se constitui como texto fantástico, bem como o que se entende por demônios, mudaram conforme os séculos. Além disso, a idéia de mau, diabólico, também muda conforme o contexto sócio-econômico e político-cultural, e a cosmovisão do povo. No que tange o fantástico, pode-se caracterizá-lo também como um gênero que explora o ser humano e sua natureza, suas dúvidas, anseios, como já disse Sartre (1997). Acreditamos que a novela de Haroldo Maranhão consiga explorar esses últimos aspectos apontados pelo filósofo francês. Sendo assim, para a realização deste trabalho, utilizaremos escritores que teorizaram sobre o fantástico e sobre o demoníaco, como Jean-Paul Sartre, Tzvetan Todorov, Sigmund Freud, Luther Link, para que possamos, dessa forma, justificar nossa escolha de enquadrar *Miguel, Miguel* como sendo uma novela fantástica e representante da temática demoníaca.

Palavras-Chave: Literatura Fantástica; Haroldo Maranhão; Miguel, Miguel.

ABSTRACT: The present paper studies the text of the Brazilian writer Haroldo Maranhão, entitled *Miguel, Miguel*, and given its mysterious and supernatural content, we study the hypotheses of being able to classify it as a fantastic text, as well as having the demoniac as one of its themes, even though it is not explicit. Because it has as main theme a man that dies and relives a lot of times, we study the possibility that he could represent an evil figure. Taking that in consideration, we place that text in the fantastic genre, knowing that it is not enough for a text to have mystery, end without explanation or have a supernatural tone to

¹²⁹ Doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, e professora da Escola Superior Madre Celeste (ESMAC), em Belém. E-mail: lidiaxalcantara@hotmail.com

be placed in that genre. The definitions of such genre, as well as what it is understood of demons, have changed throughout the centuries. Besides that, the idea of evil, diabolic, also changes according to the social-economic and political-cultural and the view of the population. On what concerns the fantastic, we can characterize it also as a genre that explores the human being and its nature, its doubts its yearnings as said Sartre (1997). We believe that Haroldo Maranhão's text is able to explore these last aspects pointed through Sartre. Therefore, to do this paper, we will use writers that theorized about fantastic and demoniac, such as Jean-Paul Sartre, Tzvetan Todorov, Sigmund Freud and Luther Link, so that we can justify our choice to frame Miguel, Miguel as a fantastic and "evil" text.

Key-Words: Fantastic Literature; Miguel, Miguel: Haroldo Maranhão.

Introdução

Haroldo Maranhão foi um escritor, jornalista e advogado paraense, o qual nasceu em Belém, no ano de 1927, e faleceu no Rio de Janeiro, no ano de 2004. Escreveu contos, romances e uma novela, dentre os quais *A estranha xícara* (1968), *O Tetraneto Del Rey* (1982), *Cabelos no coração* (1990) e *Miguel, Miguel* (1992). Esse último livro é sua única novela publicada, e também o objeto de estudo deste artigo.

A novela de Haroldo Maranhão é narrada em primeira pessoa pelo protagonista Varão, um homem aparentemente comum, que vive com sua esposa, Úrsula. Os dois tem um amigo chamado Miguel, casado com uma senhora chamada Miguela, os quais tem o costume de almoçar na casa de Varão aos domingos. A rotina do protagonista, contudo, é quebrada ao ler no obituário a notícia de que seu amigo havia falecido. Vão, ele e Úrsula, ao enterro, prestam auxílio à viúva, dão as condolências à família, e fazem tudo conforme bons amigos fariam. No entanto, quinze anos depois da notícia dessa morte, Varão lê, novamente no obituário do jornal, que seu amigo, Miguel dos Arcanos Falbo Quillet, casado com Miguela, havia morrido. A notícia era exatamente igual à primeira, publicada no obituário quinze anos antes. A única diferença era a idade do amigo: quinze anos mais velho. Tal notícia desestrutura a vida de Úrsula e Varão, os quais passam a se questionar sobre a veracidade da última publicação. O narrador decide, então, ir ao velório anunciado no jornal, para constatar a segunda morte de Miguel. Para sua surpresa, de fato, tratava-se do enterro de seu amigo, deitado no caixão, quinze anos depois de já haver falecido. Os

fatos inusitados não encerram aí, visto que no dia seguinte ao segundo enterro, Varão encontra o mesmo Miguel na rua. A novela encerra com o protagonista pedindo explicações ao amigo, este último o qual não fazia ideia de já ter morrido duas vezes (aliás, será mesmo que morrerá?). O texto é encerrado sem explicações, e cabe ao leitor escolher o que, de fato, aconteceu.

Dado o teor misterioso e, de certa forma, sobrenatural da novela em questão, levantamos a hipótese de ela poder ser classificada como pertencente ao fantástico, bem como de ter o demoníaco como um de seus eixos temáticos, ainda que não de forma explícita. Por ter como tema principal um homem que morre e revive diversas vezes, levanta-se aqui a hipótese de ele poder representar uma figura demoníaca ou ter feito algum tipo de pacto demoníaco. Todavia, não basta que um texto tenha mistério, que termine sem explicações, ou que tenha um teor sobrenatural para ser enquadrado em tal gênero. Até mesmo porque, as definições do que se constitui como texto fantástico e do que se constitui como demoníaco mudaram conforme os séculos: se antes era necessário haver vampiros, monstros, fantasmas, bruxas ou entidades sobrenaturais para que uma obra fosse definida como fantástica, hoje isso já não é mais necessário, como veremos no decorrer deste trabalho. Além disso, a ideia de mau, diabólico, também muda conforme o contexto sócio-econômico e político-cultural, e a cosmovisão do povo. Hoje, o fantástico pode ser caracterizado também como um gênero que explora o ser humano e sua natureza, suas dúvidas, anseios, como já disse Sartre (1997) e como será visto mais adiante. Acreditamos que a novela de Haroldo Maranhão consiga explorar esses últimos aspectos apontados pelo filósofo francês. Sendo assim, para a realização deste artigo, utilizaremos escritores que teorizaram sobre o fantástico e suas características, bem como sobre o demoníaco, como Jean-Paul Sartre, Tzvetan Todorov, Sigmund Freud e Luther Link, para que possamos, dessa forma, justificar nossa escolha de enquadrar *Miguel, Miguel* como pertencente a esse gênero.

Miguel, Miguel: um texto fantástico

De acordo com o *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés (2004, p. 185), “a narrativa fantástica gerou uma copiosa bibliografia acerca de sua natureza, variedade e proximidade com outras formas de prosa ficcional. Embora muitos teóricos concordem entre si no tocante à essência do fantástico, o assunto tem gerado não poucas discrepâncias [...]”. Por conta disso, fez-se necessária uma seleção de que teóricos seriam utilizados neste

trabalho, para se falar sobre o assunto. Iniciamos, assim, por Jean-Paul Sartre, pois, levando em conta seu texto intitulado “Aminadab ou do fantástico considerado como linguagem”, é possível perceber que algumas de suas observações podem ser aplicadas à novela de Haroldo Maranhão. Vejamos, a seguir, algumas delas.

Para Sartre (1997), o fantástico que surge no século XX tem como foco o próprio homem e seu pensamento atormentado. Já não são necessárias quaisquer outras entidades sobrenaturais - fadas, bruxas, monstros, estátuas que se movem, fantasmas etc. -, pois o próprio homem seria considerado o ser fantástico: “não é necessário nem suficiente pintar o extraordinário para chegar no fantástico” (SARTRE, 1997, p. 109). Na novela *Miguel, Miguel*, isso é observado, pois não vemos nenhuma outra entidade, nenhum ser sobrenatural, apenas o próprio homem.

Não há súcubos, não há fantasmas, não há fontes que choram, há apenas homens e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico é apenas um modo entre cem de reaver a própria imagem (SARTRE, 1997, p. 113).

O texto de Haroldo Maranhão gira ao redor do próprio ser humano, do protagonista Varão e de como ele lida com as duas notícias no obituário da morte de seu amigo, Miguel:

Obituários são linhas singelas, não há palavra a mais ou a menos: Miguel dos Arcanos Falbo Quillet, 61 anos, de pancreatite, no Hospital do Andaraí. Potiguar, casado com Miguela Pompeu Quillet, tinha dois filhos. [...] Dizer-se que não me sobressaltei seria fazer de mim um homem de pedra que não se move, não se comove, e não se crispa (MARANHÃO, 1992, p. 11).

Se eu não fosse a calma humana que todos me reconhecem, teria me assustado e corrido para Úrsula ao ler o obituário de hoje: Miguel dos Arcanos Falbo Quillet, 76 anos, de pancreatite, no Hospital do Andaraí. Casado com Miguela Pompeu Quillet. Tinha dois filhos. Morava no Andaraí. [...]

Levantei-me da poltrona onde sossegadamente leio o Obituário e fui à minha mulher no jardim:

“O Miguel, você se lembra?”

“Sim, claro. Por quê?”

“Quantos anos tinha quando morreu?”

“Ah isso não me lembro mais. Uns sessenta. Acho.”

“61”, fui preciso porque sou preciso, tenho memória de micro.

“Ah é, é?”, ela desinteressava-se.

“Se ele morreu há quinze anos, que idade teria hoje?”
 “Ora, Varão, que é já que te deu?”, ela me estranhava. Insistia:
 “Ficaste maluco?”
 (MARANHÃO, 1992, p. 18 – p. 19)¹³⁰

Como é possível perceber nas citações acima, o protagonista, como já dissemos antes, lê duas vezes no obituário a notícia de que seu amigo morrerá: uma quando este último tinha 61 anos, e outra quinze anos depois, o que pode ser considerado um fato, no mínimo, inusitado.

Mas, afinal, o que teria levado Miguel a morrer duas vezes? Quem ou o que seria Miguel? Há algum tipo de explicação? Luther Link (1988), em seu livro *O diabo: a máscara sem rosto*, afirma que tudo que está além da compreensão humana e que foge a uma explicação plausível e razoável, a imaginação popular atribui ao mal. Ao longo dos anos, a história das religiões percebe, constantemente, seres tanto celestiais como demoníacos, protegendo e perseguindo, respectivamente, os homens. O fato é que as explicações sobre o mal variam com o tempo, a cultura, a religião, o espaço. Se considerarmos *Miguel, Miguel* como um texto atual, e se considerarmos que não há explicação para as diversas mortes de Miguel, pode-se pensar nele como o vilão da trama, como o adversário (aliás, segundo Schiavo [2000], a própria palavra *Satanás* significava, no Antigo Testamento, adversário. *Satanás* seria, dessa forma, originalmente um homem, um ser humano) e, por conseguinte, como uma personificação demoníaca da atualidade, como uma personificação do mal, já que não há uma explicação razoável para suas diversas mortes. Poderia ser ele um ser demoníaco perseguindo o protagonista? Pode ser que sim, afinal, na literatura, tudo é possível.

Voltando a tratar da segunda morte de Miguel, o absurdo acontece justamente nessa segunda notícia, a qual poderia ter sido encarada como um simples erro do escritor do obituário. No entanto, Varão vai ao velório e, sem ter coragem de olhar o rosto do defunto, pede a um fotógrafo que capture a imagem do falecido. Quando as fotos são reveladas, ele confirma: era Miguel.

Era noite quando o fotógrafo trouxe uma ótima documentação do velório. Fizera mais que a encomenda. Pude ver ou rever aspectos dos presentes, todos, um a um. Úrsula dormia defronte da televisão acesa, exausta pelo nosso dia mais comprido. Examinei as fotos debaixo do abajur. Uma a uma das pessoas [...]. E o Miguel. Havia sido fotografado de dois ângulos. Era o rosto, o

¹³⁰ A partir de agora, as referências da novela *Miguel, Miguel* serão indicadas apenas pelo número da página.

mesmíssimo, de Miguel dos Arcanos Falbo Quillet, tal e qual o conheceu quinze anos atrás, tal e qual, o mesmo sessentão que ria sem propósito [...] (p. 38).

Como explicar tais situações? Há, aí, um evento misterioso, estranho, fora do familiar. Lembremos, assim, de Freud e seu “unheimlich”, traduzido por “estranho”: “algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar para torná-lo estranho” (FREUD, 1980, p. 277). Para Freud, o estranho tomaria forma no misterioso, no que não é familiar. Na novela de Haroldo Maranhão, os eventos que sucedem com Varão e sua esposa os tiram de sua esfera de segurança, de conforto, de doméstico, tiram o casal do familiar, e acabam sendo considerados estranhos, como é possível observar a seguir na fala de Úrsula:

“Não somos doidos, mas estamos ficando. Eu acho, Varão. É simplesmente de enlouquecer. E tu parece que te acostumaste com essa outra morte do Miguel, com a Miguela, com esse enterro maluco. Tu vais a um enterro que é um absurdo, e voltas e me dizes que a Miguela perguntou por mim, que os meninos estão dois homens, que o sepultamento foi às 17 horas e não sei quantos minutos. Não, não, tudo isso é loucura, não posso admitir, me rebelo e me revolto[...].” (p. 35 – p. 36).

Voltando às teorias de Sartre (1997), o filósofo francês afirma que os eventos considerados absurdos no mundo real, no texto fantástico são encarados como completamente normais. No caso de *Miguel, Miguel*, as duas mortes de Miguel não são encaradas de forma natural por todos os personagens. A esposa do protagonista, Úrsula, por exemplo, fica muito nervosa e aflita:

Estava eu posto em face de dificuldades e de até impossibilidades. Gaguejar? Hesitar? Cair em silêncio? Nem caí em silêncio, nem hesitei, muito menos gaguejei. Contra-ataquei com a ferocidade dos que detêm a verdade, como se eu a detivesse:
 “Úrsula Apolônia Batista Varão: o Miguel dos Arcanos Falbo Quillet morreu há quinze anos [...]”
 “Foi. Até aí não temos novidades. Novidades trouxe o obituário de hoje [...]”
 “Tremos ao velório. Está bem?”
 “Eu, não. Me recuso a essa farsa porque não passa de uma farsa. Depois, meus nervos são frágeis e tu sabes, Varão. Não tenho a mínima idéia de como vai acabar essa história louca, desse jornalista louco. Não vou, fico na minha casa” (p. 26 – p. 27).

No entanto, para outros personagens, o evento é encarado de forma natural, como algo normal, como para o redator do obituário, por exemplo:

Decidira não voltar à Úrsula de mãos vazias, sem respostas que se pudessem agarrar. Telefonei para o jornal procurando o redator do Obituário, que chegaria, informaram, uma hora depois. Fui à redação e o interpelei:

“Senhor. Li no Obituário de hoje sobre a morte de meu amigo Miguel dos Arcanos Falbo Quillet. Está havendo confusão. É sobre isso que o procurei. O meu amigo morreu de fato. Mas há quinze anos.”

O jornalista não denunciou embaraço ou vestígio de emoção. Velozmente correu os olhos pelo Obituário.

“Miguel Quillet. É esse?”

“Sim [...]”

“Essas coisas às vezes acontecem.”

Encerrava a entrevista deixada no ar. Insisti:

“Acontecem como? Não entendi. Me explique, por favor.”

“Acontecem. E nem é caso de homonímia. Trabalho nisso há mais de vinte anos. Nunca fiz outro tipo de trabalho. Esse é o terceiro ou quarto caso. Acontecem. Não me pergunte como acontecem porque só sei dizer que acontecem.” (p. 33 – p. 34).

Para o próprio protagonista, a notícia é vista não de maneira normal, mas com calma e tranquilidade: “Se eu não fosse a calma humana que todos me reconhecem, teria me assustado e corrido para Úrsula ao ler o obituário de hoje[...]” (p. 18). Como o próprio narrador diz, ele teria se assustado, mas não se assustou, o que mostra o estranho sendo encarado de forma tranquila e até natural.

Ao final da novela, Varão, ao ver seu amigo Miguel andando na rua, não parece se surpreender. Fica, aparentemente, confuso, mas conversa com o amigo (que, como já dissemos, havia morrido duas vezes) normalmente, apenas pedindo explicações:

No dia seguinte ao segundo velório, eu justo saía do SP quando dou de frente com o Miguel na esquina do *Nápoles*.

“Como vai, simpatia? Vamos ao nosso cafezinho?”

[...]

“Vamos.”

Achei-o ligeiramente abatido. Ou o meu próprio abatimento nele se espelhava.[...]

“Miguel: tu morreste.”

“Epa! Como é isso?”

“Morreste, Miguel. Só quero saber quando. Ontem? Ou há quinze anos atrás? E por que diabo me apareces agora no *Nápoles*? O obituário publicou ontem teu nome: pela segunda vez em quinze anos. Eu sou calmo, calmíssimo, como tu sabes. Mas a Úrsula está

à beira da loucura. Como um irmão, Miguel. Um amigo falando a outro amigo. Eu te peço.” (p. 42 – p. 43).

O que vemos, então, na novela de Haroldo Maranhão, é justamente, conforme falava Sartre, o absurdo se tornando parte da rotina, sendo absorvido na vida dos personagens como algo normal, não mais como algo estranho. Até mesmo Úrsula, que antes sofria ao lidar com a notícia, em certo ponto da narrativa parece incorporar o fato a sua vida, acostumando-se com ele, olhando-o com naturalidade:

[...] Úrsula parecia anestesiada ou havia ensandecido. Aceitava com naturalidade, bem poderia ter ido ao velório. Foi o que lhe disse: “Bem que você poderia ter ido ao velório.”
 “É. De fato. Poderia ter ido, não é?”
 Ficamos uns minutos calados, enquanto eu reexaminava o Miguel, seu rosto o mesmo do SP, o Miguel da nossa bebidinha vermelha abominável, o do cafezinho da esquina, que o cafezinho que serviam no SP era uma água suja e morna. “Vamos tomar um cafezinho no *Nápoles*?”, ele sempre convidava. [...] (p. 41).

Relembremos agora Sartre e o fato de que o homem é o grande protagonista de *Miguel, Miguel*. Relembremos também que, para Sartre, o fantástico representa a condição humana. Dessa forma, o que estaria representado na novela em questão? Pode ser que, assim como o texto, o qual segue do início ao fim permeado por dúvidas e incertezas, assim acontece com a vida e com o ser humano. A vida do homem é repleta de dúvidas e questionamentos: a incerteza de se estar vivo no dia que segue, os questionamentos sobre as diversas religiões, sobre o amor, sobre a morte, a necessidade humana de explicar tudo etc. Mas, principalmente, a novela parece mostrar o desequilíbrio do ser humano (no caso, representado especialmente por Úrsula), ao enfrentar algo novo, que sai do planejado, do esperado, quando a chamada zona de conforto é retirada. Talvez Úrsula represente a falta de equilíbrio do ser humano em lidar com o desconhecido e inexplicável. Afinal, não é da natureza humana desejar racionalizar tudo? Explicar tudo? Seguir uma rotina baseada em crenças? Acreditamos que sim. E quando isso é retirado, tudo é desestabilizado.

Agora, utilizando um dos textos mais conhecidos sobre o fantástico, *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, é possível afirmar que, segundo o teórico estruturalista, o fantástico está relacionado à hesitação, que deve estar presente tanto no leitor como nas personagens do texto. Por conta disso, Todorov (1975, p. 47 – p. 48) afirma que o gênero fantástico dura “[...] o tempo de uma hesitação, hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’.” A hesitação ocorre, então, ainda de acordo com Todorov (1975, p. 165 – p.

166), em decorrência de um fato que não pode ser explicado de acordo com as chamadas leis naturais do nosso mundo, e “esta hesitação pode-se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade, seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão”.

No caso de *Miguel, Miguel*, a hesitação está presente do início ao fim, pois não se tem explicações sobre o ocorrido, nem mesmo no diálogo final entre Varão e Miguel:

“[...] O Obituário de ontem menciona a idade que te mostrei, 76 anos. O que faz sentido. $61 + 15 = 76$. Isso mesmo. Mas não mudaste nada. Nada. Vejo bem agora. Mudou a Dona Miguela, que nem a reconheci. Reconheceu-a a Úrsula nas fotografias. Os meninos cresceram, dois homões, mais altos e mais fortes que tu. Isso não entendi e não entendo.”

Miguel permaneceu um minuto calado, mirando os meus sapatos.

“Agora nem eu, Varão. Minha cabeça dói. E eu sofro com o que me dizes. Outro cafezinho, Varão?”

“Não, Obrigado. Muita caféina faz mal ao pâncreas, Miguel. Estás abusando. Aliás, sempre abusaste.”

“Vamos fazer o seguinte. Hoje à noite eu vou à tua casa com Miguela e as crianças. Para tirarmos todas essas dúvidas” (p. 46).

Como é possível perceber, o final da novela deixa em aberto a explicação para os eventos. Teria Varão alucinado tudo? Estaria Miguel realmente morto e conversando com Varão na forma de espírito? Teria ele morrido duas vezes sem saber? Teria sido tudo uma ilusão? Teria Varão sonhado tudo? Seria Miguel uma figura demoníaca? A explicação de tudo isso cabe ao leitor escolher, já que, como já foi mencionado, nada é esclarecido.

De fato, os estudos de Todorov englobam textos do século XVIII e XIX, o que não é o caso de *Miguel, Miguel*. No entanto, podemos perceber que, ainda assim, a definição do teórico estruturalista encaixa bem no texto de Haroldo Maranhão, ajudando a defini-lo, assim, como pertencente ao fantástico.

Conclusão

A novela *Miguel, Miguel* possui características do fantástico ditas por Sartre e Todorov, como, por exemplo, o fato de ter o homem como protagonista, explorar a natureza humana e ser permeada de tensão e hesitação do início ao fim. Os eventos estranhos que vão ocorrendo na narrativa desestruturam alguns personagens, e podem ter efeito semelhante no leitor, o qual pode se sentir confuso sem obter explicações. E, apesar

de os eventos insólitos desestruturarem os personagens até certo ponto, há um momento na narrativa em que o absurdo é incorporado à rotina, é encarado de forma natural. Além disso, segundo Todorov (1975), poderíamos considerar a novela de Haroldo Maranhão como pertencente ao fantástico puro, visto que ela permanece sem explicação até o seu final.

Esta análise, porém, não se encontra finalizada, e é aberta a novas possibilidades de estudos. Afinal, que análise está encerrada, fechada? Acreditamos que nenhuma. No entanto, há que se começar de algum lugar, e consideramos este trabalho um ponto de partida para se compreender melhor o texto *Miguel, Miguel*, uma novela fantástica que se mantém sem explicações até a última linha.

Referências

- FREUD, S. O estranho. In: **Edição Standard Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.17**. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- LINK, Luther. **O Diabo: a máscara sem rosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MARANHÃO, Haroldo. **Miguel, Miguel**. Pará: Cejup, 1992.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. “Aminadab” ou do fantástico considerado como linguagem. In: **Situações I**. Lisboa: Europa-América, 1997.
- SCHIAVO, Luigi. O mal e suas representações simbólicas: o universo mítico e social das figuras de Satanás na Bíblia. In: **Estudos de Religião** 19, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

IDENTIDADES PÓS-COLONIAIS NA LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA: UMA ANÁLISE DE *MAYOMBE* (1982)

Lila Léa Cardoso Chaves Costa¹³¹

Prof. Dr. Sebastião Lopes (Orientador)¹³²

Resumo: A pesquisa tem como objetivo discutir a representação das identidades étnicas e raciais em *Mayombe* (1982) e examinar o uso da memória como ferramenta ficcional na discussão dos entraves identitários. As tensões guerrilheiras encaminham o romance para um traço indissolúvel da diferença entre colonizador e colonizado, aspectos culturais do estrangeiro que invade, explora e escraviza, atribui voluntariamente um estatuto a diferença étnica e racial como propulsora de legitimação da exploração no meio angolano, estabelecendo um desnível imposto pelo colonizador. Dessa forma, os embates identitários, sociais e ideológicos travados contra o imperialismo português entre 1961 e 1974 representados ficcionalmente no romance, impulsionam a pesquisa ampliando as possibilidades de investigação no contexto colonial e de lutas pela libertação angolana. O suporte teórico sustenta-se em Homi Bhabha (1998), Stuart Hall (2011) e Edward Said (2003). As representações das identidades étnicas e raciais e a utilização da memória como ferramenta ficcional contribuem para o entendimento do processo de reconstrução do sujeito angolano paralelo ao processo de libertação na versão do colonizado.

Palavras-chave: Identidade; Memória; Angola;

Abstract: The research aims to discuss the representation of ethnic and racial identities in *Mayombe* (1982) and examine the memory usage as a tool in the discussion of barriers fictional identity. Tensions guerrilla refer to the novel a dash of indissoluble difference between colonizer and colonized, cultural aspects of foreign invades, exploits and enslaves, voluntarily assign a status to ethnic and racial difference as a driver of legitimation of exploitation among Angola, establishing a gap imposed by the colonizer. Thus, the conflicts of identity, social and ideological fought against Portuguese imperialism between 1961 and 1974 represented fictionally in the novel, propel research extending the possibilities of research in the context of colonial and liberation struggles in Angola. The theoretical framework is supported by Homi Bhabha (1998), Stuart Hall (2011) and Edward Said (2003). The representations of ethnic and racial identities and memory usage as a tool fictional contribute to the understanding of the process of reconstruction of the subject parallel to the Angolan liberation process in the version of the colonized.

Keywords: Identity; Memory; Angola;

1. Introdução

¹³¹ Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: lilaleaccchaves@hotmail.com.br

¹³² Professor do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: slopes10@uol.com.br

No intento de realizar análises relacionadas à temática da identidade e pós-colonialidade na sociedade angolana, a pesquisa estabelece um exame acerca das representações dos personagens na obra *Mayombe* (1982) de Arthur Carlos Maurício Pestana dos Santos, nascido em Benguela, em 1941, conhecido como Pepetela, grande expoente da Literatura Africana de Língua Portuguesa. Em 1963 tornou-se militante do MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola), ao ser exilado estabeleceu-se por alguns anos na França e Argélia, ao retornar para Angola participa ativamente da guerra anticolonialista que culminou na independência do país em 11 de novembro de 1975. Pepetela está em plena atividade literária e publica com regularidade. Membro da União dos Escritores Angolanos, que foi fundada com a independência do país, em novembro de 1975. Atua como professor de Sociologia na Universidade Agostinho Neto, em Luanda.

Sua produção ficcional se volta para um olhar crítico acerca do contexto da história angolana, onde percebemos um construto ficcional que proporciona vários olhares, estabelecendo representações diversificadas. Publicou: *As aventuras de Ngunga* (1973), *Muana Puro* (1978), *Mayombe* (1980), *O cão e os caluandas* (1985), *Yaka* (1985), *Lueji* (1989), *Geração da utopia* (1992), *O desejo de Kianda* (1995), *Parábola do cágado velho* (1997), *A gloriosa família* (1997), *A montanha da água lilás* (2000), *Jaime Bunda, agente secreto* (2001), *A sul. O sombreado* (2001), *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003), *Predadores* (2005), *O terrorista de Berkeley* (2007), *O quase fim do mundo* (2008), *O planalto e a estepe* (2009). Sua produção inclui as peças *A Corda* (1978) e *A Revolta da Casa dos Ídolos* (1980).

Atinge o auge de sua carreira literária em 1997, quando conquista o Prêmio Camões, pela totalidade de sua produção. Recebeu o Prêmio Nacional de Literatura de Angola pela obra *Mayombe* (1982) que o consagra como um significativo representante da literatura contemporânea portuguesa. Em 28 de Abril de 2010 recebe o grau de doutor honoris causa pela Universidade do Algarve.

Ao escrever *Mayombe* (1982), encontrava-se em plena luta armada, evidencia o uso de suas experiências memorialísticas como ferramenta no construto ficcional, optando por denunciar figuradamente o autoritarismo e os entraves proporcionados pela guerrilha. O romance se estabelece como uma literatura ocupada com as representações do sofrimento e efeitos do colonialismo sobre o povo angolano submetido ao poder colonial. A obra de Pepetela vincula-se às questões que tem suscitado interesse na área de Literaturas de Língua Portuguesa, oferecendo um vasto espaço de pesquisa, interessando-nos a situação do sujeito africano e da Literatura de Língua Portuguesa, por permitir avaliar questões sobre identidade e retomar possíveis embates no que concerne à memória. Constitui-se como um

diálogo prático e teórico em um contexto de extrema desigualdade que acaba por gerar rivalidades. Uma empreitada desafiadora configurando a percepção de que o povo africano luta para traçar seu destino em meio à tomada de consciência social, cultural e identitária.

2. *Mayombe* (1982): elementos memorialísticos

O contexto histórico e ficcional do romance possibilita comparações a respeito da sociedade e cultura em uma visão equilibrada do valioso papel literário. A produção literária africana contextualiza amplamente não somente o papel civilizatório que os africanos desempenharam na formação das sociedades, mas a influência da colonização e/ou pós-colonização que consolida em todos os aspectos múltiplos diálogos em torno de questões sobre identidade. Os colonizadores influenciaram tangencialmente o contexto de exploração, nomearam-se como superiores e os africanos colonizados inferiores. A Angola representada na obra estaria condenada ao trabalho forçado com seus direitos ignorados e uma profunda necessidade de reestabelecer em bases sólidas sua identidade. Os conflitos e suas consequências representam situações que permitem melhor acompanhar e discutir diferentes especificidades identitárias.

Em todas as representações pode-se perceber certa hostilidade no território angolano, problemas relacionados à pobreza, miséria em um contexto de subdesenvolvimento. A busca incessante pela libertação visa superar as relações de dependência ainda subsistentes expõe um grupo de guerrilheiros, aparentemente mal equipado, que visa libertar o povo de uma situação econômica de extrema exploração e dependência. O período de conflitos aponta o processo pelo qual o regime colonial atingiu seu término, indicando pretensamente como as constituições coloniais encontram-se arruinadas e os valores coloniais abandonados, sendo demarcados pela entrada do oprimido em luta.

A literatura pós-colonial relembra aos africanos e ao mundo sua identidade por meio de organizações de guerrilha, fazendo nascer uma nova consciência nacional perante os desafios e exploração. *Mayombe* (1982) contribui para acrescentar discussões em torno da validade das representações ficcionais no contexto histórico angolano, envolvendo as ações de um grupo de guerrilheiros que não permaneceu passivo diante da submissão.

As lutas no século XX pós-colonização pode ser visto como um processo pelo qual os oprimidos acabaram por compreender plenamente o papel que exercem e quem são os opressores, tentando assim nivelar ou erradicar as contradições e desníveis sociais a favor da independência. Pode-se ressaltar que o sentimento de identidade se estabelece no

embate com o colonizador. As humilhações sofridas contribuíram no contexto ao reconhecimento de uma necessária irmandade entre tribos diferentes, ressaltando que todas as situações de rebaixamento social estavam associadas à colonização. O reconhecimento entre os pares africanos colonizados se estabelece pela necessidade de uma identidade suficientemente forte para não permitir a conformação diante das desigualdades. Nesse sentido, o romance provoca discussões acerca do que é constituído como história, memória e ficção. A esse respeito, Linda Hutcheon (1996), faz a seguinte ressalva:

Historiographic metafiction refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiographic and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity. This kind of postmodern fiction also refuses the relegation of the extratextual past to the domain of historiography in the name of the autonomy of art (HUTCHEON, 1996, p. 93).

Não se pretende exaltar o romance como uma metaficção historiográfica, entretanto as considerações de Linda Hutcheon (1996) acrescentam argumentações no sentido de refutar o senso comum relacionado aos fatos históricos e ficção. Tanto história quanto ficção estabelecem discursos, construtos humanos dotados de significações. Ao sugerir o contexto histórico no romance se pretende considerar que as histórias “autorizadas” estão repletas de influências ideológicas, partindo da ideia de que não há “verdade” absoluta e inquestionável.

A promoção de discussões estabelecidas com relação à história e ficção colabora no estabelecimento de uma literatura de linguagem africana, que ironiza e/ou metaforiza a história tradicional, colocando a “verdade” sob suspeita. Daí a validade da memória enquanto ferramenta ficcional no sentido de rerepresentar aquilo que está sujeito ao esquecimento, reconstituindo pela lembrança um passado que insiste em não permitir sua morte e/ou fragmentação. A memória sendo utilizada para alimentar as identidades, a vida de um povo sujeito ao esquecimento, formatando ficcionalmente um passado que se torna instrumento de referência e reorientação, que provoca novas perspectivas de embate no presente.

Em *Mayombe* (1982) as tensões são criadas pelos confrontos que contribuem para a independência e exclusão da exploração. Homi Bhabha (1998) expõe que: “É sempre em relação ao lugar do Outro que o desejo colonial é articulado: O espaço fantasmático da posse, que nenhum sujeito pode ocupar sozinho ou de modo fixo e, portanto permite o sonho da inversão dos papéis” (p. 76). Discussão que permite avaliar a situação na troca de

papéis, como o colonizado e o colonizador se veem quando a história é reconstituída, embora ficcionalmente. Homi Bhabha (1998) acrescenta que diante dos sujeitos emerge o problema da identidade colonial:

O espaço familiar do Outro (no processo de identificação) desenvolve uma especificidade histórica e cultural gráfica na cisão do sujeito migrante ou pós-colonial. Em lugar daquele "eu" - institucionalizado nas ideologias visionárias, autorais, da Lit. Ing. ou na noção de "experiência" nos relatos empiristas da história da escravidão - emerge o desafio de ver o que é invisível, o alhar que não pode "me ver", um certo problema do objeto do olhar que constitui um referente problemático para a linguagem do Eu (BHABHA, 2007, p. 80).

Testemunhar, reapresentar, reconfigurar os sujeitos e os acontecimentos narrados acabam por interrogar “o lugar discursivo e disciplinar de onde as questões de identidade são estratégica e institucionalmente colocadas” (BHABHA, 1998, p.81). A narrativa elabora embates tribais, étnicos que levam os personagens a perceberem conflitos identitários, de desigualdade e dignidade. Entraves ideológicos que acabam por manter os guerrilheiros unidos na luta. O desejo de libertação se difunde no meio dos personagens que abandonam sua condição social, ou melhor, lutam por uma nova condição que os identifique, embora em algumas circunstâncias não definam claramente o motivo para lutarem, se por suas tribos ou pela Angola.

Os personagens fazem uso de todas as suas experiências e evoluem estrategicamente em zonas de combate, toda a mobilização guerrilheira torna-se articulada e direcionada pesando no rumo dos conflitos. Diferentes pontos de ataque suscitam diferentes estratégias, assim, o pequeno grupo de guerrilheiros não sucumbem em seus objetivos de triunfar. *Mayombe* (1982) expõe que o grupo se encontra cerceado pela crise e escassez de voluntários, entretanto, a luta pela independência nasce em um ambiente que acredita na derrota do colonizador, visualizando possíveis fragilidades do oponente. A selva torna-se um campo estratégico privilegiado do conflito, introduz junto aos guerrilheiros o direito em dispor por eles próprios de si e de sua terra.

Ao longo da narrativa emerge a representação contextual e ficcional do passado em que a guerra angolana se estabelece e organiza a narrativa para tornar um momento histórico compreensível e/ou possibilitar novas discussões em torno desse referencial. Além das agruras sofridas tem-se na discussão a visão do discurso do colonizador que busca uma justificativa para sua exploração, expondo os dominados que se rebelam e não aceitam a subserviência sem luta. Homi Bhabha (2007) propõe uma semiótica de poder conjecturando que:

O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. Apesar do jogo de poder no interior do discurso colonial e das posicionalidades deslizantes de seus sujeitos (por exemplo, efeitos de classe, gênero, ideologia, formações sociais diferentes, sistemas diversos de colonização, e assim por diante), estou me referindo a uma forma de governamentalidade que, ao delimitar uma “nação sujeita”, apropria, dirige e domina suas várias esferas de atividade (BHABHA, 1998, p. 111).

Além do processo de revisitar o passado o diálogo teórico permite avaliar as relações de poder entre o colonizador e colonizado, formatando imagens opressivas no estabelecimento da ordem social para o sujeito dominado. Memória e escrita tornam-se importantes aliadas no retorno ao passado histórico, onde a representação descortina discursos oficiais que tentam promover o esquecimento. O sentimento de ausência de liberdade expande as referências do passado podendo fragilizar a condição do sujeito por encontrar-se escravizado aos ditames de exploração. Bhabha (1998) afirma que “as estratégias da hierarquização e marginalização são empregadas na administração de sociedades coloniais” (p. 127).

3. Identidades Pós-Coloniais

Os nexos entre identidade e pós-colonialidade têm sido investigados como um importante recurso de representação dos povos africanos em contextos em que estes se acham fragmentados. Stuart Hall (2003) esclarece que a identidade está profundamente envolvida no processo de representação e acrescenta que:

Em toda parte, estão emergindo identidades que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são produtos desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado” (HALL, 2011, p. 88).

Verificar as representações em *Mayombe* (1982) possibilita análise com o devastador sistema colonial que aponta identidades em construção, fragmentadas ou ignoradas. A emergência de diferentes vozes revela um passado reprimido sujeito ao esquecimento e expõe um conjunto de acontecimentos fragmentados, entretanto, ordenados dentro de uma lógica da guerrilha que tornam as representações significativas.

A condição de embate e enfrentamento de sujeito à margem, inferiorizado pelo colonizador, estabelece uma comparação do homem angolano com o outro que explora, demarcando um desejo de se estabelecer como sujeito livre. Os personagens tentam impor sua origem aparentemente negada, sentem-se com a necessidade constante de firmarem-se

no local cultural, a própria Angola. Homi Bhabha (1998) assegura que: “Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população” (p. 209), dessa forma as tendências étnicas na narrativa podem estar sendo refletidas num momento de afirmação de identidade e relações de poder, que acaba por construir de forma complexa, uma afirmação superior identitária, paralelo a necessidade de independência.

As representações constroem significados sociais, fazendo com que questões parem de forma incerta sobre o leitor e/ou pesquisador, o sujeito que busca autonomia encontra-se num embate de poder e luta em meio às diversidades tribais. A narrativa transita por etnias sem necessariamente diferenciá-las a não ser pelas denominações das tribos. O único lugar em que essa transitoriedade deixa de ser enfática seria na guerrilha, em meio à floresta, onde o sujeito deixa de lado suas referências tribais e a guerra se torna um mecanismo de libertação das forças que os exploram.

Os personagens Teoria, Verdade, Lutamos, Sem Medo, Mundo Novo, Ingratidão e outros, exercem papéis significativos com suas vozes na trama. Cada um possui uma representação de peso dentro do romance que problematiza a dialética em torno das identidades, provocando uma fragmentação dos sujeitos representados. Ao verificar o posicionamento dos personagens diante dos conflitos, a narrativa sugere certa fragilidade por conta da insegurança em torno dos valores tribais:

Lutamos está nervoso, inquieto, notou Sem Medo. O Teoria está a sofrer, mas finge que não. O Ekuikui... esse é sempre o mesmo. Ingratidão está desconfiando do Lutamos. Mundo Novo deve estar a pensar na Europa e nos seus marxistas-leninistas. Os pensamentos do comandante não iam mais longe. Eram fotografias que tirava dos elementos do grupo e que classificava num ficheiro mental, sem mais se preocupar. Quando necessário, servia-se dessas informações para ter uma imagem fiel de cada guerrilheiro e saber que tarefa dar a cada um (PEPETELA, 1982, p. 30).

Todas as ações de Lutamos, por exemplo, confrontam-se contra o exército colonial a favor da guerrilha, paralelamente, temos Teoria que tendo experiências como professor acaba recebendo a missão de instruir os guerrilheiros, entretanto seu maior embate é o pessoal, considera-se sem raça, um mestiço. Ekuikui seria uma imagem metaforizada da Angola em crescimento diante de uma possível liberdade, mas sem uma formação estabelecida. Diante do panorama apresentado surge Mundo Novo, considerado intelectual, viveu e estudou na Europa, conhece outras culturas, não trás consigo a força das questões étnicas. Ingratidão é um combatente feroz, desconfiado, sempre questiona os valores tribais no grupo. Sem Medo é o que fará mover a ação confrontando os valores da luta às questões das tribos, fazendo-os avaliar o motivo real da guerrilha, é estratégico e

tenta eliminar os desafios usando a floresta a seu favor, único lugar em que se sente verdadeiramente livre, porque está fora do alcance dos seus opressores.

As questões identitárias são percebidas paralelas às dialéticas tribais e étnicas em meio aos guerrilheiros que são kimbundos, kikongos, cabindas, luandas. As várias etnias corroboram com as situações de crise e rivalidade, gerando desconfiança entre os pares. Em um momento da trama, o personagem Ingratidão furta um civil prisioneiro da guerrilha. Na verdade eles tentavam convencer o prisioneiro a lutar com eles, não se deixar oprimir pelo trabalho escravo. Nesse contexto, o personagem Milagre amplia o problema ao afirmar preferências tribais por parte do comandante:

Viram como o comandante se preocupou tanto com os cem escudos desse traidor de Cabinda? Não perguntam por quê, não se admiram? Pois eu vou explicar-vos.

O comandante é kikongo; embora tenha ido pequeno para Luanda, o certo é que sua família veio do Uíje. Ora, o fiote e o kikongo são parentes, são no fundo o mesmo povo. Por isso ele estava tão furioso por se ter roubado um dos seus primos. Por isso ele protege Lutamos, outro traidor. E viram a raiva com que ele agarrou Ingratidão? Porquê? Ingratidão é kibundo, está tudo explicado (PEPETELA, 1982, p. 55).

É emergente a rivalidade causada por conta das diferenças tribais. Os sujeitos recorrem às explicações que justifiquem suas tendências a valorizar os de sua tribo, deixando claro outros motivos de luta que não a libertação nacional, mas tribal. Todos se movem pelo desejo de liberdade, as questões díspares em torno da etnia evidenciam uma luta interior, embora não disperse resistência no grupo, que não limitam sacrifícios em nome da missão de libertação. Em outra situação o comandante Sem Medo sugere que Teoria não prossiga na jornada porque está machucado, metaforizando a situação angolana:

O professor levantou-se e uma dor aguda subiu-lhe pelo joelho até o ventre [...]. Sentiu que não poderia ir muito longe [...]. Procurou andar normalmente [...]. O Comandante Sem Medo contemplou-o fixamente, enquanto o professor se sentava, gritando calado para esconder as dores insuportáveis [...]. Serás um peso morto para nós. Teoria esboçou um gesto de irritação. – Eu sei como me sinto. Afirmo que posso continuar (PEPETELA, 1982, p. 17).

A objetivação e perspicácia na batalha são aspectos que podem mobilizar o leitor a verificar os interesses individuais dos combatentes que os mantêm unidos em uma Angola devastada. Nessas circunstâncias não se valiam de questões étnicas, mas da necessidade interior de permanecerem unidos. Os que não estão engajados na guerrilha acreditam que os guerrilheiros são rebeldes e ladrões, pois os colonialistas disseminam essas ideias para impedir que outros queiram se aliar ao movimento.

As várias vozes identitárias que se cruzam no enredo possibilitam a percepção de certa divisão, gerando contradições entre os guerrilheiros, embora se possa perceber que o sentimento de busca pela liberdade os mantenham unidos, mesmo que em número desigual e inferior. Os sacrifícios dos combatentes e suas reais motivações são percebidos em várias passagens como uma tentativa extrema de não eliminar o povo, mas trazê-lo a luta pela conscientização. Vejamos:

[...] A guerra popular não se mede em número de inimigos mortos. Ela mede-se pelo apoio popular que se tem. -- Esse apoio só se consegue com as armas -- disse o Chefe de Operações. -- Não só. Com as duas coisas. Com as armas e com a politização. Temos que mostrar primeiro que não somos bandidos, que não matamos o povo. O povo daqui não nos conhece, só ouve a propaganda inimiga, tem medo de nós (PEPETELA, 1982, p. 32).

É inegável que os ditames sociais influenciam na tomada de decisão, marcam o processo de libertação. A diferença estabelece-se como separação, a luta repousa como lugar de desigualdade e inferioridade por conta do preconceito elaborado com relação aos guerrilheiros. O colonizador expõe de maneira velada as origens dos guerrilheiros como duvidosas, promovendo embates sociais, étnicos e dificuldades na manutenção da base. Na passagem que envolve o Comissário e o Chefe de Operações, percebe-se a necessidade de comprovar que não são assassinos, que a aspiração pela liberdade vem junto com a luta e consciência: “Se apanharmos os trabalhadores, os tratarmos bem, discutirmos com eles e, mais tarde, dermos uma boa porrada no tuga, então sim, o povo começa a acreditar e aceitar. Mas é um trabalho longo” (PEPETELA, 1982, p. 32).

Significativamente o sentimento de diferenças tribais os une em meio a um jogo de identidades. Num primeiro momento, encontram-se isolados na floresta, numa condição que os fortifica, revelando também uma marginalização. Em algumas circunstâncias o isolamento provoca nos personagens de *Mayombe* (1982) ausência de identidades por conta do afastamento tribal, que os coloca à margem. A situação provoca uma consciência em um único esforço de guerra, onde as tribos representadas acabam por encontrar conforto na luta e reconstrução de suas identidades ao estabelecer a resistência. Homi Bhabha (1998) faz seguinte consideração: “Cada vez que o encontro com a identidade ocorre no ponto em que algo extrapola o enquadramento da imagem, ele escapa à vista, esvazia o eu como lugar da identidade e da autonomia e – o que é mais importante – deixa um rastro resistente, uma mancha do sujeito, um signo de resistência” (BHABHA, 1998, p.83).

A condição dos guerrilheiros em *Mayombe* (1982) de se desvencilhar da exploração sugere um espaço com menos opressão à medida que a luta se estabelece. Sem Medo indica

elementos significativos como responsável pelas operações de libertação. No contexto ele lidera a revolução, possui um objetivo político, aparentemente menor que os ideais das tribos, por possuir “razões subjetivas de lutar [...]” (PEPETELA, 1982, p. 249). De maneira expressiva o comandante da Base do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), encaminha o grupo a se concentrar na floresta, minimizando as possibilidades de ataques repentinos. Ciente dos valores que condicionam a luta reconhece que a finalidade de conquista depende da consciência: “Consciência política, consciência das necessidades do povo” (PEPETELA, 1982, p.11). Em meio aos conflitos internos no grupo busca a unidade, tenta forjar uma identidade na diferença, se vale de sua intelectualidade nos sentido de argumentar corajosamente a favor da guerrilha e encontrar meios de conciliar as realidades divergentes.

A necessidade predominante de uma identidade que seja compartilhada por todos, expõe a linguagem da luta pela liberdade e o destaque dado às várias tribos como um “dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade” (HALL, 2005, p. 62). Sem Medo procura unir os guerrilheiros de etnias diferentes em torno de um objetivo único que é a independência. Busca conhecer cada guerrilheiro optando por desenvolver uma postura conciliadora, embora seja criticado pelo fato de ser kikongo e ter estudado em outros países: “O Comandante não passa, no fundo, dum diletamente pequeno burguês, com rasgos anarquistas” (PEPETELA, 1982, p. 110 -111), ou mesmo quando afirmam: “Ele é um intelectual, eu um filho de camponês” (PEPETELA, 1982, p. 231).

O percurso da guerra evidencia a morte do personagem Sem Medo, encurralado e ferido em seu espaço de luta. A floresta que sempre se configurou como refúgio, na sua morte se configura como lugar de repouso e/ou renascimento, como se os sonhos pudessem renascer naquele chão. Além de evidenciar na trama as relações humanas e de guerrilha, *Mayombe* (1982) é um dos primeiros sinais de crítica interna no MPLA (Movimento pela Libertação de Angola), bem como ao racismo, às crises identitárias, à corrupção, ao tribalismo. Estabelece a memória, em lugar do esquecimento, como pulsão no debate.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A consciência de luta surge no romance como propulsor de identidades em reação aos colonizadores que exploravam pretensiosamente o povo. Mesmo que por uma minoria,

o desejo de luta permeia a ficção como pano de fundo que permite verificar a complexa representação das identidades.

A memória estabelece-se como ferramenta ficcional que articula entraves sociais, reconfigura ficcionalmente a união e conscientização entre guerrilheiros que se mobilizam a favor dos oprimidos e da necessidade de firmar suas identidades. Ações revolucionárias encontram-se na base da narrativa ressaltando as particularidades das tribos subjugadas à exploração colonial.

A contribuição do romance inclui a ênfase na liderança, tomada de decisão, necessidade de transcender fronteiras identitárias e memorialísticas no contexto ficcional. As discussões enquadram “verdades” legitimadas com relação ao processo de libertação de forma suspeita. Temos na obra *Mayombe* (1982) a representação pelo viés daquele que está no liame entre o esquecimento e a memória, o colonizado.

REFERÊNCIAS:

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. London/New York: Routledge, 1996.
- SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1982.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

VIDAS SINGULARES. ESTRANHOS POEMAS: UM ESTUDO SOBRE A INFÂMIA EM ENEIDA DE MORAES

Lilian Lobato do Carmo¹³³

Tânia Maria Samento-Pantoja¹³⁴

RESUMO: Em sentido literal, o infame é definido como: “adj. 1. Que tem má fama. 2. Desprezível, abjeto (o indivíduo)” (HOUAISS, 1990). O infame foge ao controle das convenções sociais ou mesmo das leis institucionalizadas. Perde, por isso, tanto o direito à liberdade física quanto o de narrar sua própria vida – esta passa a ser contada por registros clínicos, boletins policiais ou mesmo sentenças jurídicas. Dentro das artes, especificamente na literatura, esses indivíduos ganharam um grande destaque, pois ela também se serve da infâmia para expressar o que não pode ser dito dentro de um discurso socialmente aceitável. A pensar nesse registro literário da personagem infame, este trabalho pretende iniciar um diálogo sobre a construção narrativa do “discurso da infâmia” – expressão usada por Foucault (2000) – tendo como ponto de partida a forma na qual essa categoria social, enquanto fator externo de uma obra literária torna-se parte integrante do texto e utiliza-se do mesmo para dar voz aos excluídos da História oficial da humanidade. Para isso será realizada uma análise comparada sobre o tema da infâmia a partir dos conflitos entre os discursos do opressor e do oprimido, estes serão representados pelas personagens infames do prisioneiro político em um período ditatorial e do indivíduo contra as convenções sociais, presentes em narrativas de Eneida de Moraes. No texto “Companheiras” vê-se a infâmia como forma de fuga à repressão, tanto política quanto moral. Logo, este trabalho também a vislumbra como forma de resistência social a questionar os valores e as condutas impostas pelos dispositivos de poder e seus discursos autoritários.

Palavras-chave: Infâmia; Resistência; Discurso; Literatura

ABSTRACT: Infamy is literally defined as: “adj. 1. Someone with bad reputation. 2. Despicable” (according to HOUAISS, 1990). The 'infamous' gets out of the control of society's conventions or even of institutionalized laws. Because of it, he loses the right of his own physical and speech freedom – he becomes to be narrated by clinical records, police reports or legal sentences. In the field of art, specially in literature, those people achieve recognition because the literary writing uses the infamy as a way to express the unspeakable inside a socially acceptable discourse. Thinking about the infamous character in literature, this paper aims to start a dialogue about the narrative construction of “discourse of infamy” – expression used by Foucault (2000) – starting at how this social category, as an external factor of a literary work, becomes itself essential part of the writing and used to give voice to the “outsiders” of official history of mankind. For that, a comparative analyses about infamy will be done through the conflicts between oppressor's discourse and oppressed's discourse, represented by the ‘political prisoner’ and the ‘mad man’

¹³³ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. Especialista em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade do Estado do Pará. Bolsista CAPES. Email: lilianlobato3@gmail.com

¹³⁴ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Professora Adjunto I da Universidade Federal do Pará. Email: nicama@ufpa.br

narrated in Eneida de Moraes's narrative. In "Companheiras" it is possible to note how the infamy is used as a way to escape from political and moral repression. Therefore, this paper also faces it as social resistance, questioning values and conducts imposed by power device and its authoritarian discourse.

Key-words: Infamy; Resistance; Discourse; Literature

1. "Histórias minúsculas": Primeiros comentários sobre a Infâmia

Em sentido literal, a palavra "infame" significa: "*adj.* 1. Que tem má fama. 2. Desprezível, abjeto (o indivíduo). 3. Odioso, indigno (ato, procedimento)" (HOUAISS, 1990). O homem infame é marcado, portanto, pela repulsa, exclusão social. Um indivíduo pode ter uma existência aparentemente normal (ser até insignificante), mas ao confrontar-se com alguma conduta social, provoca o escândalo. Por esse ato ele recebe como punição a exclusão do convívio em sociedade. Segundo Klein:

Infame é aquele que é marcado por infâmia: desonrado, desacreditado, desprezado, tocado pela vileza, pela baixeza, pela vergonha e pelo opróbrio. Para o infame não há crédito, honra ou aceitação; somente ignomínia, repulsa e censura. A infâmia é sempre pública e depende da opinião de muitas pessoas, que se encontram em um mesmo julgamento de ordem moral: o infame os escandaliza, fere as bases da conduta corrente e, por isso, deve ser sinalizado, separado e punido. O infame está sempre alhures. (Klein; 2010; p. 103)

O maior estudioso conhecido do tema é Michel Foucault. A partir de sua obra outros teóricos também o estudaram, como Gilles Deleuze e Giorgio Bataille. Como o próprio Foucault aponta em seu texto *A Vida dos Homens Infames*, sua motivação para escrever sobre esses indivíduos foi "uma emoção, o riso, a surpresa, um certo assombro ou outro sentimento qualquer" (Foucault, 2000, p.89). Como mostra Magali Gouveia Engel, no prefácio do livro de Lilia Ferreira Lobo:

No âmbito do movimento de renovação e redescobertas que marcou os caminhos do conhecimento histórico a partir dos anos 1960 Michel Foucault desempenhou, sem dúvida, papel decisivo na incorporação de temas e abordagens ausentes ou secundarizados pelos historiadores. Sua contribuição foi fundamental para que o louco, a prostituta, o prisioneiro, enfim,

os personagens à margem da história passassem a ser reconhecidos entre seus protagonistas. (Lobo; 2008; p.15)

Estudiosos como Foucault sentiram a necessidade de compreender o motivo pelo qual, ao longo da história, um segmento de pessoas foi (e ainda é) marginalizado. Qual a razão, em que momento seu ato confrontou o comportamento considerado “normal” em sua sociedade e, por isso, perdeu tanto a liberdade física quanto a de expressão, pois não tiveram sequer o direito de narrar sua própria versão do delito para se justificar, ou mesmo se defender.

Essa busca pela história do infame, mais do que uma reclamação dessas pessoas punidas, justamente ou não, pelos dispositivos de poder, faz parte, da revisitação ao passado dos homens para dar ao vencido voz e direito de relatar a violência sofrida para que esta não seja esquecida, tampouco praticada novamente. Um dos principais expoentes dessa “nova história” é Walter Benjamin (2011). Como o mesmo afirma em seu artigo *Sobre o Conceito de História*:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? (...) Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para o qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. (Benjamin; 2011; p. 223)

Esse emudecer apontado por Benjamin foi observado ao longo da História dos homens até o século XX sob a perspectiva do historicismo, ou da historiografia clássica. Por isso infame, enquanto categoria social oprimida, marginalizada, possuirá uma existência, denominada por Foucault, “sufocada”, sua presença em seu tempo foi algo no qual a História dos grandes homens, dos vencedores, procurou esquecer, apagar.

Apesar disso, sua figura sempre gerou curiosidade, fascínio e temor nos homens considerados “normais”. Os infames transformam-se, por isso, em personagens de fábulas de um imaginário coletivo, pois o que foram antes de violar uma regra, social ou institucionalizada, passa a ser ignorado, suas vidas foram marcadas por um fato e a

narrativa dele será o objeto de interesse para a sociedade e até mesmo pelo Estado, pois ao indivíduo transgressor, após o confronto com o padrão, restará como atestado de sua existência e de sua vida como um todo o registro documental de seu ato em boletins de ocorrência, ou laudos médicos de internação em hospícios. Segundo Foucault:

(...) qual teria sido sua razão de ser, a que instituições ou a que prática política se referiam; intentei saber porque é que, numa sociedade como a nossa, se tinha de súbito tornado tão importante que fossem “sufocados” (...); procurei a razão pela qual se tinha posto tanto zelo em impedir os pobres de espírito de se passearem por caminhos escosos. (Foucault; 2000; p.92)

Além do registro oficial, uma das formas de perpetuação da imagem do indivíduo infame no imaginário de um meio social dá-se pelo texto literário. Foucault (2000) considera a literatura como um instrumento de coação a transgredir a ordem e expor a revolta e as transgressões provenientes da infâmia, tornando-se assim o meio pelo qual o chamado “discurso da infâmia” (FOUCAULT, 2000, p. 127) é registrado para mostrar não apenas uma atitude, mas uma reflexão contrária, um questionamento com o intuito de mudar uma mentalidade, ou uma ideologia. Ainda segundo o autor:

A literatura faz assim parte daquele grande sistema de coacção por meio do qual o Ocidente obrigou o quotidiano a pôr-se em discurso; (...) ela terá tendência a pôr-se de fora da lei, ou pelo menos a tomar o seu cargo o escândalo, a transgressão ou a revolta. Mais do que qualquer outra forma de linguagem, é a ela que continua a ser o discurso da “infâmia”: cabe-lhe dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o vergonhoso. (Foucault; 2000; p.127)

Dessa forma a infâmia, enquanto categoria social recebeu (e ainda recebe) várias formas de percepção, afinal categoriza-la implica, primeiramente, perceber o caráter maleável de conceitos como “certo e errado”, “moral e imoral”, “legal e ilegal” em cada sociedade e em cada tempo da mesma, são normas e padrões mutáveis, e em constante debate. Foucault, em sua pesquisa, elenca os seus três principais: o pervertido sexual, o louco e o presidiário. Para esses grupos, em especial, o olhar da sociedade e dos dispositivos de poder acompanha seus indivíduos para julgar suas práticas, dizer se estão corretas e punir as inadequadas. Isso eles o fazem para, além de manter o controle

social, usar essas pessoas e seus delitos como exemplo aos demais, para que o ato condenado não se repita.

Alguns dos atos considerados no passado como abjetos ainda hoje são vistos como práticas transgressoras. Elas não merecem, contudo, uma punição tão radical quanto a exclusão do convívio em sociedade e as punições físicas, como a tortura e as execuções, comuns até o século XVIII e mantidas, de forma velada, em países de regime ditatorial.

Essa mudança de mentalidade decorre do questionamento, do discurso contrário ao dominante a oferecer resistência às imposições jurídicas, éticas e religiosas. Por isso a literatura, enquanto produto de um meio cultural, ao servir-se da figura do infame para colocar em questão práticas e valores sociais, torna-se também um modo de *resistência imanente*, como mostra Alfredo Bosi (2002). De acordo com o autor, “resistir” significa opor-se, estar em desacordo com determinada situação, oferecer obstáculos à aceitação de algo. Logo, envolve uma série de conceitos sociais, como a moral e a ética, para questionar o correto e o errado em sociedade, como mostra o excerto:

Chega um momento em que a tensão *eu/mundo* se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. (...). A vida como objeto de busca e construção, não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. (...). A escrita da resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida. (Bosi; 2002; p.130)

Para critério de análise, portanto, este trabalho observará a infâmia enquanto uma categoria social dentro da obra literária segundo Antonio Candido (2008), ou seja, ela atua enquanto fator externo desta, já que sua conceituação não pode ser dissociada do contexto no qual a obra foi feita e o ato infame narrado. Dessa forma pretende-se mostrar o modo no qual valores sociais de uma determinada época tiveram seu discurso questionado pela literatura com a inserção da figura do transgressor, do infame. Também será visto de que forma esse tema, ao integrar-se ao texto literário, torna-se parte de sua estrutura. Fatores externos unem-se aos internos, então, para construir uma narrativa, como mostra o trecho:

É o que vem sendo percebido ou intuído por vários estudiosos contemporâneos, que, ao se interessarem pelos fatores sociais e psíquicos, procuram vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; e isto permite alinhá-los entre os fatores estéticos. A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel, (...), que tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra. (Candido; 2008; p.15)

Para iniciar essa discussão sobre a construção da personagem infame na narrativa literária serão utilizados dois textos: o conto “O Espartilho”, de Lygia Fagundes Telles (2010), e a crônica “Companheiras”, de Eneida de Moraes (1989). Será levado em consideração neles a forma na qual seus personagens são construídos nessas narrativas a partir dos preconceitos e estereótipos a cerca-los, além da forma como foram julgados e punidos pelos dispositivos de poder típicos da época retratada e que repercutem na própria estrutura do texto, não apenas no aspecto estético, mas enquanto crítica social, como narrativas de resistência.

2. Resistência e Memória em Eneida de Moraes

Eneida de Villas Boas de Moraes (1903–1971), ou apenas Eneida, como preferia ser chamada, foi uma jornalista e cronista paraense. Nascida em Belém do Pará, viveu na cidade até 1930, quando muda-se para o Rio de Janeiro e lá fixa residência até seu óbito.

A história de vida de Eneida confunde-se com o que seria essencial em sua produção literária e cresce com notoriedade por três aspectos centrais: pela sua visível militância política, pela sua atuação cultural no âmbito nacional e internacional e “enquanto mulher que transitou em espaços, à sua época, considerados redutos masculinos: a redação de jornais, a publicação de livros, a cédula partidária” (Santos; 2009; p. 17). As crenças ideológicas da escritora divergiram ou se harmonizaram do/com o pensamento cultural do período em que as histórias foram situadas e que, portanto, neste presente artigo não podem ser desconsideradas. Logo, analisar literariamente Eneida de Moraes significa discutir e trazer a tona novas formas de se

pensar o registro histórico, a partir das memórias do pensamento feminino que gera as crônicas aqui consideradas.

Eneida, ainda no Pará, como escritora, foi colaboradora de jornais como o *Estado do Pará* e de revistas paraenses, *Guajarina*, *A Semana* e *Belém Nova*. Seu período de produção literária em sua terra natal vai até 1930, período esse no qual ela se muda para o Rio de Janeiro a fim de viver e lutar efetivamente por seus posicionamentos políticos, estes manifestados principalmente em seus três principais livros, produzidos no auge de sua carreira como cronista: *Cão da Madrugada* (1954), *Aruanda* (1957) e *Banho de Cheiro* (1962).

A maneira de a escritora interpretar o mundo, segundo sua opção ideológica, encontra-se registrada em vasta produção intelectual publicada em periódicos e livros – mecanismo que ela utilizou para veicular suas idéias em 50 anos de atuação no cenário político e jornalístico-literário brasileiro (1920-1970).

As crônicas revelam muito das dificuldades que a escritora enfrentou, porque transgrediu os códigos patriarcais para exercer sua opção política, conquistar espaços e autonomia literária. (Santos; 2009; p.70)

As crônicas de Eneida tem um caráter predominantemente memorialista, neste sentido são documentos literários que registram a verossimilhança tanto ficcional quanto histórica, quando representam o retrato da mulher que transgrediu e viveu sem culpas: condenou-se à vida solitária, viveu dificuldades para sobreviver, sentia saudade da infância e do passado feliz, lamentava-se do casamento mal-sucedido, a separação dos amigos e vivia exilada de sua terra natal e que aponta, a partir da reconstrução de suas memórias, as vivências e modificações do comportamento cotidiano das mulheres de seu tempo, acenando para o processo de desconstrução/ construção da representação feminina. Isso porque “[...] a literatura se apodera não só do passado, mas também dos documentos e das técnicas encarregados de manifestar a condição de conhecimento da disciplina histórica”. (Santos ; 2009 ; p. 27)

As crônicas que compõem o livro *Aruanda*, publicado em 1957, ora deixam revelar o longo e destacado histórico de engajamento político da escritora no que tange a participação feminina na economia, na política, nas legislações estatais, no mercado de trabalho, nas reivindicações sindicais, ou mesmo quando narra o ativismo das mulheres da década de 1930 e a prisão política de mulheres que eram apenas “um outro tipo de mulher”, vítimas do “facismo do Estado Novo” (Moraes; 1989; p.138), na crônica “Companheiras”; ora as crônicas são extremamente emotivas e materializam as

reminiscências de sua infância, juventude, e de um passado feliz saudado pela narradora como algo perdido, mas guardado nas lembranças, como ocorre nas crônicas *Banho de Cheiro* e *Promessa em azul e branco*, sem deixar de revelar discursos sócio-históricos a partir das várias vozes latentes.

Logo, nas crônicas eneidianas as memórias remetem às experiências adquiridas, porém ligadas a vivência presente da narradora que consegue, através de sua voz, representar o unísono “do grito doloroso daquelas que ousaram denunciar as iniquidades sofridas” (Maluf & Mott; 1998; p. 370); ou quando simplesmente resgata histórias de mulheres que se dividem entre o lar e o trabalho, entre a casa e a rua, entre ser a mãe e a trabalhadora profissional, sem necessariamente abrirem mão de suas crenças, costumes e ideologias, como ocorre em *Banho de Cheiro*.

Em “Companheiras”, por exemplo, há o relato do período em que a escritora esteve presa na *Casa de Detenção, Pavilhão dos Primários*. Na crônica esse tempo é estimado entre os anos de 1935 a 1938, mas Eneida foi presa várias vezes antes, desde 1932, quando entra para o Partido Comunista do Brasil, onde assume seu pensamento marxista e é por isso perseguida pelo então Estado Novo:

Éramos vinte e cinco mulheres prêsas políticas numa sala da Casa de Detenção, Pavilhão dos Primários, 1935, 1936, 1937, 1938. Quem já esqueceu o sombrio fascismo do Estado Novo com seus crimes, perseguições, assassinatos, desaparecimentos, torturas? (Moraes; 1989; p. 131)

A crônica, sob forma de relato, ilustra um determinado momento político vivido no país. O Estado Novo foi um regime de exceção governado por Getúlio Vargas. Nela mostra-se o cotidiano das vinte e cinco mulheres a dividir a cela com Eneida. A narrativa nos mostra a forma comunal em que elas dividiam suas lembranças felizes, como seus filhos, suas viagens, bem como suas tristezas, além do trabalho coletivo para receber as novas prisioneiras e manter a higiene do local.

Há na crônica, portanto, a figura do preso político, do indivíduo privado de sua liberdade por seu pensamento ir de encontro ao do poder estatal. Ele torna-se, por isso, um infame. Ao refletir sobre o conceito foucaultiano de infâmia e trazê-lo para o contexto da América Latina, percebe-se que, na formação de sua literatura, foi dada uma ênfase constante sobre a voz aos personagens excluídos, seja para apresentá-los como heróis, pessoas plenas de dignidade e caráter, como *Peri*, de *O Guarani*, do escritor José de Alencar, seja para criticar o processo de povoamento do europeu e a exploração das

terras. As razões para essa valorização de figuras como a do índio, do crioulo, do degredado, dentre outros, já estão inseridas na própria história de sua colonização, violenta e cruel sofrida pelos povos latino-americanos, uma demonstração de resistência à cultura imposta pelas metrópoles européias. Como afirma Ángel Rama:

Nascidas de uma violenta e drástica imposição colonizadora que cega; (...) nascidas da rica, variada, culta e popular, enérgica e deliciosa civilização hispânica no ápice de sua expansão universal; (...), as letras latino-americanas nunca se resignaram com suas origens e jamais se reconciliaram com seu passado ibérico. (Rama; 2001; p. 239)

Ou seja, por mais que Foucault aponte como infames as já citadas categorias sociais, no contexto social latino-americano elas se ampliam com a presença de discursos opostos e conflitantes como os do colonizador e do colonizado, dos diferentes povos que forçosamente se encontraram em terras “novas”. Rama (2001) aponta essas presenças para marcar o início das tentativas de “negação”, ou melhor, distanciamento, entre a literatura produzida nos trópicos e a produzida nos centros europeus.

Ao utilizar personagens marginalizados do processo de colonização para afirmar a presença, ainda que periférica, das nações do novo continente, vários escritores se valeram do discurso do vencido para afirmar suas diferenças e mostrar o modo no qual as ex-colônias de Portugal e Espanha são independentes. E, ao longo da história da literatura latino-americana, essas personagens de resistência e marginalizadas socialmente assumem novas figuras. Se antes estavam no período colonial, no início do século XX surgem como os seus próprios narradores e usam meios como o texto literário para desmistificar o estigma social da infâmia sobre a própria imagem:

Podem-se mencionar três tipos de estigma nitidamente diferente. Em primeiro lugar, há as abominações do corpo (...). Em segundo, as culpas de caráter individual, percebidas como vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, (...), sendo essas inferidas a partir de relatos conhecidos de, por exemplo, distúrbio mental, prisão, vício, (...): um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação cotidiana possui um traço que pode-se impor à atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus. (Goffmann; 2012; p. 14)

Sendo assim, em Eneida, vê-se o registro literário da resistência a um regime ditatorial. A crônica, gênero escolhido pela autora, ainda não era vista como uma boa

narrativa, mas naquele momento foi largamente utilizada por várias escritoras para registrar a própria lembrança da violência sofrida. Foram pessoas que, por pensar e lutar por uma sociedade mais justa, ofereceram sua própria liberdade, sua própria vida pelo sonho de uma nação melhor, igualitária.

Para as mulheres, tomar parte na luta contra a ditadura pressupunha não apenas o risco de estarem sujeitas à violência do aparelho repressor, mas também contrariar as expectativas relacionadas à condição feminina na sociedade dos anos 1960-70, isto é, questionar o tradicional papel feminino de dedicação ao lar e à família. (Meirelles; 2011; p.112)

3. Referências

ALVARES, Vânia Maria. *História e Memória em Aruanda e Banho de Cheiro*. Belo Horizonte. 155p. Dissertação (mestrado). Faculdade de letras da Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, Minas Gerais.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas*. 13ª impressão: São Paulo: Editora Brasiliense. 2011.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2008.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *O que é um autor?*. 4ª edição. Editora Passagens. 2000.

_____. *Os Anormais: Curso no Collège de France (1974 – 1975)*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. – (Coleção Obras de Michel Foucault).

_____. *Microfísica do Poder*. Tradução e organização: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1979.

_____. *Vigiar e Punir: Nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GOFFMANN, Erving. *Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. 4ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

KLEIN, Kevin Falcão. Histórias da Infâmia: de Borges a Foucault. In: *Anuário de Literatura*. ISSN: 2175-7917, vol.15, nº1, 2010.

LOBO, Lilia Ferreira. *Os Infames da História: pobres, escravos e deficientes no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

MALUF, Marina. MOTT, Maria lúcia. *Recônditos do mundo feminino*. In: NOVAIS, Fernando A. Sevecenko, Nicolau. (org). *História da vida privada no Brasil República: da Belle Époque à era do rádio*. Vol, III. São Paulo: Companhia das letras, 1998. p. 370.

MEIRELLES, Renata. Da Memória para a História: Experiências e expectativas de mulheres subversivas na Ditadura Militar. In: *Prisma Jur.* São Paulo, vol. 10, nº1, p. 111 a 134. Jan/ Jun 2011

MORAES, Eneida. *Aruanda*. Belém. Secult: 1989.

RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura*. Tradução: Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparetto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaio latino-americanos; 6)

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. trad. Alain François. Campinas, São Paulo: editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, Eunice Ferreira dos. *Eneida: memória e militância política*. Belém: GEPEN, 2009.

_____. *Eneida de Moraes: Tons e semitons do exílio*. UFPA. Belém: S.A.

PASSADO, PRESENTE E FUTURO: A HISTÓRIA FANTÁSTICA EM *UMA GARRAFA NO MAR*, DE ISABEL VIEIRA

Luciana Ferreira Leal¹³⁵

Resumo: O texto tenciona analisar a obra *Uma garrafa no mar* de Isabel Vieira, publicada em 1997, pela editora Quinteto. Elementos da narrativa como enredo, personagens, tempo, duração da ação, núcleo temático, narrador serão aqui discutidos para mostrar que em nenhum nível analisado prevalecerá a orientação pedagogizante, contrariamente a essa proposição, em *Uma garrafa no mar*, o contato com a língua será provocador, crítico, original e prazeroso. Há, na obra analisada, um bom nível de trabalho com a linguagem, há também diálogos espontâneos e fluentes. Isabel Vieira atinge resultado consistente no tratamento dado à questão da linguagem. A narrativa é predominantemente espacial e o maior destaque se dá à busca de identidade da protagonista, assim como o seu processo de crescimento emocional. Nara, a protagonista, vive problemas característicos da idade, como a dificuldade em fazer amigos e a decepção com o amor, todavia, no decorrer da narrativa, há amadurecimento da protagonista. Isabel Vieira conseguiu transpor o grande conflito do estado psíquico da personagem em arte da maior qualidade estética e consegue ir além do clichê do adolescente rebelde ou do arquétipo do jovem que passa por processo de maturação.

Palavras-chave: Elementos da narrativa, Isabel Vieira, Qualidade estética.

Abstract: The text aims to analyze the book *Uma garrafa no mar*, written by Isabel Vieira and published in 1997 by Quintet Publishing House. Narrative elements as plot, characters, time, action duration, core theme and the narrator, will be discussed here to show that at no level analyzed prevail pedagogical orientation. Contrary to this proposition in *Uma garrafa no mar*, the contact with the language is provocative, critical, original and pleasurable. There are in this book a good level of the work with language, there are also dialogues spontaneous and fluent. Isabel Vieira obtains a result in consistent treatment of the question of language. The narrative is predominantly spatial and more emphasis is given to the protagonist's search for identity, as well as the process of emotional growth. Nara, the protagonist, lives characteristic problems of your age, as the difficulty in making friends, the disappointment in love, however, in the course of the narrative, the protagonist matures. Isabel Vieira managed to turn the big psychic conflict of the character in Art with aesthetic quality and she managed to go beyond the cliché of the rebellious teenager or young archetype that goes through the maturation process.

Keywords: Narrative elements; Isabel Vieira; Aesthetic quality.

1. Introdução

¹³⁵ Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina, UEL, Paraná e Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo. Professora das Faculdades FACCAT.

A obra *Uma garrafa no mar* foi publicada em 1997, pela editora Quinteto. A autora teve como ponto de partida, para o livro, a leitura de uma matéria na revista *Terra*, em que quatro garotas norte americanas, no último dia de férias em uma praia da Carolina do Norte, nos Estados Unidos, jogaram uma garrafa no mar com bilhetes dentro. Sete meses depois, a garrafa foi encontrada por um garoto francês na costa da Bretanha. Ele respondeu à mensagem das quatro garotas e acabaram por ficando amigos. A ação das correntes marítimas fez com que a garrafa atravessasse o Atlântico e aproximasse adolescentes de dois continentes, que não falavam o mesmo idioma.

Isabel Vieira, a partir do fato real, cria história surpreendente, com qualidade estética, espírito crítico e sentimento de fruição. “_ Narinha, por um acaso você conhece alguém chamado Kiwi, na Nova Zelândia” – é assim que começa o livro *Uma garrafa no mar*. Lara subia os degraus da portaria do edifício quando cruzou com o professor Valdir, que lhe fez a pergunta acima. A garota achou a pergunta absurda. Bem imaginada, a introdução atrai o leitor e desperta nele o desejo de prosseguir na leitura.

Nara é uma garota de 15 anos, que, diante da pergunta do professor Valdir, rememora fatos de sua vida ocorridos quando tinha 12 anos. É dessa maneira que o leitor fica sabendo que até os 11 anos ela nunca tivera amigo, totalmente excêntrica e avessa à tecnologia. Os pais se separam e ela passa o fim do semestre letivo com o pai, e encontra dois motivos para ser feliz: o amigo Rodolfo, dono de um sebo e de uma sensibilidade extrema que vê Nara como uma garota especial e a adota com cuidados paternos; e Arthur, o namorado, que a faz se sentir bonita e desabrochar nela vaidades que nunca tivera.

A garota enfrenta duas péssimas notícias: a reprova na quinta série e a mudança para a casa da mãe que mora em Natal e aguarda a filha para a passagem de ano. Depois de despedida, juras de fidelidade e amor eterno e muitas lágrimas, Nara embarca e enfrenta com muita tristeza o último mês do ano. Ganha de presente, para sua decepção, um computador. Após raras ligações de Arthur, ela descobre, no dia 31 de dezembro, dia do seu aniversário, por meio do irmão de Arthur, que ele tem uma namorada há um ano e que brincou, nos últimos meses, com seus sentimentos mais profundos e puros

Valdir, o professor, seu vizinho e amigo, a encontra postada no sofá e a leva para comemorar o *reveillon* com seus amigos em Camurupim. Na viagem, dorme no carro, quando acorda, a beleza da natureza provoca-lhe um desejo urgente de fazer um balanço de suas dores: decide que deve escrever para si mesma. Passeando de jangada com o velho Netuno, de posse da carta dentro da garrafa de campanha, ele lhe orienta onde e como jogá-la no mar. Quando joga, Nara sente uma espécie de sublimação ou purificação, e

deseja que tudo o que a garrafa leva dentro nunca mais volte.

Já em outro espaço, a Nova Zelândia, o leitor se depara com as personagens Glenn Hackett – o kiwi – e Bruce que, no final da férias, viajavam pela Ilha do sul. Ambos moravam em Auckland, Ilha do norte, e visitavam Ross, cidade em que Gordon, o tio de Glenn, morava. Em passeio de barco com o tio, Glenn encontra a garrafa na rede com os peixes: “enfeitiçado, apertava a garrafa contra o peito como se fosse algo precioso” (VIEIRA, 1997, p. 54). Fazia três anos e nove dias que a garrafa tinha saído de Natal.

A garrafa atravessou correntes marítimas e dois oceanos, o Índico e o Atlântico, e impressionou a todos que souberam da história. Glenn, de personalidade sensível, considera bem original o que Lara fez e atribui ao destino e também ao acaso o encontro com a garrafa. Com o texto traduzido, Glenn percebe a solidão da menina o teor íntimo da correspondência e se interessa em manter contato para que Nara soubesse que a garrafa fora encontrada por ele. A mensagem o tocou profundamente, pois, quando era mais novo, também se sentia excluído. O final é surpreendente.

2. Elementos da narrativa

Nara e Glen são as personagens principais de *Uma garrafa no mar*, de Isabel Vieira. Nara, aos onze anos, é descrita como alguém que nascera no século errado, uma adolescente diferente, fora do seu tempo, com uma inaptidão absoluta para lidar com criações tecnológicas. Caracterizada como desajeitada, míope, magra, de gosto excêntrico, calada e esquisita, refugiava-se nos livros enquanto seus colegas passavam horas na frente do computador.

Glenn Hackett, garoto neozelandês que encontra em Ross, a garrafa que Nara lançara há três anos, em Camurupim (Natal – RN). Com pele clara e cabelos quase ruivos, somente os olhos puxados denunciavam remotos traços indígenas. Morava em Auckland, Ilha do Norte, na Nova Zelândia, ajudava o pai a cuidar das ovelhas e gostava muito de computador. Com 17 anos, o garoto parecia ter valores de outra natureza.

Em se tratando das personagens secundárias, destacamos Bruce, amigo de Glenn. Era moreno, tinha traços polinésios marcados e também morava em Auckland. Outras personagens neozelandesas são Gordon, Ane e Stewart Raimond. Gordon, tio de Glenn, é considerado um kiwi de verdade, um autêntico neozelandês. Rústico, valente, indômito, pronto para, se preciso, enfrentar a natureza. Fanático por caça e por pesca, o tio carregava uma esquisita espingarda de três canos e inventara uma rede fantástica. Tia Ane, a mulher de Gordon, habituada ao ofício excêntrico de ora desengatar ora engatar o barco nos cabos

de aço para ser lançado ao mar ou para ser içados de volta. Professor e cientista Stewart Raimond, do Instituto Oceanográfico de Auckland, que explica a Glenn sobre as correntes marítimas e o acaso que trouxe a garrafa até a Nova Zelândia.

Já no que diz respeito às personagens brasileiras ligada ao universo de Nara, destacamos a mãe que é engenheira eletrônica envolvida na pesquisa de fibras óticas, tem pouco tempo para conversar com a filha e também não se preocupa em entender os meandros de seus conflitos e sofrimentos. O pai, também engenheiro eletrônico e também alheio aos interesses e necessidades de Nara, está envolvido com uma namorada mais nova e esquece até mesmo o dia do aniversário da filha. Aldo, o marido da mãe, parecido com o pai, escrevia tese sobre comunicação em fibras óticas. Tanto o pai, quanto a mãe ou o padrasto são personagens distantes da protagonista. Eles não lhe dão a atenção necessária e desejada pelo seu íntimo, estão sempre muito focados nos interesses pessoais.

Outras personagens que compõem o universo narrativo: Rodolfo, grande amigo da protagonista, dono do sebo, de grande sensibilidade, vê em Nara uma garota especial; Arthur, o primeiro namorado, dissimulado, ele não levou em conta os sentimentos da protagonista e a magoou profundamente; o irmão de Arthur, garoto insensível e grosseiro, o principal responsável por Lara se sentir a criatura mais infeliz do planeta no dia de seu aniversário; Tati, a garota do Guarujá, com quem Arthur namora há um ano; Valdir, o professor, solteiro por convicção, com quase quarenta anos, morava sozinho e tinha uma turma animada com quem saía nas suas folgas do departamento de informática na universidade; Seu Júlio, o velho Netuno, que, pelo desprendimento e poeticidade, nos faz lembrar a personagem Búzio do conto Homero de Sophia de Mello Breyner Andresen.

A partir das personagens elencadas, podemos dizer que o protagonista de maior destaque é do gênero feminino, o que destoa da maioria das obras da década de 1990, embora sendo a maioria de escritores femininos, o protagonista é, na maioria das vezes, masculino, cujo intuito é, de acordo com as proposições de Ceccantini, “[...] tentar ampliar a faixa do possível público leitor.” (2000, p. 342). Entretanto, em *Uma garrafa no mar*, há o equilíbrio no que diz respeito ao gênero do protagonista, uma vez que Glenn pertence ao universo masculino e, portanto, teria a função de minimizar a resistência dos meninos em lerem livros cujos protagonistas são femininos.

Sabemos que o bom livro literário infantil ou juvenil é indicado para qualquer idade, porém a idade dos protagonistas é determinante para que a obra seja classificada como juvenil. Na obra analisada, Nara tem 15 anos e Glen 17, o que define o público ao qual a obra se destina, especificamente. Além da idade, os comportamentos das personagens

contribuem para essa classificação: a descoberta do amor e a decepção da separação, as inquietações da protagonista, o desenho psicológico e físico dos protagonistas.

É importante ressaltar que em *Uma garrafa no mar* o estrato social das personagens não é diferente da maioria das obras destinadas a esse público. As personagens pertencem à classe média, não trabalham, podem estudar, pois os pais, profissionais reconhecidos, são pesquisadores e podem sustentá-los com certa mordomia. Nara, por exemplo, fará, nas férias, curso de inglês nos Estados Unidos. Ela pode ser caracterizada como personagem redonda, visto que vive em constante tensão com o meio e consigo própria. De alma sonhadora, deparamo-nos com uma adolescente insegura e introspectiva.

No final da narrativa, Nara se rende ao universo tecnológico e reconhece que se não fosse a Internet, não teria sido possível a aproximação com Glenn, uma vez que o endereço na carta encontrada na garrafa estava apagado. É também por meio de mensagens eletrônicas que eles se comunicam, se conhecem e se apaixonam, ou seja, a tecnologia prestou grande favor à protagonista.

Nara vive problemas característicos da idade, como a dificuldade em fazer amigos e a decepção com o amor, todavia, no decorrer da narrativa, há amadurecimento da protagonista. Isabel Vieira conseguiu transpor o grande conflito do estado psíquico da personagem em arte da maior qualidade estética e “consegue ir além do mero clichê do adolescente rebelde ou do arquétipo do jovem que passa por processo de maturação” (CECCANTINI, 2000, p. 354). Em *Uma garrafa no Mar*, não se pode falar em antagonista no sentido de outra personagem. O seu opositor é ela própria: seus medos, anseios, conflitos.

A narrativa é predominantemente espacial. O espaço, tanto o brasileiro quanto o neozelandês, é demasiadamente focado na obra em questão. O espaço macro pode aqui ser entendido como os três países: Brasil, Nova Zelândia e Estados Unidos, espaço que sedia a conclusão do enredo.

A descrição do espaço em *Uma garrafa no mar* particulariza a ambientação e nos mostra detalhes, sob o aspecto do ponto de vista físico, das praias urbanas de Natal, dos Artistas, do Meio, do Forte dos Reis Magos e do Rio Potengi, e do país desconhecido que é a Nova Zelândia, seus animais característicos e suas regiões, assim como a Flórida, nos Estados Unidos.

A descrição se estende e possibilita a identificação do leitor com o ambiente representado ou permite que a imaginação do leitor conheça um país bem diferente do Brasil, como é o caso da Nova Zelândia.

Na descrição do apartamento e do sebo colonial do amigo Rodolfo, espaços por assim dizer, considerados micros, podemos considerar o predomínio do espaço fechado sobre o aberto. A personagem Nara conhece o amor no ambiente do sebo em São Paulo, mas é na clausura do apartamento em Natal que sofre por esse amor. É no apartamento que Nara é focada esperando, em vão, uma ligação de Arthur no dia de seu aniversário.

O espaço escolar, como na maioria das obras juvenis, possui um grau secundário de representação. Lara reprova a quinta série e odeia a língua estrangeira e o espaço escolar não é apreciado por ela, pois é um ambiente que nem sequer consegue fazer amigos.

No que se refere ao tempo histórico, a época é contemporânea, década de 1990, inferida por tecnologias como videogames, eletrodomésticos, computador, mensagens eletrônicas, *chats* e também os arquivos pesquisados para lembrar histórias semelhantes, das vividas pelos protagonistas, datados de 1994 e 1992. Pode-se dizer que tempo histórico caracteriza-se pela imprecisão. A impressão que temos, ao ler *Uma garrafa no mar*, é a de que o tempo histórico pode ser idêntico ao da publicação da obra. Não conseguimos reconhecer na obra a tentativa de caracterização minuciosa da época, por esse motivo acreditamos que se trata de um tempo presente e de uma época contemporânea.

Pode-se pensar que a não caracterização do tempo histórico se deve à atualização que ocorre na literatura desde o modernismo, pela preferência pela sugestão e o gosto pelo vago, fragmentário e descontínuo. A não caracterização também pode estar relacionada ao público ao qual a obra se destina. Um tempo não definido pode garantir um terreno neutro e diferenciar a literatura juvenil da literatura canônica. (CECCANTINI, 2000, p. 335-336).

Vale ressaltar que, em *Uma garrafa no mar*, a narrativa dá conta de quase quatro anos da vida da protagonista, dos 11 aos 15, todavia, o núcleo presente da ação se concentra nos 15 anos de Nara, pouco mais de um semestre, época em que a garrafa é encontrada por Glenn e que permite a rememoração de todo um passado. A técnica usada por Isabel Vieira na composição desta narrativa corresponde ao modo de ligarem-se entre si as sequências narrativas que T. Todorov chama de encaixe e C. Bremond de enclave: uma sequência narrativa é interrompida durante o seu processo triádico (virtualidade, passagem ao ato e resultado) para que nesta se insira uma outra sequência. A narrativa encaixante é a macro-fábula, a narrativa principal que confere unidade ao todo; as narrativas encaixadas são as microfábulas, narrativas dentro da narrativa. Na narrativa encaixante (sequência encadeada), deparamo-nos com uma Nara, com 15 anos, subindo de dois em dois os degraus da escada do edifício e conversando com o professor Valdir. Já, na narrativa encaixada (sequência enclavada), sabemos da vida de Nara a partir dos 11 anos e seus principais acontecimentos:

amizade, amor, angústia, progressiva maturidade e a garrafa lançada ao mar, momento decisivo para que a narrativa encaixante seja retomada.

É necessário, pois, considerar que a duração da ação é a de, no máximo, um semestre. A partir da análise da narrativa, percebemos que em um dia ela rememora, por meio do fluxo de consciência, todo um passado. Ela responde à mensagem de Glenn apenas depois de um mês. Na sequência, de três em três dias, ela troca mensagens com o garoto neozelandês e, no final do semestre, eles se encontram nos Estados Unidos. Nesse sentido, ressaltamos que a duração da ação está em harmonia com a unidade de tempo.

No que concerne à temática, podemos inferir que, em *Uma garrafa no mar*, o maior destaque se dá à busca de identidade da protagonista, assim como o seu processo de crescimento emocional. Nara é flagrada em sua fase de amadurecimento, de questionamentos, tendo, como pano de fundo, as suas primeiras experiências e vivências no que diz respeito à amizade e ao amor. Podemos dizer se trata de um romance de formação. Posto que a leitura é sempre produção de significados, consideramos ainda como temática a amizade, o primeiro amor, o sofrimento pelo abandono e rejeição amorosa, os segredos íntimos, as diferenças individuais, os conflitos emocionais, a dificuldade em lidar com a tecnologia, a indústria cultural e a civilização do descartável, o destino imprevisível, a exclusão, amor à natureza, a popularidade.

A linguagem é bem elaborada, dialoga com a produção literária adulta contemporânea. Em nenhum momento se vislumbra a pobreza semântica que muitas vezes é atribuída à literatura infantil e juvenil. Há em *Uma garrafa no mar* (1997) um bom nível de trabalho com a linguagem, há também diálogos espontâneos e fluentes. Isabel Vieira atinge resultado consistente no tratamento dado à questão da linguagem, como mostra a esteticidade dos fragmentos citados: “as palavras nunca alcançaram o sentido que queremos lhes dar”; “a natureza a fizera com a marca dos que navegam contra a corrente” (VIEIRA, 1997, p. 13); “explodia, banhada em lágrimas” (p.26); “não temos controle sobre os acontecimentos” (p. 27); “o dia de sol... afastou os sentimentos sombrios que carregava na alma” (p.36); “o dia 31 de dezembro amanhecera sombrio”, “um dia de mil horas, lembrava, um dia sem fim,” “Nara se sentiu a criatura mais infortunada do planeta” (p. 41); “desejo urgente de fazer um balanço de suas dores” (p. 44); “Kiwi amarrava os fios soltos do seu passado e iniciava uma aventura do presente.” (p. 77); “o mar estava sempre em movimento e tudo muda o tempo todo com as marés, o jeito é confiar” (p.89); “com a alma pegando fogo” (p. 90). A linguagem é descritiva e faz sempre menção ao passado.

Assim sendo, salientamos que há, na narrativa analisada, um bom nível de trabalho

com a linguagem. Isabel Vieira procura se aproximar do modo de expressão de uma jovem de 15 anos ou pouco mais, mas sem abrir mão de um uso dominante da norma padrão, atinge resultado considerável no que se refere ao tratamento dado à linguagem. Consideramos que há na narrativa, com intensidade bem moderada, fragmentos de linguagem poética.

Lemos, na entrevista da autora ao Prof. Dr. João Luís Ceccantini (2000), que ela não foge do fato de ser jornalista, tem preocupação com a clareza, quer ser entendida pela maioria das pessoas comuns e não por uns poucos iniciados. Ela diz que reescreve várias vezes o texto até encontrar o tom exato.

Podemos compreender, com base em *Uma garrafa no mar* (1997), que a representação da família na obra assume uma linha bastante crítica, segundo a classificação de Zilberman (1987). O pequeno núcleo familiar de Nara constitui foco permanente de tensões e é motivo de constante desconforto emocional e psicológico para a protagonista. Trata-se de uma família em crise, com pais separados: a mãe trabalha muito e não tem tempo para uma ligação mais efetiva com Nara; o pai liga-se a uma parceira bem jovem e também não tem mais tempo para a filha. O marido da mãe, segundo Nara, tem as mesmas características que o pai, por isso não entende qual foi a vantagem da mãe em trocar de marido. Na relação dos pais com a filha, acentuam-se ainda mais os traços negativos da representação familiar. Elas são superficiais e egoístas. Há também outros núcleos familiares, porém esses são apenas citados, não fazem parte do universo central da narrativa: a família de Glenn e a família de Arthur.

Dessas acepções, podemos ressaltar que, de acordo com Ceccantini (2000, p. 365), a família, como núcleo temático particular é o termômetro do grau de liberdade ou de atrelamento à Pedagogia. Nesse sentido, a família na obra tem ampla representação, uma vez que o núcleo familiar é criticado, revelando sua fragilidade constitutiva.

Já a escola, tem referência muito superficial e eventual na narrativa. Nos poucos momentos em que o narrador faz referência à escola é para dizer que Nara reprovou a quinta série. Assim, entendemos que a escola desempenha papel secundário na narrativa como na maioria das narrativas juvenis. A caracterização é indireta e generalizante, mas o que predomina é o aspecto negativo, uma vez que, sendo a escola um importante espaço de socialização, até os onze anos, Nara não fizera nenhum amigo.

Entretanto, Nara é uma personagem leitora. Ela lia o que estava fora das recomendações familiares ou escolares e também por isso se constituiu sujeito-leitor. Segundo Lacerda (1998), ler sem ter que prestar contas a ninguém da nossa leitura é a

essência mesma da leitura.

Ela é descrita como uma adolescente que vivia no mundo da lua, refugia-se nos livros enquanto seus colegas passavam horas na frente do computador. (VIEIRA, 1997, p.15). Há, em *Uma garrafa no mar* (1997), a representação da leitura, da literatura e da escrita, no entanto, essas representações não são legadas ao contexto escolar. A escrita é mostrada sob a ótica de grande valorização, pois os protagonistas se correspondem em inglês. A partir desses levantamentos, cabe-nos dizer que a leitura e a escrita se constituem na obra como necessidade legítima, criada pelo contexto: elas não são inseridas de forma artificial ou gratuita, ou seja, a inserção não tem fim pedagógico, não objetiva persuadir o leitor a ler e a escrever.

O final de *Uma garrafa no mar* (1997) pode ser considerado um final aberto, porque provoca o leitor e também porque a narrativa se irrompe no momento preciso em que os protagonistas se conhecem pessoalmente. Cabe ao leitor especular sobre o destino das personagens, visto que é deixado um significativo grau de indefinição quanto aos rumos que serão tomados a partir do encontro. É sem dúvida alguma um final elaborado, inteligente que convida o leitor à ressignificação. Embora não deixe de constituir uma espécie de *happy end*, consegue se configurar como uma boa solução narrativa ao concentrar-se prioritariamente no destino de Nara e de Glenn. Daí a necessidade de a narrativa de boa qualidade literária e de representação estética fugir da forma fácil do “final feliz” e abrir caminhos alternativos para os protagonistas.

Em se tratando do narrador, podemos considerar que é do tipo onisciente, situado fora da história, com irrestrito acesso tanto aos aspectos exteriores da vida das personagens, quanto à sua interioridade, revelando mesmo domínio sobre seu passado. A voz narradora cede espaço aos diálogos entre as personagens, possibilitando o discurso direto. Trata-se de um narrador que se empenha em narrar os fatos com certa objetividade e distanciamento, com especial gosto para a descrição dos muitos cenários em que ocorre a ação. Trata-se, todavia, de um narrador intruso que, por vezes, emite opiniões, realiza julgamentos e, em alguns momentos, se torna cúmplice da protagonista. Essa aproximação, esporádica, é tão intensa que se pode observar fragmentos de discurso indireto livre. Ou seja, a voz narradora se deixa envolver à voz de algumas personagens, mas essa presença é muito tímida. O que não é tímida é a presença dos diálogos que são muito fortes na narrativa.

A focalização ou ponto de vista que o narrador de *Uma garrafa no mar* (1997) assume é o da protagonista da narrativa, o que permite aproximar o leitor com a obra e com a

protagonista, mesmo sendo narrada em terceira pessoa. O narrador fora da história também solidifica um registro próximo ao da linguagem jornalística bem eminente na narrativa analisada.

Rodolfo, o dono do sebo, na tentativa de convencer Nara a relaxar e se entregar na ocasião em que ela terá de se mudar de São Paulo para Natal, diz: “não temos controle sobre os acontecimentos” (VIEIRA, 1997, p. 27). Quase no final da narrativa (p.89), quando Nara está reconstituindo, para a reportagem da revista *Aventura* em São Paulo, a história da garrafa jogada no mar, ela se lembra das palavras de Rodolfo, mas só naquele momento consegue entender que ele tinha razão, pois o mar está sempre em movimento e tudo mudava o tempo todo, como as marés, não existindo outra maneira a não ser confiar. Essa repetição denota, talvez, um ciclo, mas um ciclo bem certo no que diz respeito à adversidade, no que diz respeito à própria vida.

3.0 Considerações finais

Por fim, é preciso dizer que em nenhum nível analisado prevaleceu a orientação pedagogizante, contrariamente a essa proposição, em *Uma garrafa no mar* o contato com a língua foi provocador, crítico, original e prazeroso. Segundo Proust (2001), em *Sobre a leitura*, os livros oferecem a experiência do humano e a literatura existe “não para trazer respostas, e sim para deixar perguntas”. É exatamente isso o que ocorre no livro analisado.

Dentro da indústria cultural, muitos autores se destacam pelo espírito crítico e pelo sentimento de fruição. Isabel Vieira, em *Uma garrafa no mar*, pela sua comunicação literária, participa desses autores que se destacam, uma vez que apresenta grande trabalho com a linguagem, uma prosa poética ímpar e está em sintonia com o que foi publicado em sua época.

Finalizamos, referenciando Cademartori (2009, 126), que nos lembra que a tarefa fundamental do professor, hoje, é a de ensinar a seus alunos “como distinguir, entre as múltiplas vozes das mensagens impressas e eletrônicas de todo tipo que o cercam, quais de fato merecem a atenção deles, por serem capazes de atender, de algum modo, suas necessidades de ser.”

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (Orgs). *Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Cultura acadêmica; Assis: ANEP, 2010.

- BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In. BARTTTES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 110-135.
- CADEMARTORI, Lígia. *O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2009. – (Série Conversas com o Professor, 1)
- CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias. *Uma estética da Formação: vinte anos de Literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Assis, 2000.
- _____. *Uma estética da Formação: vinte anos de Literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Anexos. Assis, 2000.
- LACERDA, Nilma Gonçalves. A Literatura para crianças e jovens nos anos 90. In: SERRA, Elizabeth D' Angelo (org). *30 anos de Literatura para crianças e jovens*. Campinas: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1998. (Coleção Leituras do Brasil. p. 59-74.
- PROUST, Marcel. *Sobre a Leitura*. Campinas: Pontes, 2001.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VIEIRA, Isabel. *Uma garrafa no mar*. Ilustrações de Maurício Negro. São Paulo, Quinteto editorial, 1997.
- ZILBERMAN, Regina e CADEMARTORI, Lígia. *Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1987.

DESEJOS HOMOAFETIVOS EM TRÂNSITO: INTERDITO E TRANSGRESSÃO NAS OBRAS *SOMBRA SEVERA* DE RAIMUNDO CARRERO E *JAZ MIM* DE JÚLIO BARBABELLA

Prof. Dr. Luciano Ferreira da Silva¹³⁶

Resumo: O presente artigo tem por objetivo fazer uma leitura das obras “Sombra Severa” de Raimundo Carrero e “Jaz mim” de Júlio Barbabella, depreendendo das obras citadas as representações do que se poderia chamar de desejo homoafetivo configurado ora como interdito, ora como transgressão, lembrando que as referidas obras pertencem ao que se considera de construções literárias alicerçadas na homotextualidade. A primeira dialoga com o texto bíblico apresentando dois personagens intitulados Abel e Judas numa encruzilhada de desejos difusos e incompreendidos até certo momento, culminando na morte de uma personagem. A segunda obra traz um relato de um personagem que está na UTI com AIDS que busca fazer um resgate da sua vida desde o início da descoberta de sua sexualidade até o seu estado atual. Relatos em terceira pessoa, as duas obras engendram reflexões e pontos de vista diferentes relacionados a ideias de sexualidades que podemos considerar em trânsito. Em uma obra o interdito e a violência, na outra a transgressão desenfreada vivenciada ao extremo, faces de desejos homoafetivos.

Palavras-chave: Homoafetividade; Trânsito; Interdito; Transgressão; Desejos.

Abstract: This article aims to make a reading of the works "Sombra Severa" of Raimundo Carrero and "Jaz mim" of Júlio Barbabella, inferring the cited works representations of what one might call desire homoafetivo configured either as forbidden, sometimes as transgression remembering that these works belong to what is considered a literary constructions grounded in homotextualidade. The first dialogue with the biblical text featuring two characters titled Abel and Judas crossroads of desires diffuse and misunderstood to some time, culminating in the death of a character. The second book gives an account of a character who is in the ICU with AIDS who seeks to make a ransom for his life since the early discovery of her sexuality to its current state. Reports in the third person, the two works engender thoughts and different views related to ideas of sexuality that we can consider in transit. In a work the interdict and violence rampant in other transgression experienced the extreme faces of homosexual desires.

Keywords: Homoafetividade; Transit; Interdict; Transgression; Desires.

1. Introdução

É o intuito deste artigo fazer uma leitura de duas obras que trazem personagens em conflito com seus desejos homoafetivos, ora não compreendidos, ora compreendidos e levados ao extremo nas relações sexuais efetivadas. Na primeira obra, *Sombra Severa*, a personagem Judas não entendi o desejo que sente pelo irmão Abel, o que acaba fazendo com que a personagem cometa atos até então impensáveis, chegando a uma solução de vida também inesperada. Na segunda obra, *Jaz mim*, a personagem Adriano se sente reprimida pela família, contudo compreende seus desejos e sai de casa para vivê-los

¹³⁶ Professor Adjunto I da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: lucianosf31@bol.com.br

intensamente, o que vai acarretar o início de seu fim trágico. As obras representam, cada uma a sua maneira, representações do desejo homoafetivo, um em interdito, o outro em transgressão, o que veremos mais adiante.

2. A crítica especializada

No que diz respeito à crítica especializada, podemos perceber que já há estudos que abordam a questão da homoafetividade em grandes obras da literatura brasileira como é o caso do romance de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, abordagem esta feita pelo viés dos estudos gays, é o caso do artigo de Denise Carrascosa com seu artigo intitulado *Confessando a carne em Grande sertão: veredas*, publicado pela internet, como se verifica aqui nas referências. Há também, na nossa produção literária, escritores que colocam em suas obras as suas vivências como sujeitos homoafetivos, assim, segundo João Silvério Trevisan:

A partir de meados da década de 1970, começou a surgir uma nova geração de escritores que vertiam mais desinibidamente, na ficção, suas vivências, afetos e angústias como homossexuais. O escritor Agnaldo Silva pode ser tido como precursor, ao publicar seu belo e incomum romance *Primeira carta aos andróginos* (1975) (...) Há que salientar ainda a voz personalíssima de Caio Fernando Abreu, com seus contos cheios de rapazes sonhadores e abúlicos, em clima pós-desbunde, procurando amor na cidade grande ou arrastando consigo uma sexualidade sem paz – descoberta às vezes com surpresa na figura de um sargento sádico, às vezes com ansiedade no corpo latejante de um primo mais velho etc. (...) Deve-se também lembrar a obra de Herbert Daniel na qual sobressai um livro autobiográfico muito importante pela beleza, sinceridade e grande poesia no tratamento: *Passagem para o próximo sonho* (1982). Aí, o autor relata sua participação na guerrilha brasileira e seus problemas enquanto homossexual que, após fugir do Brasil após a ditadura de 1964, acabou se empregando como porteiro numa grande sauna guei de Paris. (TREVISAN, 2006, p. 265)

Há possibilidades também, não só com relação aos autores, mas também aos estudiosos como diz bem Denilson Lopes:

Muitas são as opções. Ser escritor gay é afirmar uma afetividade que, longe de acentuar o isolamento e a alienação do homem contemporâneo, é uma forma de redefinir práticas políticas marcadas pelo cotidiano, de uma estética de um sujeito plural, como defende Jurandir Freire Costa, de uma estética da existência, para lembrar uma vez mais Foucault. Não mais a estética, não mais a escrita, apenas a escritura. Na volta do autor, nos anos 90, a experiência se sobrepõe a lugar da identidade. Entre relatos de leitura e a autobiografia é o lugar em que quero estar hoje nesta estação chamada estudos gays. Não é um lugar tranquilo de se estar,

não se trata de nenhum país das maravilhas. Frágil, perplexo, humilde me aventuro, aprendendo a balbuciar como uma criança em meios aos ruídos deste fim de século (LOPES, 2004, pp. 04-05)

Aqui também me aventuro como estudioso dessas obras de temática homoafetiva. Lembrando também que nas obras que analisarei não há dados referentes aos escritores, se são ou não escritores homoafetivos. Em *Sombra Severa* temos um relato em terceira pessoa, o narrador fala de alguém. Em *Jaz mim*, o narrador dá voz a uma personagem que conta a sua história. Se não são escritores homoafetivos, suas narrativas engendram olhares ora metafóricos na primeira obra, ora um olhar mais “realista”, digamos assim, na segunda. Nas obras podemos perceber paisagens relativas ao que diz Denilson Lopes:

Quando as energias utópicas e rebeldes que agitaram os anos 60 e parte dos 70 começam a perder força, um horizonte pós-moderno constituído e interpretado por desejos e identidades homoeróticas emerge. Paisagens entre a melancolia e alegria possível, a deriva sexual e o temor da Aids, a solidão e a ternura, a desterritorialização e a busca de novos tipos de relações. É nesse sentido que pode ser entendido o melhor da obra de Caio Fernando Abreu, Keith Jarret no Blue Note, de Silvano Santiago, bem como trabalhos de Edilberto Coutinho, José Carlos Honório, Jean-Claude Bernardet, João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho, letras de Cazuza e Renato Russo, poemas de Ana Cristina Cesar (LOPES, 2004, p. 140)

Não se faz necessário elencar aqui os inúmeros trabalhos, obras e críticas literárias a respeito dos desejos homoafetivos, o que se pretendeu foi dar uma amostra do que se discute sobre as mais diversas formas de representações de paisagens com seus conflitos existenciais, amorosos e desejanter.

3. Sentimentos não compreendidos na obra *Sombra Severa*

Em 1986, depois dos agitados anos 70, há a publicação de uma obra do escritor pernambucano Raimundo Carrero intitulada *Sombra Severa*. O narrador em terceira pessoa é onisciente intruso, mas omite determinados fatos da história para que ela mesma os apresente ou os mostre ao personagem principal Judas. Este narrador conta a história do desejo amoroso que sente a personagem Judas pela namorada do seu irmão Abel. Depois de alguns acontecimentos, Judas tem um relacionamento sexual forçado com Dina, namorada de Abel, e este acaba descobrindo. Depois disto, ela passa a morar na casa deles. Nesta obra, os espaços sociais de homosociabilidade estão representados por uma cidade do interior, provavelmente no sertão ou no agreste o que poderia também justificar, de certo modo e sob determinada visão, o sufocamento do desejo homoafetivo pelo irmão, o

interdito se instaura. Os conflitos existenciais da personagem se dão num plano mais psicológico do que na interação mesmo com as outras personagens da obra. A casa passa a ser uma espécie de espaço cognitivo que nas palavras de Zygmunt Bauman:

No pólo da intimidade, bastante de intimidade é partilhada como o Outro. Não admira que o conhecimento acumulado seja vasto e multifário. Observei o outro diariamente, em toda sorte de ocasiões, em toda sorte de ações e modos e estados de mente. Não há virtualmente nada na identidade do Outro que eu tenha deixado de notar ou possa pensar como algo que ignoro (...)

No pólo do anonimato, não se pode em absoluto falar realmente de distância social. Um Outro verdadeiramente Outro está fora ou além do espaço social. Esse outro não é verdadeiramente objeto de conhecimento – não considerando que, na melhor das hipóteses, desde uma consciência subliminar há, potencialmente, um humano que pode ser um objeto de conhecimento. (BAUMAN, 2003, p. 171)

É pela perda das referências com relação ao outro, como defende Bauman, que podemos construir uma imagem daquele que julgamos não conhecer bem, daí a construção que Judas fez de Abel: um desejo reprimido que se configurou na construção social do “estranho”. Quanto mais há o distanciamento do pólo da intimidade mais o outro se torna um estranho. Assim:

Um estranho só podia entrar no raio de proximidade física numa das três capacidades: ou como inimigo a ser combatido e expulso, ou como hóspede admitidamente temporário a ser confinado a zonas especiais e tornado inofensivo por estrita observância do ritual isolante, ou como futuro próximo, caso em que tinha que se fazer próximo, ou seja, comportar-se como se comportam os próximos. (BAUMAN, 2003, p. 173)

É o que ocorreu com Abel depois que descobriu o que Judas fizera. Abel se tornou praticamente um estranho confinado num espaço social da casa em que todos conviviam. “Doente” de “ciúmes”, Judas acaba matando Abel, pois não suportava o irmão que não o enfrentava por aquilo que tinha feito.

A lâmina fosse o sol não teria tanto brilho no gesto rápido. O golpe, mais do que o golpe, a própria morte, atingiu o peito de Abel, fazendo escoar, represa de águas incontidas, o sangue escuro, num espirro que sujou o capote de Judas. Não esperou mais, não esperou, não tinha por que esperar: o segundo golpe, já sem brilho de lâmina manchada de sangue, abriu o peito do irmão. (CARREIRO, 1986, p. 48)

Abel, segundo uma visão distorcida do sentimento homoafetivo, deveria ser eliminado. Depois do assassinato do irmão, o próprio Judas carregou o caixão, como uma paixão de Cristo enviesada, pois Judas, o traidor, matara o irmão Abel. Aqui Judas é o

assassino e não Caim como ocorre na narrativa bíblica. O que se percebe então é um processo intertextual que joga com as personagens bíblicas, mudando os papéis e as possibilidades, aqui Judas trai seu sentimento, não compreendido, não aceito, portanto, interditado. Observemos a cena:

O povoado viu-os. É possível que tenha escutado – a solidão da noite explicaria – o sibilar renitente dos lábios de Dina. E mais do que isso: admirou-se que Judas carregasse, sozinho, o caixão sobre os ombros. (CARREIRO, 1986, p. 51)

Aos poucos, durante a narrativa, Judas começa a se lembrar do passado que teve com seu irmão e, de vez por outra, através do jogo do baralho, tenta dar um sentido aos acontecimentos que viveu. Judas descobre então que amava o irmão, mas não era só um amor de irmão. Vejamos alguns trechos:

Na verdade, porém, Judas deslumbrava-se: um facho de encanto na fazenda de Jati. Belo, Abel menino era belo, cabelos espalhados na cabeça, assanhados, e os olhos intensamente negros. As vestes de algodãozinho, a camisa aberta ao peito. Parecia um ser desenhado. Veio, o irmão, e sentou-se bem ao seu lado, no alpendre. Descobriu? Teria descoberto? Foi ali no alpendre de Jati, os pais dentro de casa, ouvindo os risos, que viu os olhos verdadeiros de Abel. Tão negros os olhos e de um encanto buliçoso. Coisa terrível é descobrir olhar. (...)

Foi amor. Pois só agora, passados tantos anos, podia compreender: o amor é a inveja do outro: ama-se para roubar do outro a parte que lhe falta. A beleza de Abel impulsionara-o para os escuros da alma. E não podendo completar a parte que faltava em seu corpo – era homem e irmão – o outro lado enlodara-se. Apodrecera. Teria sido ali o descuido de Deus? Tão cuidadoso mostrava-se com Abel. (CARREIRO, 1986, p. 56)

A descrição parece mostrar o que seduzia Judas: a princípio o corpo de Abel, depois o olhar. Judas, a partir da lembrança do passado, é que compreende o que sentia, mas que não era permitido. O desejo homoafetivo estava lá, mas não podia se realizar sexualmente: era homem e irmão, um interdito para então um homem do sertão. As metáforas do lodo e do apodrecimento confirmam a transformação do sentimento homoafetivo que era tão caro, mas que não fora compreendido a tempo. Homem e irmão, essas duas palavras emblematizam o entrave do relacionamento que acabara com um fim trágico. Não poderia se relacionar com um homem e mais com um irmão, seria “pecado” duas vezes: “homossexualidade” e incesto. Já que esta parte não poderia ser concretizada, foi esmagada, então surgem três metáforas para expressar tal fato: a escuridão, o lodo e a podridão. Parecia, segundo as observações do narrador, que Abel não sentia o mesmo, por

isso Deus o poupou, Deus descuidou-se de Judas no qual se deixou plantar tal sentimento. Judas se lembrava de Abel constantemente e a arte de mal-encontrar mostra outro lado:

A arte de mal-encontrar, se dominada, relegaria o outro para o fundo; ou o outro não passaria de borrão no fundo do cenário contra o qual se coloca a ação. Na verdade, lançar o outro para o fundo do cenário não o faz desaparecer. O fundo está inegavelmente lá. Sabe-se, se acaso fosse o desejo do outro, este seria capaz de focalizá-lo em qualquer tempo. (BAUMAN, 2003, p. 173)

Depois de se casar com Judas, Dina começou a se vestir igual a Abel, provocando, de certa forma, o irmão. Inicialmente, nos pensamentos de Judas, ela fazia isso para lhe consolar, de dia seria o irmão para ampará-lo, à noite seria a esposa para completá-lo. Contudo, nem uma das duas coisas acontecia de fato e a situação começava a chegar a um ponto crítico. Judas não conseguia se relacionar com a esposa, não se esquecera do irmão, descobrira-se na solidão que então o atormentava. Vejamos:

Chorava. Nem descobrira sequer, em todos aqueles anos, que tivesse lágrimas. Que ele também tinha lágrimas escondidas no corpo austero e casmurro. Soluçava, soluçava muito. Se pudesse reinventar o tempo, não empunharia o punhal. E se tivesse desconfiado que era para aquilo que a arma serviria, nem mesmo teria comprado. Voltou o rosto para a parede. Esgotadas as lágrimas, enxugou o rosto com as mãos, esfregando-o. Sentou-se. Ficou de pé. Não teria forças para andar. As pernas não obedeciam. (CARREIRO, 1986, p. 115)

No final da narrativa, Judas tem um sonho bastante sugestivo, dá a entender que era a sua morte anunciada. Aparecem dois anjos emblematizando figuras de homens masculinizados e segurando cada um uma espada, a espada, em alguns casos (aqui é o sonho), pode indiciar o falo e mais, estavam flamejantes, simbolizando o desejo sexual. Vejamos:

Judas não pôde – pode – nunca revelar se foi um sonho, o homem enterrado no sono, ou visão. O que ele viu, sonho ou consciência, não esqueceria. Em cada uma das portas – tanto na que dava para a saída, quanto na que levava ao quarto de Dina – apareceram dois anjos guerreiros, fortes e altos, cada um com espada flamejante na mão. (CARREIRO, 1986, p. 115)

Ainda no final, temos tanto a impressão de que Judas não saiu mais do quarto quanto a impressão de que Dina aparece transfigurada no “outro”, objeto de desejo

perdido para ela e Judas: Dina se transforma, como uma visão ou uma ilusão dos sentidos, em Abel:

Difícil acreditar, a sepultura não mentia, todos lembravam-se do dia em que Judas passou com o caixão sobre os ombros, a noite havia testemunhado. Pois agora, naquele exato instante, o que estavam assistindo? Abel surgiu com o rosto brilhando feito sol, as vestes resplandecentemente brancas, o cavalo com a estrela desenhada no peito. A roupa refulgia na aluminação da manhã. Ao sol do quase meio-dia. (CARREIRO, 1986, pp. 116-117)

A saída encontrada na narrativa para o interdito (o desejo que não pôde se realizar, em um momento não compreendido, noutra interditado, pois era homem e irmão) foi a violência (o assassinato de Abel por Judas) e a dupla loucura (a de Dina e a do próprio Judas), tudo fazendo parte de uma solução: a fuga da realidade esmagadora e atordoante.

4. Sexualidade, violência e dor na obra *Jaz mim*

Questões de saúde e de delinquência, ainda associadas de certa forma às relações homoafetivas são discutidas por algumas obras, isto acontece a partir da década de 90. Este é o caso da obra *Jaz mim* de Júlio Barbabella, publicado em 1992, época de grande discussão a respeito da AIDS. A descrição inicial é a de uma personagem chamado Adriano que está doente de AIDS e numa fase terminal. Num determinado momento surge uma pessoa para quem ele conta a sua história. Vejamos um trecho:

Na cama, deitado de lado olhando para a janela, fitava o infinito. Magro, as pernas já não o sustentavam, os braços secos. O corpo outrora liso e formoso, estava áspero, cheio de cicatrizes profundas que começavam na nuca e terminavam no tornozelo. Os cabelos, antes invejados, eram agora escassos, sujos e despenteados. O rosto, ah ... o rosto que era seu cartão de visita, que lhe abria as portas do mundo ... No rosto, ainda aqueles olhos castanhos, aqueles simples olhos castanhos, penetrantes, não mais de conquista, mas de angústia, piedade. Seus lábios rachados. Lábios que causavam arrepios e recebiam elogios, agora repugnantes. Seu rosto nem mais transmite beleza, juventude e virilidade. Seu rosto está pálido, há rugas que denotam envelhecimento precoce, solidão, sofrimento e dores. (BARBABELLA, 1992, p. 07)
Alguém simplesmente parecia ouvir atentamente. Sua fisionomia mudava acompanhando a fisionomia do narrador; chorava com o narrador, ria, se entristecia, se preocupava. Ele, através dos olhos, contava sua história a alguém. (BARBABELLA, 1992, p. 09)

O narrador situa a personagem em uma cama e começa a fazer uma retrospectiva de sua vida, desde quando Adriano nasceu, sua vida em família, na escola, suas vivências, até o seu estado atual. Em um determinado momento de sua vida, na escola, aparece um indício de sua orientação sexual:

Sentia-se anormal, sentia-se mulherzinha, mas tinha que esconder de todos o seu grande segredo, o peso que carregava na consciência.

Na escola, ele vivia brigando, era uma das ovelhas negras. Assim, pelo menos, ninguém desconfiaria que aquele menino bagunceiro e atrevido gostava que lhe passassem a mão e achava homem bonito. (BARBABELLA, 1992, p. 42)

Surge na narrativa a sugestão de que um comportamento homoafetivo ocorre entre os meninos da escola. As descobertas do corpo, da sexualidade, dos toques surgem e, às vezes, aparecem justamente com outros garotos que se sentem bem em mostrar as suas ereções:

Na escola a mesma coisa, os meninos gostavam de se juntar no banheiro ou atrás do pátio, tiravam o pinto e comparavam qual era o maior, qual tinha mais cabelo... Aproveitavam e contavam suas aventuras, o que fazia todos se excitarem.

(BARBABELLA, 1992, p. 42)

De olhares e excitações passou-se a efetivar o comportamento homoafetivo através de uma de suas manifestações: a relação sexual propriamente dita. Adriano se encontrou com um novo aluno chamado Leonardo e os dois, depois de olhares e toques em ambos os órgãos sexuais, acabam tendo relações homoafetivas. Vejamos um pequeno trecho:

Adriano explodiu num gozo de prazer, nunca havia gozado antes, levantou e viu o líquido derramado, líquido sagrado, “semente da criação”, desperdiçado, no chão, misturado com o capim e a terra. O gozo passou, agora a consciência do crime. Não era mais virtuoso, tinha se tornado mais um adúltero e anormal, o que era pior! Adriano sentindo o peso de seu crime, começou a chorar, chorava convulsivamente, estava perdido, São Jorge devia estar indignado. Leonardo estava apavorado, não sabia o que fazer, já tinha prometido, em nome de Deus e de sua própria mãe, que ninguém ia ficar sabendo, mas de nada adiantava, Adriano continuava desconsolado. (BARBABELLA, 1992, p. 59)

Aqui podemos perceber que a personagem sofre muito depois que manteve relações sexuais com a personagem Leonardo. Por possuir uma forte presença religiosa em casa, Adriano se sente um criminoso, pois é isso que o pastor coloca na cabeça dos seus seguidores. O pastor, que está em sua casa e é marido de sua mãe, este tentou colocar todas essas ideias na cabeça do garoto. Pecado, crime, o castigo dos santos, todo esse repertório

vocabular indicia a compreensão do ato sexual homoafetivo como “sujo”, “anormal”, típico de concepções científicas, religiosas e morais de séculos passados.

A personagem, em um determinado momento, decidi morar sozinho e viaja para São Paulo para tentar encontrar os irmãos. Começa uma nova jornada na vida de Adriano, o personagem principal desta história. Foi empregado em um bar, depois foi faxineiro num hospital. Vejamos as situações em que Adriano vivia em seu trabalho:

Esse serviço também lhe dava oportunidade de conhecer várias pessoas, principalmente o pessoal da enfermagem que era muito aberto e não o discriminavam por ser faxineiro. Havia até uns rapazes da enfermagem que ele evitava, pois assim como as meninas, davam em cima dele. Adriano se irritava em ter que dar satisfações de sua vida íntima, as pessoas não aceitavam vê-lo quieto sem alguma aventura, queriam vasculhar sua vida e saber suas preferências sexuais. Adriano insistia que era religioso, mesmo assim, sempre o molestavam, várias meninas chegaram a cantar Adriano abertamente, convidando-o a passar uns bons momentos juntos. (BARBABELLA, 1992, pp. 80-81)

Adriano acabou saindo deste hospital e indo para outro também para trabalhar de faxineiro, acabou conseguindo arranjar uma namorada e, neste sentido, sentia-se homem:

Estava namorando, e a namorada também trabalhava como faxineira, no mesmo hospital. Maria Rita era seu nome, clara, dos cabelos loiros, olhos azuis e muito risonha. Para Adriano não poderia acontecer coisa melhor, agora sim estava no caminho certo, andava com o pescoço erguido, sentia-se um homem, tinha convencido a si mesmo de que não era diferente dos outros rapazes.
(BARBABELLA, 1992, p. 86)

Interessante é observar como o narrador acaba expondo as preocupações da personagem e a sua concepção a respeito do comportamento homoafetivo. Se ele tinha um comportamento gay, isto era para ele errado e que não seria homem. A falta de compreensão dos seus próprios sentimentos o leva a um dos mais ledos enganos: o convencimento de si mesmo de que era igual aos outros rapazes. Para a personagem, sentir tal sentimento, atração, emoção, seria ser diferente daquilo que a sociedade heterocêntrica convencionou ser “normal”, “natural”. Por achar a garota muito atirada, ele acaba o namoro e conhece um rapaz chamado Carlo. Adriano acaba, segundo o narrador, não resistindo as palavras bonitas de Carlo e se amam no carpete do apartamento de Carlo. Vejamos o trecho que segue:

Nunca tinha ouvido palavras tão bonitas, nem recebido melhor convite. Parado, em sua mente soletrava, palavra por palavra, o que ouvira. Carlo, esperto, percebendo o momento, aproxima-se

de Adriano, olha-o bem nos olhos, passa-lhe a mão na nuca e dá-lhe um beijo na boca. Adriano, assustado, afasta-o. Era a primeira vez que era beijado por um homem na boca, e era bom demais; era pecado, poderia até mesmo ir para o inferno, mas precisava de outro beijo.

Agora ambos se entrelaçavam em um demorado beijo... Caíram no carpete, arrancaram as roupas que, como intrusas, atrapalhavam a união desses dois corpos que pareciam querer se fundir em um. (BARBABELLA, 1992, p. 95)

Aqui já começa o que podemos chamar, de acordo com Zygmunt Bauman, de espaço estético:

A tecnologia do espaçamento estético faz dos olhos a abertura primária pela qual os prazeres, que o espaço cheio de multidão tem a oferecer, podem ser assumidos. Os estranhos, com seus modos singulares e imprevisíveis, com sua variedade caleidoscópica de aparências e ações, com sua capacidade de surpreender, são fonte particularmente rica de prazer para o espectador. (BAUMAN, 2003, p. 193)

Neste sentido, não só as coisas que estão neste espaço podem operacionalizar isso, mas também as pessoas que circulam nele. Os espaços sociais estão ligados aos conceitos de socialização e socialidade, segundo Bauman. A socialização está constituída por bases feitas de regras sociais, as regras do convívio. Sem elas, haveria caos nos relacionamentos e na sociedade como um todo. Na socialidade, as regras que sustentam os ditos relacionamentos sociais são suspensas via prazer e satisfação, neste caso, poderíamos falar em transgressão homoafetiva via socialidade. Vejamos:

A socialização ofereceu uma passagem segura ao “mundo do Terceiro”, o mundo fora do partido moral. A socialidade explosiva da multidão oferece outra passagem, mais excitante se bem que menos segura. A socialização tornou o vasto mundo lá fora habitável mediante normas e regras a serem memorizadas e obedecer-lhes. No mundo criado num instante pela socialidade da multidão não há nenhuma norma e nenhuma regra para coibir – somente a mão estendida, esperando pegar outras mãos por perto. (BAUMAN, 2003, p. 152)

Depois de várias brigas, os dois já moravam juntos, Adriano e Carlo se separam e Adriano sofre a ponto de querer se suicidar: tomou comprimidos. A tentativa foi frustrante e ele admitiu: “*Mas como dói morrer...*” (BARBABELLA, 1992, p. 97). Adriano encontrou outro rapaz chamado Elder e foram morar juntos na casa da família do rapaz. A família aceitou, mas as brigas começaram e Adriano tenta o suicídio novamente se jogando pela janela, mas sobrevive. Aqui também podemos encontrar duas formas de transgressão: duas tentativas de suicídio. Lembramos que estes atos não são bem vistos pela sociedade. Sem

emprego e passando fome, começa a tentar “uma vida fácil” e isso causa dor na personagem, pois não quer que outros o vejam como um prostituto que busca só o dinheiro, a personagem busca também isso mas gosta do que faz, sente prazer também. Assim ele desabafa:

- Eu... não tenho culpa... eu não tenho culpa... – chora, chora sem parar. – Isto não é prostituição, eu não fiz só por dinheiro... – chora convulsivamente. – Se eu recebi é porque precisava, e eu transei foi porque tive vontade... (BARBABELLA, 1992, p. 112).

Observemos outro trecho:

Adriano já tinha recebido várias promessas: que seria levado para Nova York, ganharia um carro, um apartamento mobiliado, etc. Mas Adriano era por demais malicioso; sabia que atrás das promessas existia sim o interesse de que ele se entregasse mais na cama. As promessas eram feitas e logo em seguida cobravam-lhe uma mudança de comportamento na cama; Adriano, com educação, dizia que fazia de tudo, mas só depois de ver todas as promessas cumpridas. Foram muitas às vezes em que Adriano brigou; mas ele não se importava, sabia que era visto como uma mercadoria e como tal ele se comportava; se um cara lhe agradasse ele colocava um preço mais em conta; se não, o preço era impagável. (BARBABELLA, 1992, p. 118)

Interessante é observar que na obra, a personagem passa por quase todos os conflitos sociais que conhecemos, tais como: foi um garoto criado por mãe e por um padrasto; o padrasto era um pastor, autoritário e que o batia; logo cedo teve relações homoafetivas no colégio; fugiu de casa indo morar na casa de uma tia; depois morou sozinho e mais tarde dividiu um quarto com um rapaz; prostitui-se, não só por dinheiro, mas por prazer também; teve um caso com um doutor rico que o abrigou; drogou-se e foi preso, sendo espancado e molestado na prisão. Obra rica em situações-limite trazendo como protagonista um rapaz de inclinação homoafetiva em conflito consigo mesmo, devido às pressões religiosas em casa; em conflito com sua própria inclinação sexual, devido ao meio social que sempre mudava e que, muitas vezes, depreciava-o. Uma personagem que passou por muitos acontecimentos e que acabou com AIDS, restando, nos seus últimos momentos de vida, apenas a possibilidade de narrar a alguém (um desconhecido para ele), a sua história.

5. Conclusão

Com relação aos estudos homoafetivos, colocamos-nos à deriva num barco teórico, na tentativa de uma melhor compreensão das vozes que representam a orientação

homoafetiva dentro da literatura brasileira contemporânea e, como vimos, duas grandes obras que tratam, cada qual a sua maneira, de relações homoafetivas conflituosas. Se em *Sombra severa* temos um amor que não pode ser realizado por ter diante de si duas barreiras extremamente fortes, amor de homem por homem e mais serem irmãos, constituindo-se um interdito, em *Jaz mim*, encontramos uma personagem, de origem pobre, que não compreende bem seu sentimento e tenta a todo custo superá-lo, num primeiro momento, e que depois acaba entrando em conflito consigo mesmo e com a sociedade, vivendo de todas as formas seu desejo homoafetivo, constituindo-se então numa transgressão constante aos olhos dos outros e contraindo, no final da narrativa, a AIDS. Parece-nos que não há muita saída, dentro do universo ficcionalmente criado, para essas duas personagens que não conseguem compreender determinadas manifestações da sexualidade, do erotismo e se compreendem, em algum momento, ou já é um pouco tarde, como em *Sombra severa* pelo assassinato do irmão, ou se vive em transgressão constante como é o caso de *Jaz mim*.

REFERÊNCIAS:

- BARBABELLA, Júlio. *Jaz mim*. São Paulo: EDICON, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 2003.
- CARRASCOSA, Denise. *Confessando a carne em Grande Sertão: veredas*. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/04/04dcarrascosa.htm>> Acesso em: 25 set. 2005.
- CARREIRO, Raimundo. *Sombra Severa*. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1986.
- LOPES, Denilson. *Estudos Gays e Estudos Literários*. Disponível em: <<http://www.ufrj.br/paccl/beatriz.htm>>. Acesso em: 23 nov. 2004.
- _____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. São Paulo: Record, 2002.

O EXTINTO PAULO BARRETO: A MEMÓRIA DE JOÃO DO RIO CONSTRUÍDA NA IMPRENSA BELENENSE NA DÉCADA DE 1920.

Marcelo José Pereira Carvalho¹³⁷

Resumo: O acadêmico João Paulo Alberto Coelho Barreto, que se tornou mais conhecido no universo dos jornais cariocas e nacionais no início do século XX sob o pseudônimo de João do Rio, faleceu subitamente na cidade do Rio de Janeiro em 23 de junho de 1921. Esse fato causou imensa comoção nas ruas da então capital da República brasileira, com o afluxo de multidão ao seu funeral, compreendendo grande massa que ia de populares aos literatos. Em Belém do Pará, periódicos como o diário *A Província do Pará* e o semanal *Jornal Lusitano* – este voltado para a colônia local de portugueses – enaltecem a figura pública de João do Rio, ressaltando-lhe as qualidades, em oposição a outros jornais da cidade, que quase negligenciaram tal acontecimento. A imagem de João do Rio foi construída seja pela representação do homem de letras, que se notabilizara pelo estilo inovador de suas crônicas e se tornara membro da Academia Brasileira de Letras em tão tenra idade, como pela do homem político, que atuou por uma maior integração cultural e econômica entre Brasil e Portugal e enfrentou a resistência dos que buscavam construir a identidade republicana do país dissociada do passado lusitano. Este trabalho privilegiou os textos impressos nas folhas periódicas da capital paraense, no intuito de analisar como os jornais de Belém, cidade geograficamente distante do centro-sul brasileiro, conectavam-se às questões trabalhadas na imprensa carioca. Do mesmo modo, procurou-se evidenciar as intenções editoriais desses jornais na construção de determinada memória local de João do Rio, ou mesmo na negação da mesma, nos controvertidos anos da década de 1920.

Palavras-chave: Belém; Imprensa; João do Rio.

Abstract: The literate João Paulo Alberto Coelho Barreto, well-known as João do Rio in the universe of Carioca and national newspapers in the beginning of the twentieth century, died suddenly in Rio de Janeiro in January 23rd, 1921. This fact caused an immense commotion in the streets of the Brazilian capital at that time, with a great number of people in his funeral, including the common people and the writers. In Belém of Pará, newspapers as *A Província do Pará* and the weekly paper *Jornal Lusitano* – specially directed to Portuguese immigrants – praised the public person of João do Rio, emphasizing his qualities, in opposition to other papers in the city which almost neglected that fact. The image of João do Rio was built by the representation of a literate man, who had an innovative style in his chronicles and became, very young, a member of Academia Brasileira de Letras, as well as the image of a political man that made an effort in favor of a great cultural integration between Brazil and Portugal and challenged hard against the resistance of the ones who wanted to build a republican identity of the nation dissociated from the Portuguese past. This work pointed the printed texts out in the newspapers in the capital of Pará, in order to analyse how the papers in Belém, geographically distant from the Brazilian center-south region, were connected to the questions worked in the press in Rio de Janeiro. This research also tried to show some evidence in the editorial intentions of these

¹³⁷ Mestre em História Social da Amazônia pelo programa de pós-graduação em História da Universidade Federal do Pará (PPHIST/UFPA).
E-mail: mctroy98@gmail.com

newspapers which built a determined local memory of João do Rio or even the negation of this memory in the 1920's controversial years.

Keywords: Belém; João do Rio; Press.

O jornalista e escritor carioca João Paulo Alberto Coelho Barreto¹³⁸ faleceu na noite de 23 de junho de 1921, dentro do veículo de aluguel que o levaria da redação do diário matutino *A Pátria* (RJ), onde ocupava o cargo de diretor-presidente, para a sua residência em Ipanema, na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Fora vitimado por uma síncope cardíaca, fulminante. Mais conhecido pela abreviação de seu nome, Paulo Barreto, ou pelo mais famoso dos seus pseudônimos literários, João do Rio, o recém-morto deixou consternada toda uma cidade acostumada às suas crônicas e artigos publicados nos jornais, às suas obras literárias e peças teatrais, que já lhe garantiam certa fortuna crítica à época.

Como se supõe, a morte de Paulo Barreto foi a principal notícia dos dias que se seguiram n'*A Pátria*. Com subtítulos como “os funeraes do nosso diretor [...] constituiram a mais pura glorificação da sua alta personalidade” e “o Rio nunca assistira a uma apothose igual – mais de 100.000 pessoas acompanharam o feretro”¹³⁹ (PAULO..., 1921, p.1), a manchete estampada na edição de 27 de junho de 1921 daquele jornal, e relativa aos eventos do dia anterior, serviu como resposta aos inimigos políticos e literários de Paulo Barreto, mais do que propriamente ter apenas glorificado aquele a quem muitos atribuíam certo caráter excêntrico quando vivo.

A carioca *Revista da Semana*, na edição de 2 de julho de 1921, publicou pequeno dossiê sobre Paulo Barreto, privilegiando uma narrativa centrada em imagens, como convinha a um semanário ilustrado. Através de uma série de clichês reproduzindo diversas fases da vida do cronista morto, contou-se a sua trajetória literária e política. No centro desse conjunto imagético, colocaram-se duas reproduções de Paulo Barreto trajando os paramentos próprios de um membro da Academia Brasileira de Letras, uma em cima da outra: a de posição inferior representava-o vivo (verticalmente), enquanto a que o encimava

¹³⁸ João Carlos Rodrigues (2010), em sua mais recente biografia sobre Paulo Barreto, assegura que esse seja o verdadeiro nome do cronista. Segundo ainda Ana Lúcia Oliveira e Rosa Gens (1987), esse é o nome com que Paulo Barreto assinava seus contratos editoriais, embora haja outras fontes e biógrafos que considerem ser João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto o nome com o qual fora registrado oficialmente. Portanto, tornou-se “problemática” a identificação do nome real de João do Rio, embora ambas as formas possíveis de escrevê-lo se encontram presentes na lista de autoridades (nomes) da página eletrônica da Fundação Biblioteca Nacional, do Rio de Janeiro (BN/RJ), disponível em: <http://www.bn.br/site/pages/catalogos/autoridadeNomes/content.htm>.

¹³⁹ Na transcrição das fontes utilizadas neste artigo, respeitou-se a grafia da época presente nos documentos.

reproduzia-o já morto (horizontalmente), o que respaldava o título dado a essa galeria póstuma – “Paulo Barreto: da infância á gloria”¹⁴⁰. A dimensão do seu velório e do seu sepultamento, como eventos públicos, pode ser sugestionada visualmente através de outra sucessão de clichês representando a multidão a acompanhar o féretro pelas ruas do Rio de Janeiro.

Na imprensa de Belém do Pará, cidade do extremo Norte brasileiro e distante da então Capital federal – considerando não somente sua localização geográfica, mas também os meios de transporte e as vias de acesso à época –, a morte de Paulo Barreto não deixou de ser noticiada, embora não tenha merecido a mesma repercussão dada pela imprensa carioca. Jornais, como *A Província do Pará*, *Estado do Pará* e *Folha do Norte*, os principais diários a circularem em Belém na década de 1920¹⁴¹, trataram do assunto – e dos acontecimentos imediatamente posteriores –, basicamente através de suas respectivas seções em que se reproduziam notas telegráficas, portanto curtas.

O *Estado do Pará*, por quatro dias seguidos, publicou em suas *Noticias Telegraphicas*, informes vindo de seus correspondentes no Rio de Janeiro, dando conta não somente do falecimento do “conhecido jornalista e homem de letras Paulo Barreto (João do Rio)” ([NOTA...], 25 jun. 1921, p.3); como também das homenagens que lhe foram rendidas por associações as mais diversas – com destaque para a Academia Brasileira de Letras –; dos preparativos para o seu velório e sepultamento; até do detalhe de terem injetado no corpo do cronista morto “quinze litros de formol” para o seu embalsamamento; ou da grande presença de “todos os chauffeurs” da cidade e dos “reporteres policiaes” em tais eventos (A MORTE..., 1921, p.3). Por fim, registrou-se também a primeira iniciativa de se construir certa memória em torno de Paulo Barreto, no calor dos acontecimentos: “Lisbôa e o Rio de Janeiro terão ruas com o nome do mallogrado homem de letras” ([NOTA...], 28 jun. 1921, p.3).

Quanto à *Folha do Norte*¹⁴², observou-se apenas curta nota telegráfica publicada em 1º de julho de 1921, tratando da reunião, acontecida na Academia Brasileira de Letras no final do mês anterior, sobre a vaga deixada por Paulo Barreto. *A Província do Pará* também acompanhou a sequência de fatos que acabou no sepultamento do “saudoso extinto”,

¹⁴⁰ Cumpre lembrar que Paulo Barreto foi o primeiro acadêmico a tomar posse trajando o fardão dos “imortais”, adotado pouco tempo antes por proposta de Medeiros e Albuquerque (MAGALHÃES JÚNIOR, 1978), o que potencializa o valor simbólico das imagens publicadas na edição de 2 de julho de 1921 da *Revista da Semana*.

¹⁴¹ Dos jornais noticiosos e cotidianos de Belém nas décadas de 1910 e de 1920, trabalhou-se nesta pesquisa com *A Província do Pará* (1876-1912 e 1920-2001), o *Estado do Pará* (1911-1961), a *Folha do Norte* (1896-1974) e o *Jornal Lusitano* (1920-1924).

¹⁴² Não foram disponibilizados para a pesquisa os exemplares da *Folha do Norte* de junho de 1921.

constituindo-se este “verdadeira consagração popular comparecendo cem mil pêssoas, calculadamente”, tendo o cortejo gastado “cerca de 4 horas”. No mais, esse último jornal repetiu o teor das notícias concomitantemente publicadas pelo *Estado do Pará*, mas destacou o fato de “todas as associações portuguesas se fizeram representar, tocando marchas fúnebres a banda de musica da colonia portugueza” ([NOTA...], 29 jun. 1921, p.3).

O periódico belenense *A Provincia do Pará*, no entanto, foi além em relação aos seus congêneres naquele momento específico, chegando a dar *status* de manchete à morte do jornalista Paulo Barreto em sua edição de 25 de junho de 1921, com direito à reprodução de clichê com a estampa do mesmo. Nessa notícia, destacaram-se os atributos do cronista João do Rio, que tanto fizera pelo aprimoramento da escrita jornalística, das ligeiras crônicas em especial, na tentativa de elevá-las à mesma condição das obras literárias:

Poucos homens de letras no Brasil teem sido tão atacados e tão endeusados como esse chronista da “Vida Vertiginosa” da sociedade brasileira, sociedade que elle photographou admiravelmente nos 20 tomos da sua obra, toda rapida, celere, trabalhada em pequenos quadros vivos e ricos de detalhes que se teriam perdido para a curiosidade dos esmerilhadores futuros, sem a sua penna galante e temida. [...] A litteratura nacional perde, incontestavelmente, uma das suas figuras contemporaneas de relevo. (PAULO..., 1921, p.1).

Pelo que se percebe das notícias veiculadas nos jornais belenenses naquele junho de 1921, sobressaiu-se a representação positivada de Paulo Barreto enquanto intelectual, seja como escritor ou jornalista, principalmente chancelado pela sua entrada precoce como membro da Academia Brasileira de Letras a 12 de agosto de 1910 (aos 29 anos), após terceira tentativa em que se saiu vitorioso na eleição de 7 de maio daquele ano. Foi como um importante homem de letras que o público leitor de Belém acompanhou a trajetória de Paulo Barreto ao longo da década de 1910, pela imprensa da cidade, e não foram poucas as referências as suas vidas literária, social e política por esses jornais. Nota-se, sobretudo, o modo geralmente lisonjeiro com que João do Rio era tratado, em relação as suas qualidades como escritor e intelectual.

Assim, Paulo Barreto não deixou de ser mencionado pelos jornais belenenses, mesmo que basicamente na forma das notas telegráficas. Pode-se acompanhar o seu ingresso, como “talentoso jornalista e fecundo escriptor”, no corpo redacional do jornal carioca *O Paiz*, em agosto de 1915 (PAULO..., 1915, p.3); e identificá-lo em alguma seleta audiência, em que se encontravam “outros litteratos, jornalistas, poetas” como o paraense José Veríssimo, além de Olavo Bilac e de Graça Aranha (UM LITTERATO..., 1915, p.3).

Nessas notícias, Paulo Barreto podia ser, portanto, tanto o “fulgurante director da *Gazeta de Noticias*”, conforme a *Folha do Norte* de 30 de abril de 1914, ou o “notavel escriptor” cujo talento de dramaturgo era reconhecido nos palcos lisboetas ([NOTA...], 7 jul. 1914, p.3).

É curioso observar que, tendo sido João do Rio um dos principais homens de imprensa a registrar as mudanças causadas na sociedade de seu tempo pelas inovações tecnológicas que revolucionaram da comunicação à relação do homem com a imagem¹⁴³, a sua própria vida foi veiculada nessa cidade amazônica justamente através dos boletins telegráficos. Presentes na diagramação de todo jornal diário de Belém do início do século XX, as seções reservadas às notícias telegráficas sinalizavam o ponto de ligação da cidade com outras partes do mundo pela informação rápida – embora ainda se guardasse certa defasagem – e objetiva, antecipando o que se esperaria, anos mais tarde, do caráter da própria notícia jornalística (DAPIEVE, 2007).

Essas notas telegráficas também se tornaram a expressão mais acabada, nas folhas diárias, das melhorias técnicas de comunicação trazidas pelo uso do telegráfico (e também do telefone) e apropriadas pelas redações dos jornais belenenses que, a essa época, já ganhavam o contorno bem definido daquilo que Marlyse Meyer (1996, p.98) considerou como a consolidação de um “novo jornalismo de massa”. A comunicação entre as redações dos jornais foi facilitada por essas melhorias, operadas desde o século XIX, dentro do processo maior de “circulação mundial dos impressos”, em espécie de “globalização da cultura” (ABREU, 2011, p.115).

Por outro lado, não se pode negar toda a intencionalidade do corpo editorial dos jornais de Belém em selecionar os fatos, ocorridos em outras partes do Brasil e do mundo, que o seu público leitor deveria tomar conhecimento. Enquanto vivo, diversos aspectos da vida de Paulo Barreto se tornaram objeto dessa seleção. Nesse sentido, Tânia de Luca (2010, p.139) assegura que “a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público”. As notas telegráficas sobre Paulo Barreto, presentes naqueles jornais, principalmente as que relataram seu falecimento e seu funeral, lançam, portanto, possíveis interpretações de análise quanto a tais intenções. Em um movimento ambíguo, os impressos belenenses acabaram por construir dada representação sobre a figura pública e privada de Paulo Barreto e a qualidade de sua obra que, de certo modo, contradiz os qualificativos positivos que geralmente lhe atribuíam. Tratada geralmente no nível da trivialidade, a vida de João do Rio chegava às páginas desses jornais como um apanhado de excentricidades, evidenciando

¹⁴³ Vide algumas de suas obras publicadas, como *Cinematographo* (1909) e *Vida vertiginosa* (1911), coletâneas de crônicas, formas ligeiras de narrativa.

as próprias “expectativas” de leitura esperadas do leitor belenense sobre tudo que se relacionava ao cronista (CHARTIER, 1995).

Como já antecipado neste artigo, Paulo Barreto faleceu justamente em um momento delicado da sua vida social, política e literária, tendo angariado vários desafetos ao longo de sua carreira jornalística, em especial o próprio Governo brasileiro, em razão da sua extrema ligação e simpatia para com a colônia portuguesa residente no país. Segundo Magalhães Júnior (1978), até mesmo suas relações com a Academia Brasileira de Letras estavam estremecidas, em função da recém-posse, como membro, do escritor Humberto de Campos em 1919, opositor seu declarado no campo da crítica literária e da crônica jornalística. Para João Carlos Rodrigues (2010), a posição tomada por Paulo Barreto, no jornal *A Pátria* em 1920, em favor dos interesses dos pescadores da comunidade portuguesa que abasteciam o mercado local de peixes do Rio de Janeiro, tomou proporções de segurança nacional na chamada questão da lei federal que nacionalizava a pesca, indispondo-o contra a própria Presidência da República brasileira e o grupo de nacionalistas radicais. Paulo Barreto fora inclusive vítima de agressão física em outubro de 1920¹⁴⁴. Segundo João Carlos Rodrigues (2010, p.253-254), a partir do momento em que Paulo Barreto passou a tomar posições políticas declaradas e contra os interesses de grupos nacionalistas, mudou-se a sua relação com a ordem instituída, e o seu próprio estilo de vida passou a ser alvo de troças e ofensas morais:

Enquanto esteta decadentista e dândi de salão, Paulo Barreto não desafiava, antes pelo contrário, confirmava, os estereótipos nos quais a sociedade enquadra os homossexuais. Foi, portanto, tolerado. Mas quando resolveu trocar de personagem, adotando a de agressivo paladino das novas ideias políticas e sociais, o caso mudou de figura. [...] As reivindicações operárias e o mercado comum luso-brasileiro eram violentamente atacados pelos diversos movimentos cívicos.

Isabel Lustosa e Robertha Triches (2011) analisaram os estereótipos construídos em torno da figura do português médio, nas anedotas e nas caricaturas difundidas no Brasil no início do século XX em diversos meios. Também observaram como o poder desse humor serviu para reforçar preconceitos seculares contra a comunidade portuguesa residente no país, associando-a ao atraso, e que alimentava aquele debate nacionalista e lusóforo, a despeito da proximidade linguística e cultural que havia entre as duas nações.

¹⁴⁴ O episódio, ocorrido em 3 de outubro de 1920 no restaurante Brahma, localizado no Largo da Carioca, centro comercial da cidade do Rio de Janeiro (perto da redação d'*A Pátria*), reacendeu o debate antilusitano na imprensa carioca, confrontando opositores e defensores. Em Belém, os desdobramentos deste fato foram acompanhados pela população local através, justamente, das notas telegráficas publicadas, dentre outras, na seção *Ultimas Informações do Mundo Inteiro d'A Província do Pará*, ao longo de outubro de 1920.

Principalmente, as autoras demonstram como a literatura, como nos romances e nos contos dos irmãos Azevedo (Artur e Aluísio de Azevedo), e a própria imprensa, por meio de jornais como *O Jacobino* (na virada do século XIX para o XX) – ao qual se pode acrescentar a revista *Gil-Blas*, contemporânea d'*A Patria* de Paulo Barreto e um dos seus principais detratores (RODRIGUES, 2010) – foram os principais divulgadores desses estereótipos depreciativos. No entanto, Lustosa e Triches (2011, p.258) percebem que o antilusitanismo do início de século XX foi recriado em razão de questões mais práticas do cotidiano das cidades brasileiras: “os conflitos eram gerados pela ocupação de empregos nas fábricas e nas lojas pelo português, em detrimento do trabalhador brasileiro”. A concorrência do elemento português no mercado de trabalho estava justamente no cerne da questão envolvendo a tal nacionalização da pesca.

Deve-se considerar também que, nas três primeiras décadas do século XX, convencionado pela historiografia nacional como sendo a “República Velha”, foi intenso e complexo o debate nacionalista instaurado a partir da implementação do regime republicano ao final do século XIX. Nele, buscava-se construir a identidade brasileira em uma nação tratada como projeto em construção, e que devia se desvincular do seu passado lusitano, este atrelado ao período de dominação colonial e ao extinto regime imperial. Esse nacionalismo – que variava do ufanismo exacerbado a uma valorização do que seria o autêntico brasileiro, passando mesmo por ideias e políticas eugênicas – via no elemento português um dos vários laços que condenava o Brasil a sua condição de atraso (SILVA, 2000).

Ilustração 1: Clichê de João do Rio impresso no *Jornal Lusitano* (Belém/PA)



JORNAL LUSITANO, 15 out. 1921, p.3.

Nesse contexto, compreende-se o valor e o sentido da morte de Paulo Barreto para o semanário *Jornal Lusitano*, voltado à colônia de portugueses residentes em Belém do início

da década de 1920. Na sua edição de 23 de julho de 1921, a redação do jornal – tendo como diretor J. Godinho Ferreira – fez transcrever, na íntegra, o artigo de Carlos Malheiro Dias intitulado *Carta para além tumulo a Paulo Barreto*. Este já havia sido publicado no citado dossiê preparado pela *Revista da Semana* (RJ) de 2 de julho de 1921. A escolha de um texto não inédito se fez com certa intenção. Repleto de termos que reforçavam as qualidades morais do cronista morto, o artigo começava pelo vocativo “querido amigo”. Esse amigo da colônia paraense de portugueses também foi representado pela imagem em que aparece envergando o fardão da Academia Brasileira de Letras. Esse clichê, por sinal, foi utilizado, pela redação do *Jornal Lusitano*, como a ideal representação de Paulo Barreto nas posteriores edições do semanário (Ilustração 1). O que, de certo modo, vinculava os membros da comunidade local de portugueses, estereotipados como ignorantes, ao universo da erudição e das letras.

Segundo ainda Malheiro Dias, a morte de João do Rio acabou por apaziguar os ânimos entre os seus defensores e os seus detratores, e entre os nacionais e os estrangeiros lusitanos, para o interesse das colônias portuguesas instaladas no Brasil. Reconheceu também que Paulo Barreto nunca deixara de ser patriota de seu próprio país, fazendo do sentimento de perda de brasileiros e de portugueses, uma única dor:

Tu [Paulo Barreto] deves estar contente de [...] haveres conseguido transgredir as próprias leis da morte agitando uma cidade inteira em volta do teu frio cadáver! [...] Tudo aquilo que não havias podido ober [sic] com as energias vitas da tua bondade, de teu ideal e do teu talento, tu o conseguiste instantaneamente morrendo. (DIAS, 1921, p.1).

Nesse mesmo artigo, surgiu o termo “paladino de uma causa”, depois utilizado na representação local da figura de Paulo Barreto. Dos jornais diários de Belém, *A Província do Pará* manteve a memória da morte do jornalista carioca por um breve período, tentando fazer do “23 de junho” uma efeméride para a imprensa local. Na sua edição de 24 de junho de 1922, a lembrança de um ano de falecimento de Paulo Barreto mereceu destaque de primeira página n’*A Província do Pará*. No pequeno artigo assinado sob o pseudônimo de O.¹⁴⁵ (1922, p.1), novamente se enalteceram as qualidades de João do Rio enquanto escritor e, principalmente, homem da imprensa, que “deu-lhe [à imprensa do Rio de Janeiro] esse destaque que é o supremo orgulho dos brasileiros”. Entretanto, o articulista já antevira os termos com os quais Paulo Barreto passaria a ser mais lembrado, na representação do

¹⁴⁵ Não foi possível, na pesquisa, identificar o articulista que assinava como O.

homem público que se manifestava politicamente: “Recordando esta data triste, sentimos ainda a perda da sua actividade que foi creadora e patriotica”.

De fato, em 22 de junho de 1923, *A Província do Pará* publicou sucessivas chamadas para a “conferência cívica” que seria proferida por Ignacio Moura¹⁴⁶ no salão nobre do Theatro da Paz, em Belém, em alusão ao segundo ano de falecimento de Paulo Barreto. Aliando movimento cívico com palestra literária, reconhecia-se, no extinto cronista, “um dos maiores paladinos da aproximação luzo-brasileira” (PAULO..., 1923, p.1). Na edição de 23 de junho de 1923 d’*A Província do Pará*, o articulista se apropriou da memória sobre a posse de Paulo Barreto na Academia Brasileira de Letras em 1910, para novamente divulgar a Conferência a ser realizada. Entretanto, mesclaram-se questões literárias com a ordem cívica, no esforço de reabilitar o homenageado como autêntico patriota: “a grande assembleia não consagrava somente o literato, consagrava o patriota que apostolou o grande evangelho do patriotismo com a coragem cívica digna dos espartanos.” (PAULO..., 1923, p.2).

No entanto, parece que o movimento de se constituir uma memória local de Paulo Barreto não teve o fôlego suficiente para se auto manter por muito tempo ao longo da década de 1920. Observou-se que, a partir de 1924, os jornais diários de Belém, incluindo a própria *A Província do Pará*, deixaram de fazer qualquer menção ao significado que havia sido dado ao “23 de junho” nos dois anos imediatamente anteriores. Esses jornais acabaram se constituindo no que Sabina Loriga (2009, p.16) denomina de “agentes do esquecimento”. Considerando ainda o que escreveu o escritor inglês George Orwell (1972 apud LORIGA, 2009, p.16) – “Os acontecimentos passados [...] não têm existência objetiva e só sobrevivem pelos documentos e pela memória dos homens.” –, tem-se que a figura de Paulo Barreto ainda teve uma sobrevivida curta na capital paraense. Apesar dos esforços de civismo da intelectualidade belenense, em restituir a Paulo Barreto a nacionalidade brasileira que lhe fora negada no campo simbólico, foram as comunidades portuguesas que chamaram a si a responsabilidade na preservação de sua memória, porém restringindo-lhe, em muito, o âmbito. O *Jornal Lusitano* publicou, em 20 de agosto de 1921, a notícia sobre a homenagem a ser prestada pelas sociedades portuguesas de Belém à memória de Paulo Barreto, na forma de uma coroa (de flores) em bronze, confeccionada em Portugal, para ser depositada no túmulo do jornalista, no cemitério São João Batista do

¹⁴⁶Ignacio Moura (1857-1929), intelectual paraense e diplomado em engenharia civil em 1882 na então Corte Imperial. Exerceu o magistério e o jornalismo. Foi um dos membros fundadores da Academia Paraense de Letras (FCTN, 2012), e se relacionou com o corpo editorial do *Jornal Lusitano*, que chegou a publicar alguns de seus artigos.

Rio de Janeiro, “como atestado vivo e eloquente da gratidão e saudade da colônia portuguesa no Estado do Pará”.

O ânimo inicial da colônia dos portugueses de Belém parece, contudo, ter-se logo arrefecido. O *Jornal Lusitano* ainda chegou a marcar a passagem de mais um ano de falecimento de Paulo Barreto, em sua edição de 24 de junho de 1922, com o mais puro saudosismo português: “Não o esqueceremos jamais. [...] nada apartará do nosso íntimo, nessas horas em que fôr preciso evocá-lo [Paulo Barreto], a dolorosa saudade grangeada á hora da sua partida”. Por outro lado, os embates travados por Paulo Barreto há poucos anos atrás lhes pareciam estar distantes, pois corresponderam mais à realidade da comunidade portuguesa instalada no Rio de Janeiro. Na imprensa da então Capital federal, verificou-se como essa comunidade carioca – representada por algumas de suas entidades sociorecreativas e culturais – colocou-se à frente no movimento de rememorar a data da morte de João do Rio ao longo da década de 1920. No jornal *A Batalha*, de 24 de junho de 1930, publicou-se nota sobre o nono “aniversário” de falecimento de Paulo Barreto, “saudosamente sempre lembrado”, em que não faltaram palavras reconhecendo a ligação do escritor com o universo lusófilo: “João do Rio foi [...] um grande amigo de Portugal e dos portugueses, motivo porque desfructava no seio da laboriosa colônia lusitana as mais vivas e accentuadas sympathias.”. Para além das palavras impressas, o Centro Luso-Brasileiro¹⁴⁷ Paulo Barreto ainda mandou rezar missa em sufrágio da alma “do grande espirito desaparecido”, depois ritualizando a ida ao cemitério e a colocação de flores em sua lápide (O ANNIVERSARIO..., 1930, p.2).

Paulo Barreto falecera no ano anterior ao do centenário da independência política do Brasil, quando na cidade do Rio de Janeiro, enquanto Capital federal, promoveram-se vários eventos comemorativos dessa efeméride cívica, tais como a Exposição Universal e o Salão Nacional de Belas-Artes. Como cronista e observador atento aos costumes e modas da cena carioca, certamente João do Rio se faria presente nessas ocasiões. Entretanto, a sua figura, atrelada ao mundo lusitano, poderia causar algum tipo de incômodo. Todo *flâneur* sabe a hora exata de se retirar das ruas...

REFERÊNCIAS:

A MORTE de João do Rio: votos de pesar... **Estado do Pará**, Belém, n.3696, 26 jun.1921. Notícias telegraphicas, p.3.

¹⁴⁷ Associação criada por d.Florência Barreto, mãe de Paulo Barreto, com o fim específico de cultivar a memória do filho (RODRIGUES, 2010).

ABREU, Márcia. A circulação transatlântica dos impressos: A globalização da cultura no século XIX. **Livro**: Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição, Cotia, SP: Ateliê Editorial, n.1, p.115-127, maio 2011.

CHARTIER, Roger. Textos, impressões, leituras. In: HURT, Lynn (Org.). **A nova história cultural**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995. p.211-238.

DAPIEVE, Arthur. **Morreu na contramão**: o suicídio como notícia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DIAS, Carlos Malheiro. Carta para além tumulo a Paulo Barreto. **Jornal Lusitano**, Belém, n.41, p.1, 23 jul. 1921.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ TANCREDO NEVES(FCTN). **Ignácio Moura**. 2012. Disponível em: <<http://www.fcptn.pa.gov.br/index.php/homenageados/ignacio-moura>>. Acesso em: 4 abr. 2013.

GENS, Rosa Maria de Carvalho; OLIVEIRA, Ana Lucia Machado de. Flanando pela Alma Encantadora das Ruas. In: RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**: crônicas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1987.

LORIGA, Sabina. A tarefa do historiador. In: GOMES, Angela de Castro; SCHMIDT, Benito Bisso (Org.). **Memórias e narrativas (auto)biográficas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p.13-37.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. 2. ed., São Paulo: Contexto, 2010. p.111-153.

LUSTOSA, Isabel; TRICHES, Robertha. O português na anedota. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). **Imprensa, humor e caricatura**: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011. p.251-269.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **A vida vertiginosa de João do Rio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
[NOTA telegráfica]. **A Província do Pará**, Belém, n.11922, 29 jun. 1921. Últimas Informações do Mundo Inteiro, p.3.

[NOTA telegráfica]. **Estado do Pará**, Belém, n.3695, 25 jun. 1921. Notícias telegraphicas, p.3.

[NOTA telegráfica]. **Estado do Pará**, Belém, n.3698, 28 jun. 1921. Notícias telegraphicas, p.3.

[NOTA telegráfica]. **Folha do Norte**, Belém, 30 abr. 1914. Serviços telegraphicos, p.3.

[NOTA telegráfica]. **Folha do Norte**, Belém, 7 jul. 1914. Serviços telegraphicos, p.3.

[NOTA telegráfica]. **Folha do Norte**, Belém, n.9444, 1 jul. 1921. Serviços telegraphicos, p.3.

O. Paulo Barreto. **A Província do Pará**, Belém, n.13155, p.1, 24 jun. 1922.

O ANNIVERSARIO da morte de Paulo Barreto. **A Batalha**, Rio de Janeiro, n.158, p.2, 24 jun. 1930.

ORWELL, George. **1984**. Paris: Gallimard, Folio, 1972.

PAULO Barreto. **A Pátria**, Rio de Janeiro, p.1, 27 jun. 1921.

PAULO Barreto. **A Província do Pará**, Belém, n.11918, p.1, 25 jun. 1921.

PAULO Barreto. **A Província do Pará**, Belém, n.13463, p.1, 22 jun. 1923.

PAULO Barreto. **A Província do Pará**, Belém, n.13464, p.2, 23 jun. 1923.

PAULO Barreto. **Jornal Lusitano**, Belém, n.87, p.3, 24 jun. 1922.

PAULO Barreto: da infância á gloria. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, n.27, 2 jul. 1921.

PAULO Barreto na imprensa. **Estado do Pará**, Belém, n.1583, 14 ago. 1915. Últimas notícias, p.3.

PREITO de homenagem. **Jornal Lusitano**, Belém, n.45, p.2, 20 ago. 1921.

RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio**: vida, paixão e obra: biografia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SILVA, Alberto da Costa e. Quem fomos nós no século XX: as grandes interpretações do Brasil. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **Viagem incompleta**: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação. São Paulo: SENAC, 2000, p.19-38.

UM LITTERATO fala sobre a “Alma Latina”. **Estado do Pará**, Belém, n.1588, 19 ago. 1915. Últimas Notícias, p.3.

EM GUERRAS E BATALHAS: ISTO É COMO O JOGO DE BARALHO, VERTE, REVERTE

Márcio Araújo de Melo¹⁴⁸

Resumo: Como uma das possibilidades de escapar da execução de um possível contrato feito nas Veredas Mortas com o Diabo, o narrador-protagonista de *Grande sertão: veredas* conta sua longa estória ao seu compadre Quelemém e a um senhor da cidade. A esse último, Riobaldo força a narrativa, impõe seu julgamento, obriga os fatos, e faz dela remissão da sua vida. Essa narrativa – que se volta e se move sob si mesma, que transita de uma margem à outra, que parte e remonta o viver de seu narrador e personagem – é uma das possibilidades de salvação do pacto e da (não) existência do Diabo. Porquanto ela é constituída a partir da simulação, do fingimento e do logro, bem como marcada entre o indizível e o dizível. Assim, esse artigo analisa a narrativa mefistofélica de Riobaldo – um narrador que conduz a estória ao figurar uma imagem do Diabo, ao crer no seu existir, ao pronunciar seu nome e aceitar seu ser. Contudo essa narrativa mefistofélica vulgariza a presença do Diabo, constrói a dúvida, questiona sua existência e conclui, ao final do seu contar, que “existe é homem humano. Travessia”. Iludir o Demônio é a travessia desse romance que, para tal empenho, se utiliza de uma linguagem que se coloca como ponto fundamental, como lugar principal do enredo, como possibilidade de superar e instaurar a realidade sem Diabo e, por extensão, sem pacto.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; Diabo; *Grande sertão: veredas*.

Abstract: As one of the possibilities to escape from the execution of a possible contract made in the Dead Veredas with the Devil, the narrator-protagonist in *Grande sertão: veredas* tells his long tale to his godfather Quelemém and to a city gentleman. To this last one, Riobaldo distorts the narrative, imposes his judgement, obliges the facts, and made it a remission to his life. This narrative – which Turns and moves over itself, which goes from one side to the other, which goes forward and dates back the life of its narrator and character – is one of the possibilities of salvation of the pact and (not) the existence of the Devil. Because it is consisted from simulation, pretending and sham, as well as marked between the unsayable and the sayable. Thus, this paper analyzes the Mephistophelian narrative of Riobaldo – a narrator who leads the history by figuring an image of the Devil, believing in his existence, by pronouncing his name and accepting his being. But this Mephistophelian narrative vulgarizes the presence of the Devil, builds the doubt, questions his existence and concludes, at the end of its telling, that “what exists is human man indeed. A crossing”. Deceiving the Demon is the crossing of this novel that, to such commitment, it is used a language which put itself as a key point, as a main place of the storyline, as a possibility to overcome and establish a reality without Devil and, for extension, with no

Pact.

Keywords: João Guimarães Rosa; Devil; *Grande sertão: veredas*.

1. Considerações iniciais

Como uma das possibilidades de escapar da execução de um possível contrato feito nas Veredas Mortas com o Diabo, Riobaldo, narrador-protagonista de *Grande*

¹⁴⁸ Professor do Pós-Graduação em Ensino de Língua e Literatura da Universidade Federal do Tocantins (UFT). E-mail: marciodemelo@uft.edu.br

sertão, contará sua longa estória ao seu compadre Quelemém e a um senhor da cidade. A esse último, ele *obriga* a permanência para que escute suas memórias ao não permitir sua partida: “Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã-cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta”. (ROSA, 2001, p. 41). O esforço de Riobaldo é recompensado pela longa conversa, pela materialização da estória em livro e, acima de tudo, pela garantia dada de que o Diabo não existe e que, por isso mesmo, ele não conseguiu executar o pacto. Não seria de outro modo à resposta recebida para a pergunta final, porque “o senhor” é morador de cidade e possuiu carta de doutor: “Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum” (ROSA, 2001, p. 26). Além da tranquilidade, paciência e bondade, explicitadas ao longo da narrativa, Quelemém é, em todos os momentos, qualificado de espírita kardecista e sua forma de perceber e explicar as coisas é a partir dessa perspectiva. Então, sendo ele adepto de tal doutrina, seus esclarecimentos partirão desses ensinamentos. Em outras palavras, isso significa dizer que – para a pergunta formulada por Riobaldo – sua resposta já é, como a do moço forasteiro, marcada: ele não poderia ter feito um pacto com o Demônio, porque, segundo a doutrina codificada por Allan Kardec, tais entes não existem. No livro dos *Médiums*, um dos cinco pilares do Espiritismo, por exemplo, se lê que:

Bem difícil será persuadir a uma mãe de que o filho querido, que ela perdeu e que lhe vem dar, depois da morte, provas de sua afeição e de sua identidade, é um suposto satanás. Sem dúvida, entre os Espíritos, há-os muito maus e que não valem mais do que os chamados *demônios*, por uma razão bem simples: a de que há homens muito maus que, pelo fato de morrerem, não se tornam bons. (KARDEC, 1996, p. 63)

Assim, é visível a influência kardecista nas explicações do compadre de Riobaldo, quando esse lhe relata a estória de um rapaz seminarista e um padre que foram executar um exorcismo: “Compadre meu Quelemém descreve que o que revela efeito são os baixos espíritos descarnados, de terceira, fuzuando nas piores trevas com ânsias de se travarem com os vivos – dão *encosto*” (ROSA, 2001, p. 25). Portanto, como explica sua fala, não há efetivamente demônios, mas “baixos espíritos” que “dão *encosto*” ou, na compreensão de Kardec, espíritos maus. Dante Moreira Leite anota que pela interlocução com seu compadre Quelemém e pela necessidade de anunciar sua narrativa a outras pessoas, Riobaldo apenas encontrará um equilíbrio momentâneo, pois que as ambivalências da estória se adiantem para além do fim do livro. Para ele, o velho jagunço não consegue resolver suas angústias existenciais ao narrar anteriormente sua estória, por isso mesmo, procurará ainda outro narratário, que, no entanto, também não

o aliviará da angústia adquirida. Para Moreira Leite (1979 p. 99) – que interpreta *Grande sertão: veredas* como sessão psicanalítica – fica a dúvida se houve a cura do narrador-protagonista, que “reconhece, ao terminar, que ‘existe é homem humano’, e, portanto, que o mal e o bem estão em nós”. Assim, não chegando a especificar quais motivos fazem com que Riobaldo não se satisfaça com as confirmações dadas pelos interlocutores. De qualquer forma ainda é viável observar que Riobaldo – *senhor do texto* – escolhe seus ouvintes, para tanto opta por escutas que, de antemão, não creem na existência do Diabo, ou que, pelo menos, colocam em dúvida essa existência. Ainda sobre as tentativas de contar sua estória, é interessante lembrar que nas angústias do *pós-pacto* e da *pré-batalha* do Tamanduá-tão, Riobaldo manifesta o desejo de relatar, para o Alaripe e o Quipes, sua estória. E, como subordinados, teriam que escutar toda a narrativa para afirmarem que o “Diabo não existe”, ao final. Porém, não há confiança na relação que possa ocorrer entre eles, pois não há credibilidade nessa interlocução, em que imperam a submissão e o respeito de chefia. Mesmo que ainda houvesse, Alaripe admite sua incapacidade de responder à pergunta do chefe: “O que é que tu acha do que acha, Alaripe” sobre “a vida” “no resumo”. A resposta do velho jagunço é “Como que já vivi tanto, grossamente, que desgastei a capacidade de querer me entender em coisa nenhuma...” (ROSA, 2001, p. 586). Além do mais, como momento anterior à batalha final e, conseqüentemente, à morte de Diadorim, Riobaldo ainda não possui mais essa aflição, que o expelle ainda mais à vontade de narrar. Riobaldo força a narrativa, impõe seu julgamento, obriga os fatos, faz dela remissão da sua vida. Essa narrativa – que se volta e se move sob si mesma, que transita de uma margem à outra, que parte e remonta o viver de seu narrador e personagem Riobaldo – é uma das possibilidades de salvação do pacto e da (não) existência do Diabo. Tanto que faz dela proposta de julgamento com esses jagunços, para depois realizá-la com os outros narratários, mantendo ainda a imposição e postura do chefe Urutu-Branco. Na expressão de Willi Bolle (2004, p. 168): “réu que manda na justiça” ou na do próprio narrador “não era réu no real” (ROSA, 2001, p. 301). Assim, mesmo que na espera do juízo de seus interlocutores (o forasteiro e Quelemém), Riobaldo nunca cessa de propalar quem é o condutor da estória, dos fatos, das respostas, enfim, da voz que anuncia e denuncia o narrado: “O senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro” (ROSA, 2001, p. 207).

2. Narrativa mefistofélica

Por essa perspectiva é possível pensar que ao contar a estória, Riobaldo tenta

cancelar a existência de um possível pacto, logrando o Demônio. Para tanto tem como arma principal uma narrativa que simula, finge e oculta. Parte dessa estratégia é nomear o Diabo, dentre outros termos, de: “O Que-Não-Há”; “O Um-que-não-existe”; “O Ocultador”; “O indivíduo”; “O Outro”; cognomes que, previamente, já o caracterizam como simulacro, como esvaziamento, como niilidade. Para também, ao mesmo tempo, ser “O Que-diga”; “O solto-Eu”; “O Cujo”; “O Homem”; preenchendo, dessa maneira, o espaço vazio e a sua inexistência. Assim, entre *o indizível* e *o dizível*, o ex-chefe narra o Diabo e sua ausência, crê no seu existir, pronuncia seu nome, aceita seu ser, todavia, também o vulgariza com suas palavras, duvida, questiona e conclui, ao final do seu contar, que “existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2001, p. 624). Nessa ideia de um jogo que simula, imita e fingi um “falso, verdadeiro, inventado...” (ROSA, 2001, p. 268), Riobaldo, de certa forma, procura se filiar às narrativas que lhe conferem essas mesmas identificações, tanto que vai encontrar prazer na “leitura proveitosa” de “vida de santo, virtude”, “moral” e, para exemplo, cita “missionário esperto engabelando os índios”. Como narrador, há em Riobaldo o desejo, a necessidade e a esperança de conseguir narrar essa esparrela, de produzir uma narrativa que lhe dê a salvação, por assim dizer: “Inda hoje, aprecio um bom livro, despaçado. (...) Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplo – missionário engambelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo... Eu gosto muito de moral.” (ROSA, 2001, p. 30/31) Assim, a legenda, exemplo de virtualidade, de honestidade e de primor da vida dos santos, não leva em consideração a necessidade de veracidade dos fatos e dos sujeitos narrados, mas antes, são verossímeis por si só, por se constituírem a partir de recursos discursivos, por se utilizarem de uma linguagem que, previamente, é inquestionável, tal como informa André Jolles (1976, p. 46) a respeito dessa forma simples, dizer que “mas que acontece durante a transmutação? Que força é essa que decompõe os acontecimentos em unidades primordiais – de certa maneira – antes de fecundá-los? E que realiza em seguida uma seleção dos acontecimentos para fixar-lhes determinados conceitos? É a linguagem”. Como formadora de um simulacro, essa linguagem apresenta uma verdade que está, de antemão, inscrita na ordem do aceitável e do modelar. Ao narrar “sua matéria vertente”, Riobaldo se filia a essa credibilidade de texto/jogo; acresce-se a isso uma narrativa enviesada, que, em todos instantes, se constrói e desconstrói, mesmo que com aparência de desestruturada. Na feliz expressão de Walnice Galvão (1972, p. 63) o narrador jagunço “dissimula a História para melhor desvendá-la”. Seguindo essa mesma trilha, ao

analisar a linguagem do narrador de *Grande sertão: veredas*, Willi Bolle (2004, p. 177) comenta que Riobaldo “descobre que o procedimento-chave do discurso do poder é a dissimulação”. Por essa perspectiva, é apropriado anunciar que a narração riobaldiana se valerá dos recursos que mais caracterizam a imagem do Diabo: o disfarce e a dissimulação – “as caras todas do Cão” (ROSA, 2001, p. 520) –, com intuito de com ela enganar o Tentador. É, portanto, a partir dessa essência demonológica que Guimarães Rosa cria sua narrativa *mefistofélica*. Como em um jogo de abrir e fechar, essa narrativa não deve ser pronunciada para não ser lembrada; nem pode ser encerrada para não ser esquecida. Essa narrativa sinuosa de *Grande sertão* desloca os acontecimentos do lugar, impõe uma ordem que é estabelecida a partir da memória e do desejo do condutor do monólogo, fazendo surgir assim uma estória entrecruzada. Seus esforços são para conseguir pronunciar o Diabo, para *dizer* o *indizível*, para perceber suas artimanhas e estratégias, com o intuito de vencer seu maior medo: a realização do pacto. Pela voz do jagunço letrado: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexer dos lugares” (ROSA, 2001, p. 201). Ademais, pelo tempo narrado distanciado do narrativo, é possível observar que as coisas que são importantes para o jagunço-narrador diferem muito das vivenciadas pelo jagunço Tatarana, pois através de seu contar “dificultoso” e “muito entrançado”, a memória não seria um problema. Mas, a questão premente é a “astúcia que têm certas coisas passadas”, de maneira que no vaivém dos fatos vividos, a linguagem precisa ziguezaguear na mesma proporção que o atilamento anunciado. Iludir o Demônio é a travessia desse romance. Para tal empenho, a linguagem se coloca como o ponto fundamental, como lugar principal do enredo, como superação, como possibilidade de instaurar a realidade sem Diabo e sem pacto. Como numa cantiga de guerra, numa cantiga de ir para guerra, ele narra para enganar o Príncipe das Trevas. Sua estória finge, escapole, ludibria, tanto que ela se inicia já num tempo e espaço deslocados, em que o leitor tem que procurar o fio narrativo suspenso e perdido; ele tem que entender o jogo que se apresenta desde o começo; o jogo que se abre entre o *ser* e o *não-ser* do Diabo a partir de “Nonada”, e que coloca a regra inicial: “Bem, o senhor ouviu, o que ouviu sabe, o que sabe me entende...” (ROSA, 2001, p. 39). Pela na expressão do próprio narrador se dirigindo ao narratário: “Se o senhor souber, sabe; não sabendo, não me entenderá. (...) O senhor não é bom entendedor? Conto” (ROSA, 2001, p. 170). Ou parafraseando a esfinge em “Édipo Rei”: “decifra-me ou te devoro”.

A alternância de tempos de controle e de relaxamento dá ritmo à sequência do discurso, bem como “instala a narração numa nebulosa que mistura como que sem fundamento os dados cronológicos até o momento em que o narrador julga necessário voltar ao começo, isto é, àquele encontro fatídico no Porto do Rio-de-Janeiro de Minas” (UTÉZA, 1994, p. 118). Esses “dados cronológicos” da narrativa que se colocam, aparentemente, “sem fundamentos”, cumprem a função de deslocar o narrado, de simular trilhas, caminhos possíveis para que o narrador possa lograr a realidade e o Demônio. Tanto que em nenhum momento Riobaldo perde sua consciência de narrador, da estória e do que objetiva dela: “Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras” (ROSA, 2001, p. 325). Portanto, sua narrativa é cerzida linha por linha, formada e articulada em todos os momentos para um fim específico, até porque como impõe o narrador a respeito de sua estória: “Agora: o tudo que eu conto, é porque acho que é sério preciso” (ROSA, 2001, p. 189). Num outro momento anuncia ele que: “Assim eu acho, assim é que eu conto”, (ROSA, 2001, p. 115), ou, um pouco antes, em que o narrar conglomerava vários elementos: “Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isto é como jogo de baralho, verte, reverte” (ROSA, 2001, p. 114). O “verter” e “reverter” – imagem do ato de baralhar – da estória são associados aos atos de guerrear, batalhar, narrar e jogar baralho, em todos, está-se ponto em questão a vitória sobre o inimigo, até porque para se obter êxito, sempre é necessário enganar aquele a quem se está enfrentando: “E o mais, que eu estava criticando, era me a mim contando logro – jigajogas”¹⁴⁹ (ROSA, 2001, p. 165). Walnice Nogueira Galvão (2001, p. 238) vê a relação narrador/interlocutor a partir da dissimulação; segundo ela “Riobaldo não é um narrador direto ou fluente: demora muito a entabular sua verdadeira história; é manhoso e tergiversador; tenta enganar o Interlocutor. Boa parte do livro decorre antes que se resolva a abrir o jogo”. É interessante dizer que esse jogo narrativo do jagunço letrado nunca é aberto em toda sua plenitude, quer para o interlocutor, quer para o leitor, pois, há sempre caminhos sinuosos, há sempre uma fala desgovernada, uma fala que repuxa um narrado anterior ou uma reflexão posterior. Além do mais, por todas as partes do romance fica um ponto de interrogação a questionar essa “verdadeira história” “entabulada” pela fala do narrador-protagonista.

149

- **JIGAGOGA:** Antigo jogo de cartas; ludíbrio; coisa instável; coisa complicada, trapalhada. (MARTINS, 2001, p. 286)

3. Eu ia e não vou mais

O simulacro no conduzir da narrativa pode ser visto em vários momentos do texto como, para uma elucidação, nos versos de *Olererê baina...*, e na canção de *Siruiç* (ROSA, 2001, p. 135), que vão sendo repetidos por alusões ou por transcrições. Eles são canções de guerra, de narrativa, de amor, de ludibriar o inimigo, de enganar o leitor, simulacros que, como diz o narrador, vão “falseando fuga” (ROSA, 2001, p. 83) e “fundo no falso” (ROSA, 2001, p. 188). Com algumas variações e em momentos diferenciados da narrativa, os mesmos versos são escritos e dispostos, como que se agrupando e reagrupando para serem lançados no texto, ou pela imagem do jogo: baralhados e embaralhados. Até sua disposição na ordem linear da narrativa se dá de forma a mostrar o “ir” e o “vir” do texto, pois a primeira vez que Riobaldo irá escutá-la é anunciada, somente, na segunda vez que ela é escrita na obra. Observa-se que esse “ir” e “vir”; esse “entrar” e “sair”, que se mostram textual e visualmente, fazem parte da ação de fingir, de disfarçar aquilo que se quer realmente. A miragem e a ilusão são, sem dúvida, a essência dessa canção, pois, ela objetiva lograr o inimigo. Como se pode ver pelas falas que antecedem a cada cantiga – “indo em bando por estradas jornadas”; “cantiga de se viajar e cantar, guerrear e cantar”; “par de coldres”; “É guerra” –, há sempre o motivo da viagem e da guerra ligados a esse cantar, a um festejar da vitória vindoura e certa. Frantz Fanon (1979, p. 111), em *Os condenados da terra*, ao analisar o processo de descolonização dos países africanos, também aproxima todos esses elementos:

As tribos se põem em movimento, os grupos se deslocam, mudando de terreno. Os habitantes do norte marcham para o oeste, os da planície sobem para as montanhas. Não há posição estratégica privilegiada. O inimigo imagina perseguir-nos mas nós encontramos sempre um meio de nos colocarmos em sua retaguarda, golpeando-o no momento mesmo em que ele crê que estamos liquidados.

A imagem da guerra, que exhibe Fanon, apresenta como principal estratégia bélica a dissimulação, em que o *parecer ser* tem um objetivo específico: vencer o inimigo, com toda sua superioridade, através do logro. Para tal dimensão o jogo é constituído das artimanhas táticas: “deslocamento” e fingimento, levando o opositor a crer naquilo que imagina ver. Na fala do narrador-jagunço, as figurações a respeito da narrativa, colocadas para o interlocutor, são do mesmo calibre, em que “o que vale é o que está por baixo ou por cima”; “parece longe e está perto”; “está perto e parece longe”. Com a clareza do ofício de narrador, Riobaldo decreta uma aproximação de seu contar e de sua vida aos movimentos da guerra, que oscilam e ziguezagueiam para confundir e iludir o inimigo: “Vida, e guerra, é o que é: esses tontos movimentos, só o contrário do que

assim não seja. Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe.” (ROSA, 2001, p. 245) É adequado se apropriar aqui do discurso do autor de *Os condenados da terra* para perceber que, como numa música de guerra, a narrativa do ex-jagunço também faz esse exercício de batalha, ao se iniciar por uma reflexão acerca da existência do Diabo, por nomes e lugares desconhecidos, por situações quase incompreensíveis e por um ponto qualquer da estória. O ouvinte/leitor entra no meio de uma circunstância em que os fatos ainda não foram todos desenrolados, não há ainda um final decretado para aquilo que vai ser narrado, tanto que não é gratuita a marca de infinito ao final do romance. Por isso, Riobaldo precisa tanto da opinião do senhor culto, de sua confirmação, para que ele compartilhe e construa a escrita/fala derradeira para a narrativa. Ou, por outras palavras, na guerra entre os vários “Riobaldos” e seus inúmeros Demônios a apreciação do narratário é fundamental, pois também ele deve empulhar a arma da confirmação, da escuta, do desejo ao longo do monólogo riobaldiano. Inclusive, ainda por outra amarra, o tempo da narrativa vai oscilando entre o presente do narrador e o seu passado de personagem narrada. Aliás, em nenhum momento, Riobaldo perde o controle e percepção desses dois tempos. Tanto que, enquanto narrador, tem clareza das transformações ocorridas no sertão, no sertanejo, nos valores sociais. Essa compreensão ainda é mais nítida quando se observa o ato de narrar, pois, como condutor da estória vai se colocando no lugar de quem escolhe os fatos narráveis e as maneiras de narrar: “Se eu estou falando às flautas, o senhor me corte” (ROSA, 2001, p. 76); “Ou conto mal? Reconto” (ROSA, 2001, p. 77); “Pois porém, ao fim retomo, emendo o que vinha contando” (ROSA, 2001, p. 94); “A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória” (ROSA, 2001, p. 418). Há que se pensar, dessa maneira, que a estória retrata não só a vingança contra os hermógenes, ou o amor/amizade com Diadorim, ou a vida de um ex-jagunço, nem tão somente a dúvida da existência do Maligno, mas, antes, ela é um esforço, uma luta com o próprio ato de narrar. Assim, não por acaso, Riobaldo é, além de excelente atirador (*Tatarana*/lagarta de fogo), o *Cerçidor*, que maneja outro tipo de arma: a palavra. Ela é, ao transformar-se em narrativa, o motivo principal do logro, é com ela que Riobaldo consegue oscilar e tecer, discursivamente, a ação de narrar, embaralhando os episódios que estão sendo contados, de maneira que o narrado se manifesta também na estrutura da narrativa. De maneira análoga, Jaime Ginzburg (1997, p. 69), comentando sobre a narrativa riobaldiana, explica que “o ato de narrar se situa ambigualmente entre duas necessidades opostas – lembrar e

esquecer. A forma da narração de ser adequada a essa relação tensa”, fazendo com que ela una *forma e tema*. E, como cerzidor do narrado, vai tecendo os pontos diferentes da estória ao modo de narrar, ao seu modo de existir, até porque, consciente de sua escritura, declara que, ao contar de maneira “desgovernada”, simula o “desgovernado” de sua vida. Não é gratuito, por assim dizer, voltando à “*Olererê Baiana...*”, que os versos cantem “o partir” e “o voltar” do bando de jagunço para o combate, mas, além disso, mostrem visualmente essa ideia ao quebrar os versos e as palavras: “bai-/ana”; “fa-/ço”. De outra maneira anunciada: *forma e conteúdo* se unem para traduzirem a mesma ideia, assim, em Guimarães Rosa, essa relação pode ser vista também em outros momentos como, para ilustrar, ao nomear as personagens, os topônimos, a natureza, enfim, todos os termos e estória vão procurar estreitar *significante e significado; narrativa e narrado; nome e coisa*. Nos outros versos, afirma-se também que a canção de *Siruiç* – “palavras diversas” e “toada estranha” – relaciona os vários motes, a começar pelo fato de que Riobaldo – ao escutá-la uma única vez, quando ainda era jovem – estava conduzindo o bando para um arrancho seguro, antecipando, por assim dizer, a futura chefia; depois eles aludem a uma “moça virgem”, se ligando a pessoa do jagunço Diadorim. Da mesma configuração que os de “*Olererê Baiana...*”, esses versos também são para conduzir o bando, para guerrear, para amar, para ludibriar o inimigo, cumprindo a função de um hino antigo, ainda do tempo que Joca Ramiro era o chefe. Mas, a canção de *Siruiç* – “um símbolo poético de que [Riobaldo] jamais se libertará” (GARBUGLIO, 1972 p. 25) – é também de outro grande chefe, Urutu-Branco, que irá vingar a morte por traição do pai de Diadorim: “Assim, aquela outra – que o senhor disse: canção de *Siruiç* — só eu mesmo, meu silêncio, cantava” (ROSA, 2001, p. 561).

4. Considerações finais

Retornando à ideia de lograr o Demônio através de cantigas, de narrar, enfim, de proferir palavras, é bom lembrar, como nos informa Câmara Cascudo (2000, p. 194), que “no sertão do Brasil os cantadores vencem sempre o demônio porque cantam as velhas orações de força irresistível, como exorcismo, ladainhas, ofícios de Nossa Senhora, *Magnificat* etc”. Rezar antigas preces e pronunciar fórmulas mágicas são sempre, como anuncia o folclorista, possibilidades de enganar a quem não conhece tais jaculatórias, quem não pode pronunciar as palavras sagradas. Haja vista, Riobaldo, reiteradamente, anuncia, após o pacto, que pode falar no nome de Jesus Cristo e de Nossa Senhora. De mais a mais, o narrador decreta para o Hermógenes o lugar de filho do Diabo, deslocando, assim, de seu ser para outro a presença e dominação do Maligno.

Até porque, pela tradição demonológica, nem o Diabo e nem os pactários conseguem executar ações que são ligadas aos rituais cristãos, como pronunciar nomes sagrados e as orações, fazer os cerimoniais eclesiais, passar por lugares santificados, enfim, tudo aquilo que estiver relacionado a Deus e a sua obra, por isso, Riobaldo insiste em afirmar que tem Nossa Senhora como protetora e que pode fazer o sinal-da-cruz. Citando o *Compendium maleficarum* de Francisco Maria Guazzo, “o mais sistemático modelo de pacto de que tenhamos notícias”, Alberto COUSTÉ (1996, p. 77) mostra que ao neófito é proibido executar, antes e a partir desse ajuste, os atos ligados à religiosidade católica. Além do mais, Riobaldo, já velho, possuiu ainda outro trunfo dizendo que “Quero um punhado dessas [rezadeiras], me defendendo em Deus, reunidas em volta... Chagas de Cristo” (ROSA, 2001, p. 32) para advogar por ele junto aos céus, tanto que, afirma: “estou de costas guardadas, a poder de minhas rezas” (ROSA, 2001, p.56), e também pelas orações de Otacília: “Minha mulher, que o senhor sabe, zela por mim: muito reza. Ela é abençoável” (ROSA, 2001, p. 31). Conjugada à narrativa, a intercessão das orações junto a Deus Pai e o uso dos ritos cristão são, por assim dizer, mais uma probabilidade de escapular a existência do Demônio e do pacto. Ainda é válido, novamente apropriando-se de Câmara Cascudo, lembrar que a pronúncia de “velhas orações de força irresistível” é outra possibilidade de vencer o Maligno, tanto que o jagunço Tatarana torna-se guardião da canção de *Siruiç*, fazendo dela porto seguro ao longo de sua vida. Nas suas inúmeras reminiscências, ela está sempre presente como um ícone que liga as pontas do narrado: a moça virgem, a viagem, a guerra, a jagunçaria, a poética, o sertão, o amor. Numa outra versão da canção de *Siruiç* – inventada por Riobaldo muitos anos depois do encontro com o bando de Joca Ramiro na fazenda São Gregório –, outros elementos são adicionados, principalmente, porque há uma forte referência aos fatores atrelados ao pacto e à chefia do bando, que, por sinal, não aparecem na versão primeira do jagunço *Siruiç*. Para o narrador, o não entendimento do “estatuto daquela letra” e a não compreensão dos seus significados acabam por gerar um tom de chacota e de fanfarronice entre os jagunços, o que, contudo, já havia acontecido antes do requerimento da chefia de Zé Bebelo quando ele zomba do chefe do bando, somente Diadorim parece perceber, pelo seu silêncio, as entrelinhas do “rompante” de Riobaldo. No entanto, ainda cabe perguntar quais significados estão presentes nesses versos, pois, se por uma vertente eles aludem ao pacto nas Veredas Mortas e a conquista da chefia, anunciando, desse jeito, o motivo do comércio com o “Cão”; já por outro lado, acabam por expor e vulgarizar tais ações, causando riso e zombaria por parte de

todos os jagunços.

Dessa ambiguidade, que se abre entre o pronunciar e o silenciar; entre o mostrar e o esconder, surge outro ponto a ser pensado: qual é a função – além do caráter belicoso que a Canção inventada já exerce – que seu autor “nem podia dizer aos outros o que queria” com ela. Por outras palavras: o pacto que deveria ser guardado em segredo para manter seu caráter sacro e valorizador é exposto ao cômico e ao ridículo, ficando apenas ocultos os significados atribuídos a ela por parte do chefe Urutu-Branco e, ao que parece, também por Diadorim que “era o em silêncio”. Para tal discussão, se apodera aqui da leitura de Henri Bergson (1987, p. 98) sobre o riso, quando propõe que ele “é uma arma de destruição: ele destrói a autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio”. Assim, é possível pensar que ao se tornar objeto de “bazófiás” geral, o Diabo acaba por ser apresentado como uma entidade inferior e sem força de reação, e “conforme o sim pelo não”, os significados dos versos são preenchidos mediante o desejo do chefe dos jagunços. Ao assumir sua estada nas Veredas Mortas, através dos versos e de toda a narrativa, Riobaldo não só se equipara ao Hermógenes enquanto pactuado e chefe, mas se coloca de igual por igual com Lúcifer, impondo a ele seu desejo e sua autoridade “em armas”. Assim, a nova canção de *Siruíz* instaura outra música de guerra para o bando renovado e convida à batalha contra o Demo e os judas, bem como uma luta que se inicia através do ato de narrar. Ato esse que se dá a partir do jogo da linguagem que se faz estória, que urde os acontecimentos. Ela inicia e caracteriza a marca do chefe/trovador que Riobaldo, depois de convidar Satanás às *horas mortas*, se torna.

REFERÊNCIAS:

- BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª edição, Universitaires de France, de Paris, France. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- COUSTÉ, Alberto. *Biografia do diabo*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “Riobaldo, o homem das metamorfoses”. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Personae*. São Paulo: SENAC, 2001.
- GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de G. Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- GINZBURG, Jaime. “A narração fragmentária em *Grande Sertão: Veredas*”. In: *Nonada: Letras em revista*. Nº 01, Ano 01, Porto Alegre: Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, 1997, pp.61-71.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KARDEC, Allan. *O livro dos médiuns*. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 1995.
- LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora Nacional: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.
- UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.

SOB A PERSPECTIVA DO HERÓI: CONSTRUÇÃO DO LEITOR INFANTOJUVENIL DE *HARRY POTER E A PEDRA FILOSOFAL*

Margarida Pontes Timbó¹⁵⁰

Prof^a. Dr^a. Fernanda Maria Abreu Coutinho¹⁵¹

Resumo: Esta comunicação procura adequar-se à proposta do Simpósio Temático 15, intitulado “Que leitor é esse? Narrativas infantojuvenis e contemporaneidade”, do IV Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia – IV CIELLA. Nesse sentido, objetiva perceber como a leitura, sobretudo, a das narrativas contemporâneas, torna-se fluida ao permitir uma discussão apurada, tendo em vista a postura e ótica do herói. Além disso, o trabalho também se interessa em demonstrar a forma pela qual se processa a recepção destes textos literários na atualidade, especialmente, devido ao poder das mídias digitais em fortalecer as imagens do herói. A pesquisa, de caráter teórico-bibliográfico, pautou-se em autores como Umberto Eco (2004), Flávio Martins Carneiro (2010), Hunt (2010) dentre outros que se preocupam com a construção do leitor e do herói moderno. Arelada a esta ideia, discutiremos como o leitor contemporâneo percebe o personagem das narrativas e com ele interage. Assim sendo, serve de *corpus* literário para este estudo o livro *Harry Potter e a pedra filosofal* (2000), da escritora britânica J.K. Rowling. Através da atuação de Harry, herói do referido romance, traçaremos pontos tangentes e divergentes acerca de sua relação com o leitor, sobretudo, elencando dados da infância e da mitologia clássica que construíram empatia no público leitor infantojuvenil da contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura infanto-juvenil; Leitor contemporâneo; Herói.

Abstract: This speech tries to fit in with the purpose of the Thematic Symposium 15, whose title is “What reader is this? Childlike and youthful narratives and contemporaneity”, from the IV International Congress of Linguistic and Literary Studies in the Amazon- IV CIELLA. Thus, this work has the objective of realizing like the reading, especially of the contemporary narratives, becomes fluid when let us a solid discussion, considering the posture and the optics of the hero. Besides, the works also owns the interest of demonstrating the form through the reception of these literary texts happens nowadays, especially because of the power of the digital media to reinforce the hero’s image. The research, of theoretical-bibliographic character, was based on authors like Umberto Ecco (2004), Flávio Martins (2010), Hunt (2010), among others who think over the building of the modern reader and the modern hero. With this idea, we will discuss like the contemporary reader realizes the character of the narratives and interacts with him. Thus, the literary *corpus* of this study is the book *Harry Potter and the philosopher’s stone* (2000), by the British writer J. K. Rowling. Through the performance of Harry, hero of the mentioned novel, we will draw up convergent and divergent points concerning his relation with the reader, especially, selecting pieces of information of the childhood and of the classic mythology that built empathy with the childlike and youthful reader public of nowadays.

Keywords: Childlike and youthful literature; Contemporary Reader; Hero.

¹⁵⁰ Doutoranda em Literatura Comparada na Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista CAPES. E-mail: guidinhapontes@yahoo.com.br

¹⁵¹ Pós-Doutora em Literatura Comparada, junto à UFMG e à Université de la Sorbonne; Professora do Departamento de Literatura da UFC e orientadora deste trabalho. E-mail: fmacout@terra.com.br

1. Introdução

Este trabalho discute a relação estabelecida entre o herói das narrativas ficcionais e o leitor contemporâneo, a fim de mostrar como essa conexão torna-se apurada a partir da leitura literária. Para tanto, o eixo basilar do estudo é o livro *Harry Potter e a pedra filosofal* (2000), da escritora britânica J.K. Rowling.

De acordo com nossa leitura percebemos que, na atuação do personagem Harry, herói do referido romance, o leitor contemporâneo redescobre alguns dados da infância e da mitologia clássica, como a trajetória do herói que, constrói empatia entre leitor e personagem, gerando a identificação do leitor como o *ethos* do herói. Esta discussão também se coaduna com a perspectiva de teóricos como Hunt (2010), que se interessa pelas questões específicas do universo do leitor infantil; bem como Umberto Eco (2004), Flávio Martins Carneiro (2010), dentre outros estudiosos preocupados com a construção do leitor.

Portanto, este texto remonta ao modo como o leitor contemporâneo percebe e interage com o personagem das narrativas ficcionais modernas, revelando que a estrutura da obra se fixa na relação entre leitor e texto, pondo este último em destaque em todas as suas dimensões verbal e não-verbal.

2. Harry Potter, um novo herói infantojuvenil

[...] Francamente, Dumbledore, você acha que pode explicar tudo isso em uma carta? Essas pessoas jamais vão entendê-lo! Ele vai ser famoso, uma lenda. Eu não me surpreenderia se o dia de hoje ficasse conhecido no futuro como o dia de Harry Potter. Vão escrever livros sobre Harry. Todas as crianças no nosso mundo vão conhecer o nome dele! (ROWLING, 2000, p.17)

Iniciaremos nossas considerações acerca do herói Harry Potter e de seu leitor infantojuvenil tomando como base a citação acima. Certamente, a literatura infantojuvenil e seus leitores sofreram uma revolução a partir de toda a saga do bruxinho inglês, enquanto fenômeno midiático que foi capaz de ligar o consumidor leigo à prática industrial. Na verdade, desde o primeiro livro *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, o personagem Harry Potter parece pré-destinado a se tornar de fato lenda, tanto na mídia quanto na literatura e no mundo do consumo. Contudo, podemos dizer que, foi justamente a imaginação criativa da autora J. K. Rowling – considerando-se ainda o elo entre realidade e fenômeno artístico – o

fator responsável pelo grande sucesso do herói Harry e sua boa relação com o leitor infantojuvenil.

Nesse sentido, podemos nos questionar como um livro que se adéqua ao mundo consumista procura desvincular-se disso na sua história, como por exemplo, no destaque aos defeitos de Duda, primo minado de Harry, e seu desprezo pelos brinquedos que ganha:

A casa dos Dursley tinha quatro quartos: um para o tio Válter e tia Petúnia, um para hóspedes (em geral a irmã de tio Válter, Guida), um onde Duda dormia e um onde Duda guardava todos os brinquedos e pertences que não cabiam no primeiro quarto. [...] Quase tudo ali estava quebrado. A filmadora com apenas um mês de uso estava jogada em cima de um pequeno tanque com que certa vez Duda atropelara o cachorro do vizinho; no canto estava o primeiro televisor de Duda, no qual ele enfiara o pé quando seu programa favorito fora cancelado; havia uma grande gaiola de pássaros, antigamente habitada por um papagaio que Duda trocara na escola por uma espingarda de ar de verdade, e que estava guardada numa prateleira com a ponta dobrada porque Duda se sentara em cima dela. Outras prateleiras estavam cheias de livros. Eram as únicas coisas no quarto que pareciam nunca ter sido tocadas (ROWLING, 2000, p.37).

Pelo excerto acima notamos como o leitor vai, aos poucos, construindo conexões com a história da vida do menino Harry Potter, dentre elas: as diferenças marcantes entre seu comportamento e o do primo, a inteligência, o carisma e o valor que ele atribui às coisas da alma em detrimento do desprezo que dá às coisas materiais do mundo consumista. Nesse sentido, o leitor contemporâneo identifica-se com a narrativa ficcional imaginativa. Logo, se a história e o modo por que foram estabelecidos os acontecimentos produzem sentidos, o herói e sua narrativa são facilmente aceitos pelo receptor da obra, ou seja, pelos leitores. Assim, os problemas do mundo mágico de Harry Potter tornam-se sólidos face ao mundo do leitor infantojuvenil contemporâneo. Desse modo, se a história possui sentidos, ela promove aceitação por parte do leitor. Assim, ao estudioso de literatura, especialmente o que se interessa pela literatura infantojuvenil, resta entender como o livro é capaz de construir certos elos com o leitor. Segundo Peter Hunt (2010), ao analisarmos livros para crianças ou adolescentes é necessário procurar responder os seguintes questionamentos:

como é o livro e que impressão ele proporciona? Como se sente o leitor? [...] qual o pano de fundo do livro? E o pano de fundo do leitor? Que habilidades o livro exige? Que habilidades o leitor deve possuir? Qual é a circunstância da leitura? Tudo isso nos remete à relação da criança com o livro, que pode ser diferente da do adulto

– e em especial quando se trata da relação do adulto com o livro para criança (HUNT, 2010, p. 22).

Desta forma, quando o adulto ou estudioso de literatura também se propõe a ler o romance *Harry Potter e a Pedra Filosofal* é interessante que procure refletir diante dos questionamentos propostos por Hunt. Além disso, torna-se relevante ao leitor, seja ele infantojuvenil ou adulto, assumir a perspectiva do herói para facilitar a elaboração da imagem entre o sujeito (que possui ideologias e intencionalidades, isto é, o próprio herói ou protagonista da história) e a recepção que o leitor (sobretudo, o infantojuvenil) faz dessa imagem. Em outros termos torna-se crucial para o leitor compreender o *ethos* do personagem Harry e a trajetória que assume, retomando as semelhanças do herói clássico. Observamos que em toda a saga, Harry Potter sofre o percurso destinado ao herói clássico: a preparação, isto é, o rito de iniciação; a busca pelo autoconhecimento, e, em seguida, cumpre seu destino e retorna às origens.

Desta forma, observamos que os leitores de Harry Potter foram crescendo junto com o personagem e acabaram se transformando em “leitores viciados”, interessando-se também por outras leituras e linguagens que os levassem ao mundo mágico da ficção, como por exemplo, filmes, jogos, pinturas e o “peritexto [...] o material escrito e ilustrado que, cerca “a história: o logo da editora, as fontes, o leiaute etc.” (HUNT, 2010, p. 22). Além disso, no contexto de estudos da literatura infantojuvenil, é necessário analisarmos ainda o estilo e a estrutura a fim de que se torne perceptível o modo como esses aspectos produzem sentido para o leitor: “consideraremos como o leitor [...] se relaciona com esses elementos: como o gênero afeta o texto e como o conhecimento das convenções afeta o sentido” (HUNT, 2010, p. 22). Entretanto, Peter Hunt também destaca a contribuição que o leitor e o seu contexto promovem na produção de sentido de toda obra: “as implicações ideológicas do livro para criança - de fato, as implicações próprias da leitura” (HUNT, 2010, p. 22).

Então, se os textos tendem a misturar e colorir as relações da literatura com outras artes, aquele que lê está longe de manifestar uma atitude pacífica em relação ao texto. Para tanto, comporta-se como uma espécie de leitor viciado (CARNEIRO, 2010, p.21):

O leitor viciado, o que não consegue deixar de ler, e o leitor insone, o que está sempre desperto, são representações extremas do que significa ler um texto, personificações narrativas da complexa presença do leitor na literatura. Eu os chamaria de leitores puros; para eles a leitura não é apenas uma prática, mas uma forma de vida.

Nesse sentido, a leitura enquanto forma de vida transforma o sujeito porque permite sua modificação intelectual e espiritual. Muitas vezes, o leitor não quer encontrar o sentido da leitura, deseja apenas vivenciá-la e aproveitar suas substâncias mais nocivas.

Do mesmo modo em que há uma relação entre droga e escrita, poderá existir uma relação entre droga e leitura, mas apenas em alguns raros casos (quando o leitor não consegue deixar de ler) torna-se mesmo um viciado na leitura da literatura. Digamos que todo escritor antes de se firmar como tal, apresenta esse tipo de comportamento, ou seja, é um leitor viciado que procura a todo custo manifestar seus desejos mais íntimos em trabalhar com a palavra.

3. Sob a Perspectiva do herói: construção do leitor infantojuvenil de Harry Potter e a Pedra Filosofal

Percebemos o romance *Harry Potter e a Pedra Filosofal* escrito por J.K. Rowling, como uma nova possibilidade de interação entre personagem e leitor infantojuvenil. Neste caso, essa interação constitui um benefício ao leitor, afinal ele se sente instigado a conhecer o restante dos livros que compõem a saga, bem como novas linguagens que venham a expressar outros sentidos ao todo da obra.

Essa relação entre o novo herói infantil Harry e o leitor infantojuvenil parece ser delineada pela capacidade da referida escritora em desvendar dados da infância de Harry associando-os aos valores éticos e morais direcionados do personagem para o leitor.

Duda tinha uma vaga na antiga escola de tio Válter, Smeltings. Pedro ia para lá também. Harry, por outro lado, ia para a escola secundária local. Duda achava muita graça nisso.

- Eles metem a cabeça dos garotos no vaso sanitário no primeiro dia de escola – contou ele a Harry – quer ir lá em cima praticar?

- Não, obrigado – respondeu Harry. – o coitado do vaso nunca recebeu nada tão horrível quanto a sua cabeça, é capaz de passar mal. E correu antes que Duda conseguisse entender o que dissera (ROWLING, 2000, p.32).

Como podemos perceber, a ironia utilizada no discurso de Harry inova o perfil deste herói. No livro, a intenção de realismo e verdade se alterna com a atração pela fantasia, imaginário e maravilhoso. Embora Harry sofra as piores humilhações por parte de seus tios e primo, é através de sua perspicácia e inteligência que conseguirá ter êxito nos projetos e sair de certas situações delicadas, revelando-se, assim, um sujeito digno de empatia por parte do leitor. Assim, o leitor infantojuvenil demonstra a sensação de prazer

ao ler toda a história de vida do bruxo Harry. Daí entendermos o porquê de muitas gerações terem consumido com voracidade a leitura deste romance considerado de massa.

No livro *Lector in Fabula* (2004), Umberto Eco direciona seus estudos para a natureza das convenções semióticas e para a estrutura dos códigos e dos processos comunicativos, apresentando a ideia do leitor-modelo (*lector in fabula*), ao propor a identificação e o modo pelo qual o texto pode dar prazer ao leitor. Nesta direção podemos perceber ainda que o próprio texto é capaz de prever seu leitor a partir das estratégias textuais construídas pelo autor. Logo, desde o primeiro livro sobre as aventuras de Harry Potter localizamos a previsão de como seriam seus leitores. Segundo Umberto Eco:

[...] para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que “conhecimento de códigos”) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente (ECO, 2004, p.39).

Nesse sentido, percebemos que o leitor infantojuvenil de *Harry Potter e a Pedra Filosofal* sente prazer e curiosidade para conhecer além da narrativa. Esse encanto faz com que ele coopere com a narrativa, assim como talvez imaginou a escritora J.K. Rowling, ao movimentar-se por outros caminhos, o leitor gera novos sentidos à obra. Além disso, o leitor infantojuvenil do livro procura uma identidade pessoal com o herói Harry Potter. Identidade essa perdida na atualidade. Em outros termos, Harry Potter carrega consigo características clássicas do *ethos* do herói, advindas, especialmente do senso-comum, ou seja, ele projeta-se na mente do seu leitor como aquele que salvará as demais personagens; ele é a referência para a narrativa, possuindo qualidades e defeitos, conhecidos e coerentes para a aceitação do interlocutor. Desta maneira, o autor consegue prevê um leitor:

- Todo mundo acha que sou especial – disse finalmente. – Todas aquelas pessoas no Caldeirão Furado, o Prof. Quirell, o Sr. Olivaras... mas eu não conheço nadinha de mágica. Como podem esperar grandes feitos de mim? Sou famoso e nem ao menos me lembro o porquê. Não sei o que aconteceu quando Vol... desculpe... quero dizer, na noite que meus pais morreram (ROWLING, 2000, p.78).

Pelo discurso acima observamos a postura de um herói fragmentado, Harry Potter é indeciso, divergente dos arquétipos gregos, mas como todo herói tem caráter; é justo e imparcial em suas possibilidades, afinal tem um objetivo a conquistar. Desta maneira o leitor desenvolve habilidades e competências para interagir com a história. O leitor contemporâneo procura o reconhecimento de si no que lê e assiste, como tentativa de extravasar o que ele na realidade não consegue. Deste modo, ao analisar a trajetória do

herói Harry Potter, notamos a imagem transmitida por ele no interior da narrativa e a forma como essa visão determina o decorrer da história, sobretudo, quando se leva em consideração o impacto que causará ao leitor. Assim sendo, o *ethos* do herói Harry Potter é construído pelo interlocutor, que o aceita e o faz como representante de suas vontades dentro da visão ficcional que esse leitor projeta (MAINGUENEAU, 2008).

Vale frisar ainda que destacar os heróis nas narrativas consiste numa atitude fundamental para a construção e desenvolvimento da história. No entanto, a aceitação deste herói se dá por parte do leitor, afinal é ele quem cria a imagem desse personagem e a pressupõe como um herói. Assim também, o *ethos* está ligado ao estereótipo, trabalha com a questão subjetiva de quem recebe a obra, neste caso, pode também ser individualizada – no sentido de subjetiva (MAINGUENEAU, 2008). Nestas condições, o autor de Harry Potter consegue prevê um leitor infantojuvenil devido à aceitação estabelecida sob o personagem.

Destarte, Harry Potter interage com o leitor e interlocutor, pois cumpre as funções do cinema e da literatura, proporcionando prazer estético e sociocultural. O leitor de hoje é um sujeito social que não pode ser entendido apenas como mero receptor, mas um leitor de mídias que interage, procura, discute, questiona; é ativo e independente.

Algumas categorias que compõem o *ethos* do herói Harry Potter ajudam a construir a imagem do personagem para o leitor. Assim sendo, a constituição do herói também proporciona a formação de um tipo de leitor infantojuvenil, ou seja, a formação do herói depende da relação imediata entre o que ele passa e o que as pessoas esperam dele. Observamos em Harry Potter um personagem órfão que deve cumprir seu destino enquanto bruxo, e, que é composto por ideologias as quais devem ser seguidas por todo herói:

[...] Harry Potter virou-se dentro dos cobertores sem acordar. Sua mãozinha agarrou a carta ao lado mas ele continuou a dormir, sem saber que era especial, sem saber que era famoso, sem saber que iria acordar dentro de poucas horas com o grito da Sra. Dursley ao abrir a porta da frente para pôr as garrafas de leite do lado de fora, nem que passaria as próximas semanas levando cutucadas e beliscões do primo Duda... ele não podia saber que, neste mesmo instante, havia pessoas se reunindo em segredo em todo o país que erguiam os copos e diziam com vozes abafadas:

- A Harry Potter: o menino que sobreviveu! (ROWLING, 2000, p.20).

Notamos a criança abandonada que desconhece seu destino, mas interage com seu lugar no espaço. A infância de Harry Potter permite uma aproximação com o leitor infantojuvenil, por meio de muitos fatores como as aventuras, os anseios, as disputas

infantis, afinal tanto o leitor quanto o personagem acabam passando pelas mesmas angústias e reflexões nesse período de desenvolvimento e amadurecimento humano.

Estas informações conduzem a pensar em dois grupos de obras criativas: a) as obras do questionamento e b) as obras de representação. Do primeiro grupo fazem parte as obras inovadoras; já no segundo grupo apresentam-se as obras continuadas. O que as diferencia entre si é a intencionalidade que as move: as primeiras questionam o mundo – procurando estimular seus pequenos leitores a transformá-lo, um dia; as segundas representam o mundo – procurando mostrar (ou denunciar) os caminhos ou os comportamentos a serem assumidos (ou evitados) para a realização de uma vida plena e mais justa. Contudo, onde poderíamos enquadrar os livros da saga Harry Potter? Este questionamento exige muita reflexão.

Sabemos que o valor literário de um livro não depende do fato de ele pertencer a uma ou outra diretriz, mas sim da coerência orgânica (que deve existir em toda obra literária) entre a visão de mundo que o alimenta e as soluções estilístico-estruturais escolhidas pelo autor, tendo em vista o momento em que escreve. Logo, *Harry Potter e a Pedra Filosofal* bem como o restante de suas histórias auxiliam na construção do leitor infantojuvenil contemporâneo.

4. Considerações Finais

Com base nas discussões traçadas por nós pudemos visualizar que o romance *Harry Potter e a Pedra Filosofal* cumpre um papel social, pois a voz que narra a história mostra-se atenta ao seu possível leitor ou destinatário.

Desta forma, revela não só o desejo de comunicação, mas também a consciência de que é desse leitor/receptor que depende, em última análise, o alcance da mensagem. Além disso, o livro infantojuvenil é entendido como uma espécie de mensagem ou comunicação entre um autor-adulto (o que possui a experiência do real) e um leitor-criança (o que deve adquirir tal experiência).

Assim sendo, o ato de ler ou ouvir, pelo qual se completa o fenômeno literário, transforma-se num ato de aprendizagem. Portanto, podemos compreender o quanto Harry Potter proporcionou de aprendizagens ao leitor contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- CARNEIRO, Flávio Martins. “Através do espelho (e o que o leitor encontrou lá)”. In: *O Leitor Fingido: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p.13-68.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. 2ª. Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosacnaify, 2010, 328 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. 5ª. Edição. São Paulo: Cortez, 2008.
- ROWLING, J.K. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

O ENSAIO DE MONTAIGNE NO SÉCULO XVI E O ENSAIO DE POMPEU DE TOLEDO NO SÉCULO XXI – UM ESTUDO HISTORIOGRÁFICO

Dra. Maria Assunção Silva Medeiros¹⁵²

Resumo: Este trabalho procura destacar estruturas linguísticas/fatos de acordo com o organograma do campo, apresentado por Swiggers (2010) nos ensaios de Montaigne (no passado), ao compará-los com os ensaios de Pompeu de Toledo, na revista *Veja* (no presente), numa perspectiva historiográfica a partir de Koerner (2007), Swiggers (2010, 2012), Bastos (2004), Altman (2012), como também Burke (1981) sobre Montaigne em sua época. O artigo está dividido em três seções principais: inicialmente, é proposta uma justificativa do porquê de se fazer um estudo historiográfico do gênero ensaio; a seguir é apresentada a origem do termo ensaio, sua definição e caracterização; a terceira parte apresenta a análise comparativa de cinco ensaios de Montaigne (1598) e cinco de Pompeu de Toledo (2012) destacando aspectos das estruturas linguísticas/fatos de acordo com o organograma do campo segundo Swiggers (2010). Parte-se do princípio de que os fatos descritos, linguisticamente, nos textos de Montaigne se aproximam muito daqueles expostos, atualmente, nos textos de Toledo.

Palavras-chave: Ensaio; Historiografia Linguística; Organograma do campo.

Resumen: Este trabajo procura destacar estructuras lingüísticas/hechos de acuerdo con el organograma del campo, presentado por Swiggers (2010) en los ensayos de Montaigne (en el pasado), al compararlos con los ensayos de Pompeu de Toledo, en la revista *Veja* (en el presente), desde una perspectiva historiográfica en Koerner (2007), Swiggers (2010, 2012), Bastos (2004), Altman (2012) y Burke (1981) sobre Montaigne en su época. El artículo está dividido en tres secciones principales: la primera, se propone una justificación sobre el porqué de hacerse un estudio historiográfico del género ensayo; a seguir presentase el origen del término ensayo, su definición y caracterización; en la tercera parte presentase un análisis comparativo de cinco ensayos de Montaigne (1598) y cinco textos de Pompeu de Toledo (2012) destacando aspectos de las estructuras lingüísticas/factos de acuerdo con el organograma del campo según Swiggers (2010). Empezase del principio de que los hechos descritos, de forma lingüística, en los textos de Montaigne, se aproximan muy de aquéllos expuestos, hoy, en los textos de Toledo.

Palabras-clave: Ensayo; Historiografía Linguística; Organograma del campo.

1. Introdução

Um estudo que pretende analisar, descrever e compreender fatos linguísticos busca na própria língua explicações e respostas necessárias à compreensão sobre o que está posto na obra ou em textos escritos, no passado, por autores cuja temática ultrapassa os limites

¹⁵² Professora de Linguística, Língua Portuguesa na UFRN-CERES-DLC e Linguística Textual no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Até agosto/2013, encontra-se em estágio de Pós-Doutorado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa na PUC-SP, sob a supervisão da Professora Dra. Neusa Maria Barbosa Bastos, como também participa do Grupo de Historiografia Linguística do IP/PUCSP. E-mail: masilvame@gmail.com.

do tempo e encontra eco em autores no presente. Desse modo, esses autores se moldam num quadro em que se encontram entrelaçados valores sociais, históricos, culturais, ideológicos que de um modo ou de outro configuram a maneira de pensar e de expressar, através da linguagem, os sentimentos específicos de um determinado período.

Com isso, procuramos destacar estruturas linguísticas/fatos de acordo com o organograma do campo nos ensaios de Montaigne (no passado), ao compararmos com os ensaios de Pompeu de Toledo, na revista *Veja* (no presente) numa perspectiva historiográfica a partir de Koerner (2007), Swiggers (2010, 2012), Bastos (2004), Altman (2012), como também Burke (1981) sobre Montaigne em sua época. Para este artigo, procedemos com a seleção, descrição, interpretação e análise do campo em três ensaios de Montaigne (1598) e três de Pompeu de Toledo (2012). Verificamos que os fatos descritos, linguisticamente, nos textos de Montaigne se aproximam muito daqueles expostos, atualmente, nos textos de Toledo.

Nesse sentido, para que se elabore um tratamento historiográfico sobre um gênero discursivo/textual, faz-se necessário traçar um breve quadro histórico sobre o gênero ensaio, sua origem, definição, caracterização e sua “evolução” terminológica como ensaio jornalístico, como também, se possível, a sua relação com outros gêneros.

2. O porquê de um estudo historiográfico e linguístico do gênero discursivo *ensaio*

Quando buscamos compreender como um gênero discursivo/textual que foi produzido em um contexto tão diverso, sob a influência das mais variadas correntes filosóficas, políticas, econômicas, científicas, artísticas, sociais, culturais etc., e estes gêneros permanecem atuais com relação a sua temática, são gêneros que se inter-influenciam e marcam um período histórico. Como afirma Altman com relação à *Historiografia Linguística* (2012, p. 19) que “o estatuto de uma disciplina está estreitamente ligado a seu domínio próprio e à constituição, através da história, desse domínio”. Isso porque não é qualquer fato que leve a um estudo historiográfico e linguístico. Bastos (2012, p. 6) afirma que

a historiografia não pode ser vista como uma simples "crônica", ou seja, listas de datas, nomes, títulos e eventos ligados às línguas e à linguagem. A atividade historiográfica requer *seleção, ordenação, reconstrução e interpretação* dos fatos relevantes para o quadro de reflexão que o historiógrafo constrói. Não se deve, portanto, fazer a inclusão quaisquer fatos passados, só por serem passados, ou, ainda, fixar-se nos acontecimentos relevantes de um passado

coalhado das grandes personalidades, mas deve-se deslocar a observação para os acontecimentos do cotidiano, dos seres humanos sem qualquer proeminência, das mentalidades, dos grandes movimentos sem sujeito – movimentos de massa, classes sociais, clima de opinião em que se insere o documento a ser analisado.

Desse modo, o estudo que se apresenta, tem como proposta analisar o gênero discursivo/textual ensaio, contextualizando-o, enquanto gênero, a partir de sua origem e definição de forma a descrever um pouco sobre a época em que viveu Montaigne, o criador do termo; compreender tanto historicamente quanto criticamente, e, se possivelmente filologicamente, os fatos linguísticos do ensaio como uma temática recorrente e episódica; a partir disso, procura-se apresentar de forma explícita, aproximações modernas do vocabulário técnico e um quadro conceptual do referido gênero na atualidade.

Com relação à temática do gênero ensaio apresentar aspectos recorrentes e episódicos tem uma explicação coerente. Os aspectos são recorrentes porque os temas vão e voltam de acordo com o tempo e com os fatos ocorridos no cotidiano da vida das pessoas. Episódicos porque tratam de acontecimentos inesperados como uma catástrofe da natureza, um acidente aéreo de grandes proporções ou escândalos que envolvem pessoas públicas da política, religiosos, a corrupção, a moral, as leis que não funcionam ou a falta delas. Assim, apresentar definição, origem, características se faz necessário para que se compreenda melhor o referido gênero.

2.1. Ensaio: definição, origem, caracterização

Nenhum gênero se aproxima tanto da modernidade quanto o *ensaio*, sobretudo devido à liberdade vinculada à sua forma e ao seu caráter fragmentário. Especialmente, quando falamos do ensaio jornalístico veiculado na mídia escrita, com suas múltiplas representações simbólicas e múltiplos temas que versam desde um pequeno episódio do cotidiano a fatos de grande relevância social na atualidade, de natureza histórica e cultural ou no âmbito nacional ou internacional.

Explorando a literatura sobre o assunto, observamos a aproximação do *ensaio* com outros gêneros de natureza literária. Em vários dicionários são registradas definições desses vários gêneros. O romance como sendo um texto em prosa de longa-duração temporal e grande extensão escrita; o conto como um texto, também em prosa, de extensão escrita e duração temporal, menores que o romance; a poesia lírica, em verso, com forte presença de um eu central e o *ensaio* como um “texto, geralmente em prosa, livre, que versa sobre um

determinado assunto sem esgotá-lo, reunindo pequenas dissertações menos definitivas que um tratado” (Houaiss, 2001, p. 1148).

O termo **ensaio**, segundo o dicionário de Aurélio, apresenta duas acepções: uma advinda do latim *exagium* (prova, experiência, treino [...]) e outra do francês *essai* – estudo sobre determinado assunto, porém menos aprofundado e menor que um tratado formal e acabado. Na literatura, o vocábulo *ensaio* significa experiência, exame, prova, tentativa que, no dizer de Moisés (1978, p.175), “designa um espécime literário de contorno indefinido”.

A história do uso da palavra *ensaio* denuncia um gosto ou preferência pela escolha do termo em várias línguas do mundo. Os italianos, por exemplo, escolheram o termo "*saggio*", os espanhóis, "*ensayo*", enquanto os alemães hesitaram entre "*Versuch*" e "*Beitrag*" e, atualmente, preferem, às vezes, o do vocábulo inglês "*essay*", embora o termo original realmente seja o do francês “*essai*”.

Historicamente, o vocábulo aparece pela primeira vez nas publicações de Montaigne (1580). O termo foi escolhido pelo autor, no dizer de Burke (2006), por modéstia, melhor dizendo, por uma afetação de modéstia, ao afirmar que seus ensaios eram simples *tentativas literárias*. Essas tentativas, segundo o próprio Montaigne, equivaliam a um esboço de um artista porque eram informais ou informes mesmos, próximos da língua falada. Estavam mais para exemplos de conversa do que para produtos literários acabados. Ao escolher esse título, Montaigne estava pensando tanto no conteúdo quanto na forma de seu livro. Não é de se surpreender, assim, que o primeiro tradutor de Montaigne para o italiano, B. Mamarello, tenha preferido o título tradicional "*Discursos*" (*Discorsi*)¹⁵³.

Nesses ensaios, Montaigne apresentava-se como quem simplesmente pensa em voz alta, talvez para escapar da crítica dos censores católicos que, de fato, expurgaram seu livro e o baniram da Espanha. Personagem polêmico, de vida conturbada¹⁵⁴, Montaigne foi um homem de seu tempo e nunca se conformou com os fatos, com certas atitudes de pessoas, desde as mais simples àquelas que ocupavam altos cargos sob o domínio do império francês. O que Montaigne queria mesmo era improvisar, tocar nossas tristezas, nossos nomes e até nossos odores. Mas, acima de tudo, queria ser Montaigne. E nesse desejo de auto-afirmação, fez-se homem e obra imortal.

Em suas viagens ao exterior, especialmente, quando é eleito prefeito de Bordeaux, cargo que ocupa no período de 1581-1585 (MONTAIGNE, v. I, p. XX1), não se

¹⁵³MONTAIGNE, *Discorsi morali politici e militari del sig. Michiel di Montagna, Ferrara, B. Mamarello, 1590 [texte en italien, traduction du français]*.

¹⁵⁴Seria esse o destino de todos os verdadeiros gênios?

preocupava com as reuniões diplomáticas. De acordo com os comentários de Burke (2006, p. 21),

[...] Montaigne estava, ao contrário, mais interessado na tecnologia contemporânea, nas máquinas engenhosas, como mostra o diário de sua viagem ao exterior, com minuciosas descrições dos padrões automáticos em Nuremberg e da gruta “milagrosa” em Pratolino, na Toscana, onde a força da água levava algumas estátuas a se movimentar e a tocar música.

Por volta do século dezesseis, segundo comenta Burke (2006), era perfeitamente normal para os autores publicarem coleções de pequenos estudos, quer os descrevessem como "miscelânea", "discursos", ou “falas” mais ou menos informais, ou mesmo, "florestas" nas quais o leitor pudesse vagar à vontade. O que era novo, no caso de Montaigne, era seu título – *Ensaaios*.

Francis Bacon (1561-1626) publicou um volume de "Ensaaios" em 1597. Na época, os escritores levaram algum tempo para seguir seu exemplo. Foi quase um século, após Montaigne, que livros com esse título começaram a se multiplicar, primeiro em inglês e francês e depois em italiano, espanhol, alemão e português.

Dentro desse quadro histórico, então, é dos Ensaaios de Montaigne que deriva o conceito moderno desse gênero discursivo – ‘modelo’ (MOISÉS, 1978, p. 175-178) seguido desde o século XVI, obviamente com algumas mudanças impostas pela evolução natural das ações sociais nas mais variadas comunidades discursivas.

O século dezenove e o século vinte marcaram, sem dúvida, o auge da moda dos ensaios. Um grande número de estudiosos, intelectuais, filósofos contribuiu para que o ensaio se firmasse como um gênero discursivo. Dentre eles: John Stuart Mill, Hippolyte Taine, William James, Sigmund Freud e Pío Baroja.

Entretanto, ao admitirmos um conceito mais amplo de ensaio o de origem francesa, podemos afirmar que desde a Antiguidade esse gênero era praticado, embora sem esse rótulo. Assim, o que seriam a Poética de Aristóteles, os Diálogos de Platão, as Meditações de Marco Aurélio, os escritos de Sêneca, Plutarco, Teófrasto, dentre outros?

Para entendermos melhor esse gênero, é necessário que retrocedamos no tempo, analisando a sua ocorrência em Montaigne, seu fundador. (Re)conhecemos a origem do ensaio como gênero discursivo, em 1580, com a publicação escrita por Montaigne, denominada por ele de “ensaaios”. Muitos séculos depois, seus ensaios são lidos, comentados nas academias e apreciados pelo teor crítico, sarcástico que muitas vezes

incomodavam os poderosos da corte francesa. Encontramos em Burke (2006, p. 9) esta comparação

Como Shakespere, Montaigne é, em certo sentido, nosso contemporâneo. Poucos escritores do século XVI são mais fáceis de ler hoje ou nos falam tão direta e imediatamente como ele. É difícil não apreciar Montaigne, e quase igualmente difícil não o tratar como contemporâneo. Antes do Iluminismo, foi um crítico da autoridade intelectual; antes da psicanálise, um frio observador da sexualidade humana; e, antes do nascimento da antropologia social, um estudioso imparcial de outras culturas. É fácil vê-lo como um moderno nascido fora de sua época.

Desse modo, o ensaio surgido através dos escritos de Montaigne no século XVI, acrescentou à sua estrutura linguística várias acepções, especificamente, pela evolução da sociedade com relação à cultura, aos avanços tecnológicos e, principalmente, pela necessidade advinda com o surgimento de novas profissões. Assim como afirmava Montaigne que seus ensaios não passavam de escritos ligeiros, os ensaios, atualmente, ainda carregam essa concepção de algo escrito que não necessita de comprovação científica como os ensaios acadêmicos, ensaios científicos, ensaio fotográfico, ensaio jornalístico.

2.2 O ensaio jornalístico

O ensaio jornalístico, cujo suporte é a Revista Veja, segue uma mesma estrutura formal que já permanece há vários anos. Julgamos que é uma estratégia que o autor, ou mesmo a instituição Editora Abril encontrou para marcar esse espaço, usado, unicamente, pelo jornalista, até 06 de agosto de 2008, além de ser localizado, facilmente, pelo leitor em virtude de escrever sempre na última página da revista. Também, pelo fato de esse gênero discursivo apresentar como característica principal, um tom de conversa com o leitor, nele não são feitas mudanças constantemente. Salvo raras exceções, entre maio e agosto de 2006, o escritor introduziu algumas modificações quanto ao design do texto: substituiu sua própria foto, introduziu outras cores nas bordas do texto, colocou o resumo do tema abordado no centro da página, dentro do texto etc.

Desse modo, os ensaios publicados na revista Veja não são diferentes daqueles de Montaigne com relação à temática e às críticas aos que comandam o Palácio do Planalto, a fatos do cotidiano, à moral, à corrupção nos altos escalões do poder público. Podemos observar na estrutura linguística como os fatos são aos mecanismos linguísticos postos à disposição do ensaísta atual, os quais não existiam na época do criador desse gênero. O

dado e o novo se assemelham e apresentam traços de genericidade¹⁵⁵ a partir dos temas que veiculam nos meios de comunicação na contemporaneidade.

3. Análise comparativa de cinco ensaios de Montaigne (1598) e cinco de Pompeu de Toledo (2013)¹⁵⁶

Para que se avance em uma pesquisa que tem por objetivo observar, descrever e analisar textos produzidos por um determinado autor, em uma determinada época, espaço e tempo buscamos analisar/situar o ensaio de Montaigne e o de Pompeu de Toledo em um aspecto referido por Swiggers (2010, p. 4-5), em seus estudos, sobre o organograma do campo no que concerne às estruturas linguísticas/fatos, reflexão e descrição linguísticas, historiografia linguística, epi-historiografia e a meta-historiografia. Os “fatos selecionados são relacionados às estruturas linguísticas e às situações linguísticas que (no passado) foram objeto de reflexão linguística, ou de descrição”; que o nível da “reflexão e descrição linguísticas inclui todos os tipos de práticas e de conceptualizações que tratam (mesmo fragmentariamente) de análise, regulação, comparação, seja histórica, geográfica tipológica, como também a classificação, avaliação (estética) de línguas”; a historiografia linguística como a “narrativa descritivo-explicativa da reflexão e descrição linguística no passado (passado que se estende até o presente do historiógrafo)”; epi-historiografia, ramo “lateral” da historiografia que concerne à história dos “agentes” (pesquisadores individuais, ou grupos de pesquisadores de uma língua), e “materiais produzidos” (papiros, manuscritos, livros, artigos, textos eletrônicos), esses últimos constituem o depósito do conhecimento linguístico e, a meta-historiografia como o campo das atividades reflexivas que tomam por objeto as práticas e os produtos historiográficos.

Para Swiggers (2010, p. 3-4) mais do que comentar as realizações existentes, ou as possíveis práticas em historiografia linguística em termos de tipos de dados com que se lidam, profundidade ou extensão da análise, maior ou menor enfoque nos fatores internos ou externos no curso histórico da linguística, pode ser mais útil considerar a organização do campo em termos de relações de entrada e de saída.

Reconhecemos que o gênero discursivo ensaio é muito complexo e que não é muito fácil analisá-lo, dada à dificuldade em delimitar suas fronteiras. Não é raro o fato de

¹⁵⁵O termo genericidade tem o mesmo sentido de hibridização, intertextualidade, intergenericidade que já utilizamos em artigos anteriores.

¹⁵⁶A partir de 06/08/2008 o termo ‘ensaio’ foi retirado e a página da revista *Veja*, que antes pertencia somente a Roberto Pompeu de Toledo, passou a ser alternada, semanalmente com o *Guzzo Jr.* Nas palavras dos editores, não mais ensaios e sim artigos: “A partir desta edição, a última página da revista passa a ser ocupada alternadamente por artigos de Roberto Pompeu de Toledo e José Roberto Guzzo”.

algumas pessoas confundirem o ensaio jornalístico com artigo de opinião ou com ponto de vista e até com a crônica. O ensaio jornalístico, por ter uma característica marcante que é o tom conversacional com o leitor, o narrador pode ou não emitir opinião. Por tratar de temas episódicos, situados histórica e socialmente, este gênero se mescla a outros. O suporte que veicula o ensaio é o mesmo que abriga o ponto de vista e o artigo de opinião.

A seguir, apresentamos o organograma idealizado por Swiggers (2010, p. 4) que visualiza a organização do campo:

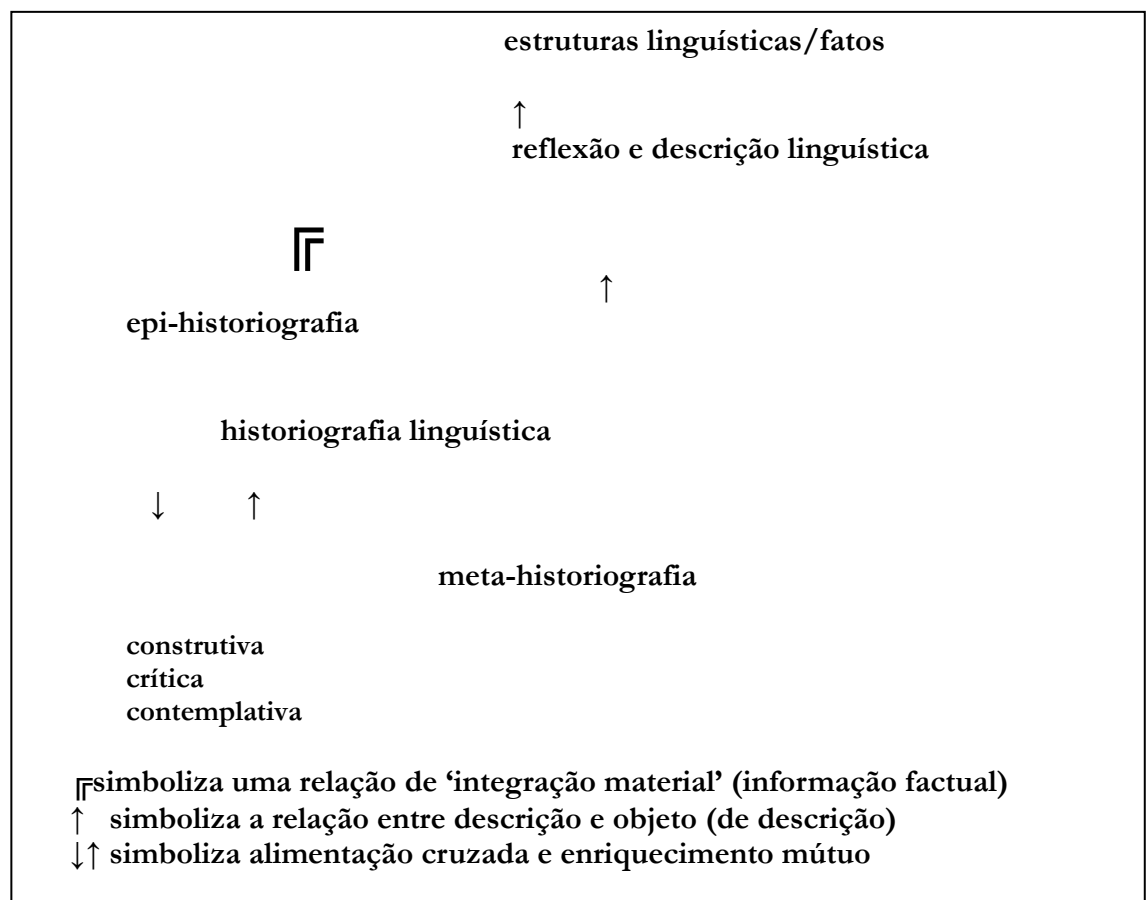


Figura 1 – ORGANOGRAMA DO CAMPO
Swiggers (2010, p. 4)

Em seus ensaios Montaigne descreve fatos relacionados às estruturas linguísticas e às situações linguísticas que no passado foram objetos de reflexão. Em muitos dos seus escritos a descrição linguística de antes se estende até o presente pelo que constatamos na descrição linguística dos textos de Pompeu de Toledo. Isso vem corroborar com o que Bastos (2012, p. 6), já afirmou em um dos seus artigos que “a atividade historiográfica requer *seleção, ordenação, reconstrução e interpretação* dos fatos relevantes para o quadro de reflexão”.

Para comprovarmos o que afirmamos, apontamos como exemplo, uma breve comparação entre os temas dos ensaios da referida revista com os de Montaigne através dos exemplos abaixo, no **QUADRO 1**:

ENSAIOS DE MONTAIGNE - 1580			ENSAIOS DE ROBERTO POMPEU DE TOLEDO VEJA 2004-2013		
Nº	TEMA	RESUMO	Nº	TEMA	RESUMO
01	A propósito de Virgílio Cap. V p. 107-132 Livro Terceiro	<i>“[...] Se um homem se alvorça alvures e se entusiasma, perguntem-lhe a quem desejaria que ocorresse alguma desventura vergonhosa, à sua mulher ou a sua amante? Que infortúnio o preocuparia mais? Quem desejaria ver mais feliz? Responderá sem dúvida que se ocuparia antes da sua esposa”.</i>	01	A vida sexual no Estado Novo Veja 01.09.04	<i>Um mergulho (raso, é verdade) nas alcovas da hoje tão lembrada era Vargas</i>
02	Devemos fugir da volúpia ainda que nos custe a vida Cap. XXXIII p. 107 Livro Primeiro	<i>“[...] levar o desprezo à morte a ponto de recorrer a ela a fim de evitar honrarias, riquezas, grandezas e outros bens que aos nossos olhos constituem a fortuna, como se não nos bastassem apelar para a razão a fim de os abandonar nunca o vira ainda [...]”</i>	02	Das carícias proibidas à tragédia nacional Veja 29.09.04	<i>De como os amores entre duas mulheres podem ter influenciado no suicídio de Vargas.</i>
03	Da glória Cap. XVI p. 09 Livro Segundo	<i>“Há em tudo o nome e a coisa. O nome é a palavra que marca e significa a coisa: não faz parte dela, a ela não se incorpora; é um acessório que se acresce por fora [...]”.</i>	03	Entre cavalcanti e severino Veja 23.02.05	<i>No novo presidente da Câmara convivem, de modo equívoco e perturbador, duas porções opostas. [...] O nome Severino Cavalcante é uma contradição em termos. Em Pernambuco se diz que o estado é dividido entre duas categorias: a dos cavalcantise e dos cavalgados [...].</i>
04	Das leis suntuárias Cap. XLIII p.128 Livro Primeiro	<i>“[...] se fez moda no exército o uso de usar sujos gibões de camurça e tecidos ordinários [...]”.</i> <i>“[...] Ao contrário do que diz hoje, deveria a lei determinar que ninguém, à exceção dos funâmbulos¹⁵⁷ e prostitutas, teria o direito o direito de usar tecidos de cores vivas e joias. Foi assim que Seleuco corrigiu os costumes corruptos dos lócrios”.¹⁵⁸</i>	04	Os males do Brasil Veja 3.10.2012	<i>O colunista tem uma sugestão a fazer. Escolha o candidato que se comprometa a não realizar nenhuma obra nova – nenhuma! -, mas a manter e fiscalizar as já existentes. [...] Cariocas e paulistanos, irmanados, confirmam a lei segundo a qual a falta de fiscalização e a falta de manutenção os males do Brasil são.</i>
05	Da diversão Cap. IV p, 103 Livro Terceiro	<i>“Também não segui o conselho de Epicuro que consiste em desviar o pensamento das coisas tristes para outras que o distraiam [...] em outras palavras, criei uma diversão”.</i>	05	Velhos carnavais Veja 13.02.13	<i>O carnaval é hoje a festa mais estúpida do Brasil. Nunca se amontoaram tantos fatos para fazê-la assim. O que se canta e o que se faz são o suprassumo da mais profunda miséria mental.</i>

QUADRO 1 – Estruturas linguísticas/fatos – Montaigne (séc. XVI) e Toledo (séc. XXI)

(Elaborado pela autora desse artigo)

Como percebemos no quadro acima, a estrutura linguística que apresenta os fatos, a partir dos títulos, sugere realmente que esses fatos relacionados às situações no passado

¹⁵⁷ Funâmbulo s.m. 1 equilibrista que anda na corda bamba ou arame; 2. fig. Indivíduo que muda facilmente de opinião ou partido. Mini Houaiss. Dicionário da língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 2009, p. 363.

¹⁵⁸ Dialeto lócrio ou locrensado grego antigo falado pelo povo que habitava a região da Lócria, na Grécia Central.

(século XVI) são objetos de reflexão e descrição linguística nos dias de hoje (século XXI). É como se os acontecimentos atuais na política, na religião e na sociedade como um todo, fossem recorrentes, isto é, mudaram os ambientes, as pessoas não são as mesmas, houve evolução na cultura, nos meios de comunicação, nos avanços tecnológicos, mas o que acontecia em tempos remotos voltam a acontecer em contextos totalmente diversificado.

Com relação a estrutura formal tanto o ensaio escrito por Montaigne quanto o escrito por Toledo se apresenta em duas colunas. A diferença se encontra nos recursos gráficos que estão à disposição do escritor no século XXI, como mostra o **QUADRO 2**.



QUADRO 2 – Estrutura formal do ensaio de Montaigne e de Toledo

(IN)CONCLUSÕES

Partindo do conceito que Montaigne definia seus ensaios como “escritos ligeiros que nem sequer voltariam a ser lidos” é que o ensaio por ser uma composição breve, baseada em uma ideia, é estruturado formalmente em duas colunas, assim como os escritos por Roberto Pompeu de Toledo. São constatações desse tipo que nos leva a acreditar que os estudos com base na Historiografia Linguística têm muito a acrescentar às pesquisas na área da linguística. Entretanto, acreditamos que a abordagem historiográfica teria um cunho científico se associada a abordagens já consolidadas cientificamente nos estudos do texto, como a Linguística Textual a Análise do Discurso etc.

Portanto, o estudo apresentado nesse artigo não leva a uma conclusão definitiva, visto que estamos apenas descobrindo o fio condutor de uma tessitura histórico-linguística

e iniciando um despertar/desvendar os meandros de uma abordagem instigante que é a Historiografia Linguística.

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, M.C. *Pesquisa lingüística no Brasil (1968-1988)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998.
- BASTOS, Neusa Barbosa et al. *Língua Portuguesa através dos séculos (XVI ao XX): em busca do método historiográfico*. In Anais do XVI Encontro Nacional da ANPOLL (Niterói, 2000), Porto Alegre, documento eletrônico: CD - 5 páginas, 2002.
- BESSELAAR, José van Den. *Introdução aos estudos históricos*. São Paulo: EPU-EDUSP, 1974.
- BURKE, Peter. *A escola dos Annales 1929 – 1989: a revolução francesa da historiografia*. Trad. Nilo Odália. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- BURKE, Peter. *Montaigne*. Trad. Jaimir CONTE. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- COUTINHO, Maria Antônia et al. *Parâmetros de gêneros e mecanismos de realização textual – aspectos teóricos*. Universidade de Nova Lisboa. Diacrítica, 2007, v. 21, p. 639-647.
- KRESS, Gunther. *Linguistic processes in sociocultural practices*. Oxford: OUP, 1989.
- _____. Critical Discourse Analysis. *Annual Review of Applied Linguistics*, 11, p.84-99, 1990.
- _____. *Explanation in Visual Communication*. London: University of London, 1993a.
- _____. Multimodality, multimedia, and genre. In: HANDA, C. (Org.) *Visual rhetoric in adigital world*. Boston/New York: Bedford/St. Martin's, 2004. p. 38-54.
- MEDEIROS, M. A. S. O ensaio jornalístico na revista Veja: uma análise multidimensional. Tese de Doutorado. Natal_RN, UFRN-PPgEL, abril-2008.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Trad. Sérgio MILLIET. 4. ed. São Paulo: Nova Cultura, v. I, 1987, Livro Primeiro e Livro Segundo - início (Os Pensadores).
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Trad. Sérgio MILLIET. 4. ed. São Paulo: Nova Cultura, v. II, 1987-88, Livro Segundo – cont. e Livro Terceiro (Os Pensadores).
- POSSENTI, Sírio. O eu no discurso do outro ou a subjetividade mostrada. In: _____. *Os limites do discurso*. Curitiba: Criar edições, 2002. p. 61-73
- SWALES, John. *Genre analysis: English in academic and research settings*. Cambridge: University Press, 1990.
- SWIGGERS, Pierre. (K.U. Leuven) *História e historiografia da linguística: status, modelos e classificações*. Trad. Profa. Dra. Cristina Altman. São Paulo: USP, 1974.

Webgrafia

- SANTOS, Eduardo. **“Conceitos de design: função, letras, cores e formas”**. In: <http://webinsider.uol.com.br/index.php/2007/09/27/conceitos-de-design-letras-cores-forma-e-funcao/> Consultado em 15.09.2010.
- BASTOS, Neusa M. O. B. **O fazer historiográfico em língua portuguesa**. http://www.pucsp.br/pos/lgport/downloads/publicacao_docentes/historiografico_neusa.pdf. Consultado em 18.09.2012.

“UM DESSES MUNDOS IMEDIATOS E DESCONHECIDOS”

Profa. Ms. Maria da Conceição Silva Dantas Monteiro¹

Análise do prefácio à obra *Para errar menos: conversa com estudantes* (1963), escrita pelo professor Severino Bezerra de Melo. O livro, para o qual o prefácio foi escrito, trata da relevância da língua portuguesa e do ensino, seja da língua, seja da literatura e, no texto introdutório, Luís da Câmara Cascudo discute sobre o assunto e apresenta sugestões de como seria, na sua opinião, uma boa aula. Apesar dos posicionamentos conservadores do autor e do prefaciador sobre o ensino de literatura, faz-se relevante destacar a atualidade temática do prefácio em referências como “aparelhagem didática” e “...ensino claro, despido das sonoras armadilhas do manejo clássico...”. O prefaciador expõe um perfil ideal de professor espelhado em seus antigos mestres que, segundo ele, “foram as glórias do magistério”, além de descrever a língua portuguesa como sendo: “um desses mundos imediatos e desconhecidos” (CASCUDO, 1963, p. 09), cuja literatura se constitui de forma simples e prática, conforme a escrita do português Frei Luís de Sousa e do brasileiro Machado de Assis. Nesta direção, o prefácio revela um conceito de tradição sobre o qual se baseia o discurso em questão e uma prática valorizadora do trabalho direto com o texto literário.

Palavras-chave: Ensino. Luís da Câmara Cascudo. Prefácio.

This article is an analysis of the preface of the book *Para errar menos. A talk with students* (1963), written by professor Severino Bezerra de Melo. The book, from which this preface was written, leads with the relevance of the Portuguese language and its teaching of language, literature. In the introduction of the book, Luís da Câmara Cascudo debates about this issue and presents suggestions of how could be, on his opinion, a good class. Despite of the conservative positionings from the author of the book and also from the author of the preface of the book about the teaching of literature, it is very relevant to emphasize how this thematic of the preface is modern in references like “didactic apparatus” and “... clear teaching, stripped of noise traps of the classic management...”. The writer of the preface show us an ideal profile of teacher reflected on the model of old masters that, according with his point of view, those teachers “were the glories of the magisterium”, besides of describe the Portuguese language as being: “one of these immediate and unknown worlds” (CASCUDO, 1963, p. 09), whose literature constitutes a so simple and practical way, as the written by the portuguese Frei Luís de Sousa and also by the brazilian Machado de Assis. On this direction, the preface reveals a concept of tradition on which the discourse presented is based and also a valuing practice of the direct work with the literary text.

Keywords: Teaching. Luís da Câmara Cascudo. Preface.

¹Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem/PPgEL/UFRN.
 Profa. de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte/UERN.
 E-mail: conceicaomonteiro@uern.br

Considerações Introdutórias

Faço questão de ser tratado por esse vocábulo
 que tanto amei: professor. Os jornais, na
 melhor ou na pior das intenções, me chamam
 folclorista. Folclorista é a puta que os pariu.
 Eu sou um professor. Até hoje minha casa é
 cheia de rapazes me perguntando, me
 consultando.

Luís da Câmara Cascudo

As constantes mudanças na sociedade interferem de forma direta na sala de aula. O mundo muda a cada instante e essas mudanças afetam todos, sobretudo os que estão nos bancos escolares, em uma idade mais propensa ao aprendizado. Afetam também o responsável por fazer a mediação entre o conhecimento e o aluno, aquele que lida diretamente com esse processo, ou seja, o professor.

Como resultado dessa interferência, temos professores insatisfeitos com seu desempenho, pois acreditam que não conseguem acompanhar essas mudanças e os mais exigentes estão sempre buscando as mais variadas metodologias que possam proporcionar um melhor aprendizado aos seus alunos. No outro extremo estão os discentes, a maioria das vezes intolerantes e impacientes com a lentidão da escola em relação às mudanças e com a forma como o conhecimento é mediado pelo professor. Essa realidade, no entanto, não é exclusividade do mundo moderno. Há quem acredite que a crise no ensino nasceu junto com o próprio ato de ensinar.

Atualmente, discussões sobre o ensino e suas estratégias são cada vez mais frequentes entre os profissionais envolvidos no processo educativo, especialmente os professores-pesquisadores. Estudos comprovam que grande parte do aparato metodológico não assegura um aprendizado eficaz e, mesmo os mais variados modos de se ensinar, não conseguem acompanhar a rapidez das mudanças na sociedade. Mas o que será que isso representa? O que tem provocado esse descompasso?

Luís da Câmara Cascudo: prefaciador, professor ou linguista?

No prefácio à obra *Para errar menos: conversa com estudantes* (1963), Luís da Câmara Cascudo discute sobre questões de ensino e apresenta sugestões de como seria, em sua opinião, uma boa aula. É relevante destacar a atualidade temática do prefácio em referências como “aparelhagem didática” e “...ensino claro, despido das sonoras armadilhas do manejo clássico...” (CASCUDO, 1963, p. 10). O texto introdutório revela um conceito de tradição sobre o qual se baseia o discurso em questão e uma prática valorizadora do trabalho direto com o texto literário. A terminologia utilizada por Luís da Câmara Cascudo mostra que ele estava inteirado sobre o problema e concorda que a metodologia inadequada dificultava e tornava problemática a aprendizagem da linguagem. O interesse na leitura do referido prefácio vem da constatação de que a realidade sobre a qual opina o autor permanece como um problema na atualidade.

O prefácio, cuja função é antecipar informações sobre a obra que será lida a *posteriori*, muitas vezes é considerado um texto marginal, tem sua origem no latim *prae-fatio* e no grego *prólogos*.

A escritura do prefácio não tem um gênero definido, sendo adotado pelo prefaciador o “modelo” selecionado por ele e considerado adequado para cada obra a ser prefaciada. Então, é comum encontrarmos prefácios em forma de carta, de entrevista, de depoimento, dentre outros formatos de modo a caracterizar um registro híbrido.

O conteúdo dos prefácios quase sempre contempla considerações sobre a obra prefaciada, porém, às vezes, traz dados biográficos do autor e informações que o prefaciador fornece ao leitor, no intuito de facilitar o entendimento da obra.

Para melhor esclarecimento, vamos recorrer a outros estudiosos, os quais discorrem sobre a relevância desse gênero. No livro *Retórica do silêncio I* (1989), obra na qual discute acerca da função do prefácio, Gilberto Mendonça Teles define o gênero:

[...] todo texto destinado a recobrir os vários tipos de linguagem que se produz ao lado de uma obra literária, guardando com ela relações simétricas ou assimétricas, uma vez que procura reduplicá-la, explicá-la, reduzi-la ou colocar-se como índice de seu relacionamento com o mundo da literatura ou com as estruturas extraliterárias que a cercaram no momento mesmo de sua criação (TELES, 1989, p. 05).

Em sua tese, o pesquisador Cléber Santos Vieira também trata do mesmo assunto e esclarece:

Denominam-se prefácios todos os discursos liminares produzidos a propósito de determinado texto. Os vínculos sistemáticos, históricos e contextuais com o impresso converteram os prefácios em preciosas fontes de pesquisa da história do livro nos mais variados gêneros da cultura escrita (VIEIRA, 2008, p. 26).

O prefácio à obra *Para errar menos: conversa com estudantes* (1963), revela, já em seu primeiro parágrafo, uma constatação feita pelo prefaciador: “Tenho a impressão de saber relativamente bem algumas coisas e candidamente ignorar outras” (CASCUDO, 1963, p. 09). Ainda no mesmo parágrafo, Luís da Câmara Cascudo faz a seguinte afirmação: “Um desses mundos imediatos e desconhecidos é justamente o idioma que falo, do nascimento, e escrevo há quase sessenta anos” (CASCUDO, 1963, p. 09). Ao concluir a leitura desse trecho do prefácio escrito por Cascudo, a impressão que se tem é a de que ele estaria se colocando em pé de igualdade com o leitor do livro, ou ainda, que ao revelar esse “desconhecimento” acerca de seu idioma, em relação à sua língua mãe, ele se põe como igual. Mas, será que Luís da Câmara Cascudo estava fazendo uma revelação, ou estaria apenas sendo modesto?

Sendo escritor desde muito jovem – porque publicou seu primeiro livro *Alma Patrícia* em 1921 – é ingenuidade acreditar na falta de traquejo de Cascudo para com a língua portuguesa, tendo em vista que ele já havia escrito até aquele momento, 1963, cerca de 40 obras, em português – sem citar aquelas escritas em outros idiomas ou as que traduziu para nosso vernáculo – o que nos possibilita pensar que as suas afirmações, nesse sentido, são meramente ilustrativas.

Luís da Câmara Cascudo desfaz essa aparente fragilidade em relação ao português e expõe a sua experiência como usuário da língua: “Vivendo com os livros, viajando pelo mundo, convivendo sempre, surpreende-me a diversidade de nossa linguagem, ...” (CASCUDO, 1963, p. 09). Essa intimidade com a língua, essa relação estreita com a linguagem, o credenciam para se posicionar sobre a língua portuguesa, a linguagem de um ponto de vista amplo e sobre o conjunto de regras que a norteia: “... surpreende-me a diversidade de nossa linguagem, não na expressão de sua prosódia, mas na parte regulamentar de suas regras, começando pela simples regência” (CASCUDO, 1963, p. 09). Essa afirmação do prefaciador reforça a tese de que ele era, de fato, um profundo conhecedor de sua língua.

O prefaciador faz um raio-x, ou seja, uma espécie de diagnóstico da situação da língua portuguesa pelo mundo. Para tanto, apresenta um panorama mostrando a posição ocupada pelo idioma fora do Brasil, evidenciando o “mundo” que fala português utilizando

a geografia e a matemática para argumentar com dados quantitativos: “Seremos presentemente 100.000.000 de vozes falando o português. Numa distância de apenas três meses, tenho no ouvido a sonoridade do português em Portugal e nas províncias Ultramarinas, o português de Moçambique, de Angola, do Congo, de Cabinda, de S. Tomé, da Guiné, ...” (CASCUDO, 1963, p. 09). Cita, ainda, a diversidade dos falantes da língua: “... a sonoridade do português [...] de brancos e de pretos, analfabetos e letrados” (CASCUDO, 1963, p. 09). Essa diversidade observada pelo escritor e a variação no idioma denunciam, de forma clara, a existência de expressões linguísticas distintas, classificadas pela raça, classe social e nível de escolaridade: “de brancos e de pretos, analfabetos e letrados”.

Demonstrando preocupação em relação ao funcionamento da língua, Luís da Câmara Cascudo afirma e propõe: “Convenço-me da eternidade da língua e também da inevitável necessidade de uma reforma, mais substancial que a agrária...” (CASCUDO, 1963, p. 09). Essa noção de “eternidade da língua” nas palavras de Cascudo representa o seu pensamento sobre o fenômeno linguístico, tendo em vista que a eternidade pode ser entendida como a tradição que se renova de acordo com a necessidade. Além da reforma, necessária aos olhos do prefaciador, ele propõe também que a língua atinja “... áreas desmarcadas de influência, pondo as leis do idioma ao alcance da lógica, aproximando as normas da linguística no tempo alucinante em que vivemos” (CASCUDO, 1963, p. 09). Essa proposição do escritor, do texto que está sendo analisado, mostra que seu pensamento estava em consonância com o pensamento moderno sobre a língua, tendo em vista ser a linguística uma ciência moderna, por assim dizer, e que surgiu na Europa e chegou ao Brasil em meados do século passado, para discutir e investigar as questões da linguagem até então pouco conhecidas.

O prefaciador se vale de suas memórias para traçar o perfil de seus antigos mestres, que, já naquela época, “...lamentavam o abandono coletivo da higiene vocabular, das bases elementares da sintaxe, acusando a complicada aparelhagem didática como responsável pelo juvenil desamor” (CASCUDO, 1963, p. 09-10). Essa crise do ensino pode ter sido ocasionada pela metodologia que não atendia mais à demanda dos jovens daquele tempo. O prefaciador faz referência ao “...tempo alucinante em que vivemos” (CASCUDO, 1963, p. 09). Tal comentário nos possibilita perceber que aquele tempo já poderia ser considerado pelo prefaciador como moderno, propenso a mudanças, por isso a necessidade vital da reforma na língua. Mas não apenas isso. Era preciso, também, repensar as formas de como se ensinar.

Conforme os princípios básicos dos *Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio* (1999) orientam, o aparato metodológico não pode ignorar o caráter sócio-interacionista da linguagem verbal, tendo o texto como eixo central, considerado nos diversos gêneros do cotidiano. Neste sentido, entendemos que a literatura precisa se fazer presente nas aulas de leitura. Essa recomendação, especialmente essa linha de raciocínio, presente nos *Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio* (1999),] está em consonância com o pensamento do estudioso Antonio Candido (2005), quando afirma que o texto literário:

Este apresenta dois aspectos básicos:

a) acessório

b) essencial

O primeiro é a sua realidade material (aspecto, papel, caligrafia, tipo, estado do texto etc.), mais a sua história (por quem, como, onde, quando, em que condições foi escrito). É, por assim dizer, o corpo da obra literária e a história deste corpo. (CANDIDO, 2005, p. 13)

O crítico literário Antonio Candido sugere que sempre se deve levar em conta os aspectos que estão envolvidos no contexto do estudo do texto literário e lembra também de que cada um tem sua função: “O estudioso de literatura visa essencialmente ao conhecimento e análise do texto literário” (CANDIDO, 2005, p. 13).

Luís da Câmara Cascudo também dialoga com o que preconizam os *Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio*, quando diz que a literatura se constitui de forma simples e prática, conforme a escrita de autores que já estão no cânone, tanto no Brasil quanto em Portugal: “o ensino claro [...] possibilitando um estilo natural e nobre, como o do português Frei Luís de Sousa ou do brasileiro Machado de Assis” (CASCUDO, 1963, p. 10).

O ensino/estudo do texto visto a partir dessa perspectiva sugerida pelo prefaciador, pode ser considerado problemático na prática, quando se sabe que “Muitas discussões existem sobre a inserção da leitura literária na escola, mas o grande desafio de tais reflexões ainda é fornecer subsídios teóricos e metodológicos para auxiliar a prática pedagógica dos professores” (MARTINS, 2006, p. 82).

Para o autor do prefácio, é no texto literário, isto é, na literatura, “onde a simplicidade é riqueza e a naturalidade elegância do bom gosto legítimo” (CASCUDO, 1963, p. 10). Essa atitude de Cascudo pode estar pautada em sua vivência e experiência como leitor de literatura, e mesmo representando um posicionamento conservador sobre o ensino de literatura, isso é facilmente explicável a partir da seguinte constatação de Regina Zilberman sobre o processo histórico do ensino no Brasil: “a escola destinava-se sobretudo

às elites, se tratava de difundir a língua padrão e a literatura canônica, com a qual se identificavam os frequentadores das salas de aula” (ZILBERMAN, 2009, p. 13).

Embora defendendo a tradição no seu aspecto mais conservador, o autor do prefácio que analisamos se mostra possuidor de uma compreensão, pode-se dizer, um tanto avançada e moderna de ensino, sobretudo no que se refere ao ensino da gramática. Ele entendia que coexistiam duas gramáticas, uma primeira que seria, segundo ele a: “GRAMÁTICA POPULAR, viva e pelo uso acrescida pela velocidade em que vivemos, cada vez mais ampla e conquistadora, ...” (CASCUDO, 1963, p. 10). E a outra é a “GRAMÁTICA que nos foi ensinada e que capitaliza a experiência secular do bem falar” (CASCUDO, 1963, p. 10 – Grifos do autor). Essas duas concepções de gramáticas apresentadas e conceituadas por Cascudo, levam-nos a crer que ele estava inteirado sobre recentes discussões a respeito do ensino da linguagem no Brasil, e podem solidificar a ideia de que ele conhecia e se interessava pelo assunto em discussão, visto que há neste aspecto uma interface com as questões de cultura popular e tradicional pesquisadas por ele ao longo do século XX.

Destacamos a percepção de Cascudo quando se trata da existência de uma gramática não oficial - a chamada “gramática popular”, que compreende, nas palavras do prefaciador, um conjunto de regras usadas pelo povo, o português “de brancos e de pretos, analfabetos e letrados” (CASCUDO, 1963, p. 09). Essas variantes linguísticas identificadas pelo prefaciador foram demarcadas pelo seu caráter étnico-racial e social.

Esse entendimento de Luís da Câmara Cascudo reitera o seu perfil de estudioso, porque somente alguém ligado ao mundo do conhecimento, envolvido com pesquisa, inquieto em relação à sociedade, sensível aos seus problemas, poderia refletir sobre tais questões. O seu posicionamento evidencia, mais uma vez, o caráter complexo da sua visão, pode-se dizer, transdisciplinar. Estaria o prefácio registrando e revelando mais uma face do escritor, o Cascudo linguista?

Ao se reportar ao autor do livro prefaciado o Cascudo reitera: “o difícil é localizar o estudante, porque estamos na fase histórica da ciência espontânea e cultura nativa, independentemente das técnicas do cultivo” (CASCUDO, 1963, p. 10). Ao que parece havia, naquela época, uma certa valorização da chamada “ciência espontânea”, crença segundo a qual o conhecimento era adquirido naturalmente, sem o auxílio do ensino formal e sistematizado, se dava através do contato do ser humano com o mundo, ou seja, era resultado das experiências do cotidiano. A conversa proposta por Severino Bezerra no

subtítulo do livro prefaciado revela uma preocupação do autor da obra em estabelecer um diálogo com seus alunos; essa ideia é partilhada pelo prefaciador ao reafirmar:

Estudantes devem ser aqueles que estudam. Para esses ERREM MENOS, V. dedica uma conversa que é simplesmente uma delícia de oportunidade, finura intelectual, saber inteligentemente posto ao alcance de todos os olhos desejosos de vê-los (CASCUDO, 1963, p. 10).

Em dado momento, o prefaciador reflete sobre a função da obra prefaciada, a qual, segundo ele, servirá para: “Alinhar o texto comum da redação banal de todos os dias, com a gramática ‘intuitiva’ que sabemos sem ter aprendido mas ouvindo a doutrina popular e pondo a retificação serena e certa, é o essencial,...” (CASCUDO, 1963, p. 10). Lembra também que a obra “atenderá a uma necessidade urgente”. Isso acontecerá, de acordo com o prefaciador, porque é um “livro na classe insubstituível da lição fácil, doce e segura, sem bulha e sem matinada” (CASCUDO, 1963, p. 11).

Luís da Câmara Cascudo finaliza o texto destacando a contribuição dada pelo livro: “PARA ERRAR MENOS evidencia o bom uso, a tradição autêntica da linguagem limpa e natural, eficiente e lógica, sem lembrar os andaimes do edifício, como recomendava Bilac” (CASCUDO, 1963, p. 11).

Luís da Câmara Cascudo finaliza o texto destacando a contribuição dada pelo livro: “PARA ERRAR MENOS evidencia o bom uso, a tradição autêntica da linguagem limpa e natural, eficiente e lógica, sem lembrar os andaimes do edifício, como recomendava Bilac” (CASCUDO, 1963, p. 11).

Considerações Finais

Não poderíamos concluir o estudo do prefácio sem nos reportar à sua função. Enquanto gênero (literário), o prefácio tem como missão fornecer informações acerca da obra prefaciada e seu autor, bem como outras que o autor do texto, ou seja, o prefaciador julgue necessárias ao entendimento da obra.

No prefácio à obra *Para errar menos: conversa com estudantes* (1963), o discurso prefacial cascudiano nos presenteia com todos esses aspectos e vai além, deixa pistas de como ele pensava a questão do ensino da linguagem, incluindo-se aí a língua e a literatura.

Ao ler o prefácio, o leitor já descobre que ele está organizado de forma didática: o que é a obra, a quem se destina, qual sua função, isto é, para que e para quem ela servirá.

Observamos também que Luís da Câmara Cascudo deixou suas impressões sobre a obra e o assunto por ela tratado. Essa especificidade do prefácio nos faz pensar na seguinte hipótese: estaria o prefaciador “ensinando” através dos prefácios? Do mesmo modo que o discurso prefacial cascudiano propõe, no paratexto, o ensino da linguagem pela via da literatura, poderíamos supor que ele estava usando o gênero literário prefácio para ensinar? Ao refletir acerca dessa possibilidade, recorremos a Antonio Candido, quando trata da função da literatura. Para ele, literatura é “algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (CANDIDO, 2000, p. 80). O estudioso acrescenta ainda que a função da literatura é humanizar, pois, ela “não *corrompe* nem *edifica* [...] humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2000, p. 85 – Grifos do autor)

Com o estudo do prefácio aprendemos que o olhar de Cascudo estava aguçado para questões relacionadas ao ensino/estudo da linguagem e que, mesmo suas concepções estando condicionadas ao conservadorismo, não o impediram de ter um posicionamento relativamente avançado sobre a questão, o que nos leva a crer que essa é mais uma área do conhecimento que se insere na sua visão transdisciplinar e complexa.

Luís da Câmara Cascudo, ao longo de sua trajetória de intelectual, sempre se autointitulava professor. No prefácio à obra *Para errar menos*: conversa com estudantes (1963), ele se mostra professor, opinando sobre questões de ensino e sugerindo estratégias que podem e devem ser úteis a um professor que quer acertar a “fórmula” e dar uma boa aula.

Esse sentimento de Luís da Câmara Cascudo está em consonância com uma célebre frase na qual ele faz uma exigência e uma revelação:

Faço questão de ser tratado por esse vocábulo que tanto amei: professor. Os jornais, na melhor ou na pior das intenções, me chamam folclorista. Folclorista é a puta que os pariu. Eu sou um professor. Até hoje minha casa é cheia de rapazes me perguntando, me consultando (<http://www.memoriaviva.com.br/cascudo> - acesso em 10.03.2013).

O prefaciador se considerava professor e atribuía a si próprio o papel de orientador, aquele que vai além da sala de aula, esse aspecto observado no prefácio pode ser entendido como uma visão um tanto “moderna” sobre o perfil do professor, no qual o docente é aquele profissional que assume vários papéis: professor, pesquisador, orientador, escritor e até prefaciador. Essa concepção ampla de professor, ao que parece, já era uma realidade na

experiência de vida de Cascudo e denota a sua visão otimista, pode-se dizer, sobre o papel desse profissional.

Na crônica “Imagem de Cascudo”, do poeta Carlos Drummond de Andrade, escrito em 1968, ano em que se comemorou 50 anos de atividades culturais e 70 anos de vida de Cascudo, Drummond registrou suas impressões sobre o escritor e confirma e reafirma o que Cascudo já dizia de si próprio: “— Já consultou o Cascudo? O Cascudo é quem sabe. Me traga aqui o Cascudo [...] Este fez coisas dignas de louvor, em sua contínua investigação de um sentido, uma expressão nacional que nos caracterize e nos fundamente na espécie humana” (ANDRADE, 1968, p.15).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Imagem de Cascudo” IN: Província. Natal: IHGRN, 1968, n° 2, p. 15-16.

CANDIDO, A. Direito humanos e literatura. In: *Fester* (org.). Direitos humanos e... São Paulo: Brasiliense, 1989.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

CANDIDO, A. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CASCUDO, L. C. Meu caro professor Severino Bezerra (Prefácio). In: MELO, Severino Bezerra de. *Para errar menos: conversa com estudantes*. Natal: DEI, 1963.

MARTINS, I. A literatura no ensino médio: quais os desafios do professor? In: *Português no ensino médio e formação do professor*. São Paulo: Parábola Editora, 2006.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio: Área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias*. Brasília: Secretaria de Educação Média e Tecnológica/MEC, 1999.

TELES, G. M. *Retórica do silêncio I: teoria e prática do texto literário*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1989.

VIEIRA, C. S. *Entre as coisas do mundo e o mundo das coisas: prefácios cívicos e impressos escolares no Brasil republicano*. Tese (Doutorado em Educação) - Departamento de Educação, Universidade de São Paulo, 2008.

ZILBERMAN, R. & RÖSING. T. M. K. (Orgs.) *Escola e leitura: velha crise, novas alternativas*. São Paulo: Global, 2009.

<http://www.memoriaviva.com.br/cascudo/index2.htm> (acesso em 10.03.2013)

<http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimientos/desc/cascudo/cascudopensamentoconservador.htm> (19.03.2013)

O OUTRO PÉ DA SEREIA: UM ENTRELAÇAMENTO ENTRE A HISTÓRIA DA COLONIZAÇÃO DE MOÇAMBIQUE E O UNIVERSO FICCIONAL DE MIA COUTO.

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina¹⁵⁹
Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim (Orientador)¹⁶⁰

Resumo: A relação de Mia Couto com a história da colonização da África se particulariza na obra *O outro pé da Sereia* (2006) por meio da recriação de cenários e da reconstrução das vozes que compõem a narrativa. Pelo viés desse diálogo, o romance se destaca devido à carga simbólica que traz na (re)construção ficcional de momentos históricos da colonização portuguesa em Moçambique. Partindo dessa premissa, propomos evidenciar uma recontagem da história por meio da encenação das personagens em diferentes tempos e espaços da narrativa, com o objetivo de identificar representações temáticas que envolvem o diálogo da história com a Literatura no romance. Tais temas serão analisados sob a ótica de estudiosos da produção literária de Mia Couto e autores da vertente teórica do pós-colonialismo.

Palavras-chave: Ficção. História. Mia Couto.

Abstract:

Mia Couto's relationship with African history of colonization is revealed in his novel *O outro pé da sereia*, 'The Mermaid's Other Foot', (2006). In this work the writer recreates scenes and reconstructs the voices that make up the narrative. Through this dialogue, the novel stands out as very relevant for our studies due to the symbolic weight that it brings in the fictional (re)construction of historical moments during the Portuguese colonialism in Mozambique. From this premise, we propose to explore the retelling of History through the enactment of characters in different times and spaces of the narrative. We aim at identifying thematic representations involving dialogue between History and Literature in the novel. We examine such themes from the perspective of postcolonial studies and literary scholars who study Mia Couto's works.

Keywords: Fiction. History. Literature. Mia Couto

Introdução

¹⁵⁹ Professora da Universidade Federal de Rondônia/UNIR. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Área: Literaturas em Língua Portuguesa – DINTER: UNESP- São José do Rio Preto/UNIR. E-mail fatima-molina@uol.com.br

¹⁶⁰ Doutor em Letras (Literatura Portuguesa). Professor do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP, campus de São José do Rio Preto (SP).

As relações entre história e ficção não são recentes e têm recebido da crítica contemporânea tratamentos distintos, conforme o foco de interesse e possibilidades de análise. Embora sejam fios distintos em suas especificidades constitutivas, história e ficção se conciliam para juntas produzirem interpretações, questionamentos, revisões e resgate de personagens em nuances históricas possibilitando discussões e formas de reavaliar o passado. Suas diferenças, contudo, também foram se estabelecendo, entre outros motivos, pela acentuada discussão em torno dos limites de atuação e especificidades inerentes a cada área.

A intervenção de elementos da história na ficção põe em evidência que a possibilidade de entrelaçamento se dá com base no princípio de que tais escritos podem ser concebidos como formas de conhecimento do mundo e formas de expressá-lo, acentuando-se, sobretudo, na ficção, a expressividade da linguagem. Contudo, embora considerando suas elásticas fronteiras, história e ficção possuem especificidades geradoras de pontos de contato e distanciamento. Mesmo considerando que ambas possuem formas de escritas condicionadas à subjetividade de um autor, a ficção é isenta de comprovação como verdade factual, mas a história, a ela está sujeita. Como ponto de partida, podem ser ressaltadas as distintas metas as quais se dirigem historiografia e ficção, pois se por um lado a escrita da ficção trabalha no sentido de por a verdade entre parênteses, a história, por sua vez, tem por meta fixá-la atribuindo-lhe o valor de um conhecimento sobre o passado.

Dessa forma, é por esse viés, do diálogo entre História e ficção, que direcionamos nosso olhar para a construção ficcional de Mia Couto, mais especificamente para a obra *O outro pé da sereia*. Em seu processo criativo o autor elabora uma tessitura enviesada com diferentes fios, matizados com símbolos que evocam momentos históricos da colonização portuguesa em Moçambique. Para isso, seu instrumento é a palavra, sempre intensificada de significados, gerando possibilidades para novas interpretações.

O diálogo com a história na ficção coutiana

Embora o estabelecimento de fronteiras entre esses dois campos continue sendo objeto de uma longa discussão, as considerações apresentadas fornecem elementos para compreender que a ficção, concebida como um dispositivo discursivo atua com uma maneira própria de tematizar sobre o que a história toma como verdade, preenchendo com uma linguagem estetizante as lacunas deixadas pelo registro oficial. É com essa configuração que se caracteriza a ficção coutiana. Sua narrativa faz incursões na história

para recriá-la, como uma forma privilegiada de ler a mentalidade de uma época transcrita pela versão oficial dos fatos, desestabilizando as narrativas legitimadoras, porém longe da intenção de produzir outra verdade histórica.

Em suas reflexões sobre o papel de sua obra ficcional em relação à história de Moçambique, Mia Couto lança o seguinte questionamento: “De onde vem a dificuldade de nos pensarmos como sujeitos da história? Vem, sobretudo, de termos legado sempre aos outros o desenho da nossa própria identidade” (COUTO, 2009, p. 31). Nesse sentido, Fonseca e Cury (2009, p. 84), analisam que “o escritor parte de fatos históricos, de acontecimentos ‘reais’, para neles inserir vozes que a história reprimiu, para reler os acontecimentos reinventando seu contexto, envolvendo-os com uma aura de fantasia”. Tal postura estética vai ao encontro do que Fanon (2002, p. 179) defende em relação ao intelectual que escreve para sua nação. Ele “deve escrever para compor a sentença que expressa o coração do povo e para tornar-se uma peça importante para uma nova realidade. [...] Por fim, o intelectual nativo deve usar o passado com a intenção de abrir o futuro, como um convite e uma base para a esperança”.

Inerente à inclinação de construir a ficção nas lacunas deixadas pela história, está o trato diferenciado que o autor dá às palavras. É interessante ressaltar nesse processo o poder que a palavra exerce na escrita de Mia Couto. Na concepção do autor, a palavra é dotada de uma força ligada ao plano divino e que tem de lutar para não ser silêncio. A palavra, assim, detém um poder criador capaz de fundar uma nova realidade cultural tão presente em suas narrativas e nas suas relações com a história do seu povo.

Analisando o processo de escrita criativa do autor, Ana Mafalda Leite afirma que “Mia Couto, poeta, contador de estórias, retoma a herança lingüístico-literária dos mais velhos, dos diversos falares da rua, urbanos, suburbanos, do campo, e acrescenta-lhes as suas ‘imaginâncias’ pessoais [...] (1999, p. 8). A linguagem literária criada pelo autor é resultante de um trabalho inventivo e criativo que mescla a língua portuguesa, as construções lingüísticas utilizadas pelas diferentes tribos, a oralidade e provérbios populares. O conjunto de sua obra é singularmente caracterizada por essa proposta inusitada de inovar a linguagem. Contudo, trata-se de uma proposta perpassada pelo ideal de dar um novo sentido, com nuances poéticas, às histórias de vida de um povo cujas trajetórias e lutas são marcadas pelo sofrimento e desejo de libertação.

A história de seu país, Moçambique, aparece reiteradamente como pano de fundo para compor a narrativa dos seus romances, como em *Terra Sonâmbula* (1992), *A varanda do fragipani* (1993), *O último vôo do flamingo* (2000), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*

(2002) e o *Outro pé da sereia* (2006), que em 2007 ganhou o 5º Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura, pelo melhor romance publicado em língua portuguesa, obra sobre a qual deteremos nossa análise.

Sobre a produção literária de Mia Couto, Ana Cláudia Silva, pesquisadora da fortuna crítica do ficcionista no Brasil, afirma que adotando uma linguagem literária própria e inovadora, entretecida com humor e recriação linguística, o autor levou a literatura de Moçambique a ultrapassar os limites de sua nação. De acordo com Silva, trata-se de uma produção que marca a história da literatura moçambicana e se sobressai pelo entrelaçamento de culturas, pela busca de identidade, pelo desejo de construção da nação moçambicana, pela reflexão sobre o passado colonial e por “ecos amargurados de um país desfeito pela colonização” (SILVA, 2010, p. 72). Nessa perspectiva, Mia Couto consegue fazer de seu romance um importante veículo de afirmação e expressão das literaturas africanas de língua portuguesa. Na análise de Silva,

as culturas que subsistem na oralidade, em Moçambique, têm uma presença constante na obra do autor, que dela resgata elementos – história, mitos crenças etc. – com os quais tece enredos que transitam entre o realismo e o inusitado das situações permeados, sempre de ironia, drama e crítica social, num equilíbrio que permite a abordagem de temas complexos – tais como as guerras, a corrupção, o amor, a política e outros – de forma leve e bem humorada (2010, p. 12).

É possível observar, portanto, que é na esteira aberta pelo diálogo entre universo ficcional e história que Mia Couto propõe uma revisão da história do seu país pela ficção. Sua escrita propõe uma recontagem tecida com fios históricos e fios imaginários representados pelas vozes das personagens que estruturam o enredo. Tal tessitura também se constitui pelo viés da ironia e da crítica aos relatos elaborados pelo colonizador e que deixaram à margem o sofrimento de um povo reificado pelo sistema colonial. Toda a trajetória de guerras e dramas sofridos pelo povo moçambicano configura-se numa fonte de inspiração para o ato criativo do autor. Há nessa revisitação uma nova perspectiva para o registro oficial da história que passa a ser narrado não do ponto de vista dos vencedores, mas do ponto de vista dos que tiveram suas vozes negligenciadas pelo processo de colonização. É possível compreender, portanto que personagens apagadas pelos registros da história assumem uma posição de destaque com o papel de recuperar e repensar a cultura, valores e crenças outrora silenciados.

Compreendemos, portanto, que a possível relação da obra de Mia Couto com a vertente literatura pós-colonial se justifica pelo fato de que as concepções que emergem dessa corrente teórica trazem à cena literária, diferentes representações da experiência do sujeito pós-colonial. Nessa perspectiva, apresenta diferentes enfoques e estratégias no exame da história, literatura e outras formas de experiência cultural. Experiências de alteridade, diferença, identidade cultural, migração, diáspora, escravidão, opressão, resistência, hibridização e representação são algumas das questões debatidas pelos estudos pós-coloniais. Em consonância com tais princípios, a literatura produzida por Mia Couto assume um papel de destaque, pois intervém artisticamente na história, diluindo posições hegemônicas e fixas, abrindo espaços de negociações e trocas culturais.

Os espaços de negociação criados pelas encenações das personagens no espaço literário coutiano empenha-se em diluir a fixidez de lugares e tradições, gerando o entendimento de que a recuperação das tradições é totalmente permeada por um processo de reinvenção que se opõe à ideia de origem fixa. Logo, a tradição que se transparece por meio das histórias, relatos e mitos é trabalhada sempre pelo viés da reinvenção, pela elaboração de uma origem ressignificada e deslocada, contrariando qualquer ideia de essencialismo e rigidez identitária. Torna-se evidente, portanto, que a relação que o autor estabelece com a história em seus romances dá visibilidade à tematização da guerra, da colonização, da tradição e do hibridismo cultural, temas que estão diretamente ligados a sua inserção no processo de reconstrução do seu país.

A trajetória da produção literária de Mia Couto está essencialmente ligada à história de libertação do seu país, fato que justifica ser uma constante, em seus romances, a presença de temas como a guerra, acontecimentos que marcaram o processo de descolonização e, posteriormente, a situação pós-colonial. Sua atuação como jornalista durante a última fase das lutas do seu povo contra a colonização, bem como as experiências vividas durante as guerras civis no período de pós-independência e reconstrução de Moçambique possibilitaram ao autor transitar com muita propriedade entre mundos reais e imaginários. Em sua proposta de revisitação da história pelo viés da ficção, há um redimensionamento nas posições ocupadas pelos personagens que constam nos registros oficiais, associado à inserção de personagens ficticiais nos diferentes tempos que compõem a narrativa. Tal estratégia pode ser concebida como uma forma de dar visibilidade às tensões geradas pelo contato entre colonizador e colonizado.

Uma (re)construção da história pela representação das personagens

Em seu processo de criação literária, Mia Couto deixa transparecer, por meio da atuação das personagens, representações temáticas em torno do diálogo instaurado entre seu universo ficcional e a história, dentre eles a opressão do sistema colonial e o hibridismo nas identidades culturais. Objetivando dar visibilidade a tais temáticas, direcionaremos nosso foco para a encenação de Mwadia Malunga e D. Gonçalo da Silveira, personagens que povoam diferentes espaços e fazem a ligação dos distintos tempos que constituem o Romance. Para esse empreendimento, serão feitos recortes de fragmentos do texto onde se concentram as questões de enfoque para a análise.

Uma análise realizada por Luana Antunes Costa sobre o romance *O outro pé da sereia* destaca as características estéticas que o constituem revelando, sobretudo, que a obra inaugura um novo momento da trajetória literária de Mia Couto. Segundo Costa:

Não se trata somente de um resgate da oralidade, marca de seu local de cultura, nem tampouco de uma tentativa de escrever um “romance histórico” à maneira ocidental. Antes, trata-se de “transbordamento” das margens estéticas e culturais que enformam o sujeito escritor, daí a força da metáfora das águas – dos rios, dos mares, da lágrima, idioma primeiro de toda a humanidade –, escolhida pelo autor como uma das bases potencializada pelas/nas encenações das personagens, que são, por sua vez, revestidas com as cores das gentes do mundo. [...] as viagens colocadas em cena representam a lâmina pela qual o produtor esculpe os sujeitos ficcionais, os quais possuem papel ativo na trama, pois entrecruzam os fragmentos de seus diversos códigos culturais, amalgamando-os uns aos outros pelo compartilhamento cultural ou pelas dúvidas e questionamentos identitários que se colocam ao longo da narrativa (2008, p. 131-132).

No romance, os tempos movimentam-se numa alternância entre passado e presente. A idéia de entrelaçamento entre tempos e espaços já se apresenta no índice fazendo a divisão dos capítulos a partir da indicação dos lugares e da marcação das datas da seguinte forma: Moçambique, Dezembro de 2002; Goa, Janeiro de 1560; Oceano Índico, Janeiro de 1560; rio Zambeze, Março de 1561. Essa separação que marca o início de cada capítulo serve de pista que conduz o leitor na identificação dos tempos e espaços onde se passam as ações. Seguindo esse esquema de interposição, a organização feita pela oscilação de diferentes momentos históricos que fazem referência ao processo de colonização da África pelos portugueses, registra um tempo localizado no passado, no século XVI, de

janeiro de 1560 a março de 1561, e um tempo presente, localizado no século XXI, situado em dezembro de 2002.

O período da história, representado no presente, é emoldurado pela proteção da imagem da santa ou da deusa Kiandra que em 2002 é encontrada por Mwadia Malunga e o marido, Zero Madzero, sem um dos pés, próxima ao rio que passa no lugarejo de Antigamente:

Mwadia procurava as roupas que o rio arrastara quando soltou um grito. O pastor acorreu, esbaforido. Seus olhos se petrificaram. Entre os verdes sombrios, figurava a estátua de uma mulher branca. Era uma Nossa Senhora, mãos postas em centenária prece. As cores sobre a madeira tinham-se lavado, a madeira surgia, aqui e ali, espontânea e nua. O mais estranho, porém, é que a Santa tinha apenas um pé. O outro havia sido decepado.
- Já viu, Mwadia? Esta é a Virgem coxa! (COUTO, 2006, p. 38)

A atuação de Mwadia Malunga enriquece de significado a relação estabelecida entre os espaços e os diferentes tempos que compõem a narrativa de ficção. Suas ações, configuradas pelas múltiplas viagens, desvelam os entrecruzamentos do passado no presente de Moçambique, desvelam as relações existentes entre os séculos XVI e XXI. Nessa configuração, a viagem da personagem é concebida como um recurso simbólico para o cruzamento das temporalidades que põe em evidência a presença de elementos da história da colonização portuguesa em Moçambique na ficção literária.

Juntamente com a imagem, é encontrado também um baú contendo documentos, relatos de viagem que pertenceram ao missionário jesuíta D. Gonçalo da Silveira, autoridade colonial, a serviço da coroa portuguesa, cuja missão foi levar a imagem da santa, de Goa ao reino de Monomotapa, em Moçambique no ano de 1560. Emergem da encenação das personagens Mwadia Malunga e do missionário D. Gonçalo da Silveira a ligação entre os tempos no espaço ficcional e o diálogo da história com a ficção, como uma forma de revisitar o passado, mostrando uma nova perspectiva para o fato histórico.

A temporalidade que faz referência ao passado na narrativa é representada pela evocação da História sobre a travessia do Índico e a incursão dos missionários na África, no ano de 1560, conforme descreve o seguinte fragmento:

A nau Nossa Senhora da Ajuda acaba de sair do porto de Goa, rumo a Moçambique. Cinco semanas depois, em Fevereiro de 1560, chegará à costa africana.

Com Nossa Senhora da Ajuda seguem mais duas naus: São Jerónimo e São Marcos. Nos barcos viajam marinheiros, funcionários do reino, deportados, escravos. Mais do que todos, porém, a nau conduz D. Gonçalo da Silveira, o provincial dos jesuítas na Índia portuguesa. Homem santo, dizem. O jesuíta faz-se acompanhar pelo padre Manuel Antunes, um jovem sacerdote que se estreava nas andanças marítimas.

O propósito da viagem é realizar a primeira incursão católica na corte do Império do Monomotapa. Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que baptizaria esse imperador negro [...] Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã.

A estátua de Nossa Senhora, benzida pelo papa, é o símbolo maior desta peregrinação (COUTO, 2006, p. 51).

Assim, utilizando os relatos de viagens, Mia Couto revisita o passado, mais precisamente o século XVI, apropriando-se de fatos históricos para escrever a ficção. Dessa forma, elementos que fizeram parte da história oficial atuam como pano de fundo na composição do romance. Além dos fatos que descrevem a incursão dos portugueses na África, a narrativa de ficção também é composta pela presença do jesuíta D. Gonçalo da Silveira, criada com o intuito de representar a colonização portuguesa e a imposição do cristianismo.

Sobre a existência histórica de D. Gonçalo da Silveira, Costa (2008) faz referência à obra de Paiva e Pona, intitulada *Dos primeiros trabalhos dos portugueses no Monomotapa (1892)*. De acordo com a pesquisadora, os autores citam a figura de D. Gonçalo da Silveira como um dos primeiros portugueses a pisar o solo do Monomotapa em 1560. Apropriando-se desse fato, o jesuíta português assume uma posição de destaque na parte que registra o passado da narrativa, no ano de 1560, posteriormente, em 2002, é evocado pela personagem Mwadia passando a encenar no presente por meio da leitura dos seus escritos.

Em entrevista, questionado sobre a origem do romance *O outro pé da sereia*, o autor explica:

Um dos núcleos inspiradores foi a leitura de um documento histórico que relata o encontro do missionário D. Gonçalo da Silveira e o Imperador do Monomotapa. O encontro é muito sugestivo, rico em mal-entendidos que revelam códigos culturais diversos. Essa distância continua a marcar ainda hoje aquilo que se celebra como “encontro” de culturas.¹⁶¹

¹⁶¹ Disponível em: <http://www.portal.da.literatura.com/entrevistas.ph>. Entrevista dada em 26/09/2006. Acesso em 25/07/2012.

Contudo, embora tenha recorrido a esses recursos, na mesma entrevista o autor rejeita a configuração de caráter histórico do seu romance, justificando para isso a impossibilidade de reconstrução fiel dos fatos. Para o autor, o que simplesmente ocorreu foi um diálogo, um jogo lúdico com um episódio da história.

Dessa forma, a narrativa coutiana configura-se numa forma privilegiada de ler a mentalidade de uma época transcrita pela versão oficial, porém longe da intenção de produzir outra verdade histórica. Ao partir de fatos que constam nos registros oficiais, os escritos de Mia Couto fornecem elementos para compreender que a ficção atua com uma maneira própria de tematizar sobre o que a História toma como verdade, preenchendo suas lacunas com uma linguagem estetizante.

No processo de criação literária de Mia Couto há uma proposta de diluição das fronteiras entre História e ficção. Elementos que fizeram parte da História oficial, também atuam na composição dos cenários ficcionais. Assim, além dos fatos que descrevem a incursão dos portugueses na África, a narrativa de ficção também é composta pela presença do jesuíta D. Gonçalo da Silveira, personagem extraído da História, para atuar na ficção com o intuito de representar a colonização portuguesa, mais especificamente, o cristianismo imposto pelos portugueses no processo de colonização.

Em *O outro pé da sereia*, o que antes era negligenciado assume uma posição de destaque com o papel de recuperar e repensar a cultura, valores e crenças outrora silenciados. Nas vozes que constituem a narrativa há a reivindicação da religiosidade e da língua na atuação das personagens. Tal reivindicação configura-se em marcas identitárias que buscam reafirmar um sentido de pertencimento, bem como restaurar valores culturais que foram destruídos pelo sistema colonial. A denúncia do apagamento da cultura do colonizado revela ecos de vozes reprimidas e silenciadas, alvos da ideologia colonial. A descrição desse cenário vai ao encontro da noção de imperialismo. De acordo com Edward Said, imperialismo “significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros” (1995, p. 13). Contudo, também há a reconstrução dessas vozes que fazem uma incursão na história para recriá-la, configurando-se numa possível resposta de transcendência da dominação cultural resultante do processo de colonização.

Em *O outro pé da sereia*, a imagem de Nossa Senhora assume a representação da religiosidade dos portugueses, porém sob a ótica dos escravos africanos a imagem é a representação da deusa Kianda, rainha das águas, que assume as formas de uma sereia, mas que foi transfigurada pelos portugueses ao ter a imagem talhada com dois pés. Dessa

forma, a imagem é uma representação híbrida que possibilita ressignificações por diferentes signos culturais não assumindo, assim, um sentido fixo. A idéia da África exótica, com uma identidade pura e autêntica é um dos equívocos encenados pelas personagens no romance.

Assim, embora no romance haja a presença de elementos que buscam a restauração da cultura destruída pelo processo de colonização de Moçambique, essa busca, contudo, não é expressa de forma polarizada, como uma dicotomia ou um duelo entre colonizador e colonizado, pois também surgem elementos que dialogam ou negociam para resistir à imposição dos ideais dominantes. Todo esse processo gerou espaços de negociação com outras culturas, sem que houvesse para isso, uma assimilação total nem a perda completa de traços culturais, mas a construção de um espaço constituído de culturas híbridas.

Considerando essa linha de pensamento, é interessante evidenciar as concepções de Hommi Bhabha (1998) em torno da cultura no contexto da experiência pós-colonial. Por esse viés, o autor analisa as culturas híbridas marcadas por histórias de deslocamentos tratando-as pela experiência da escravidão e das diásporas migratórias. De acordo com a análise do autor, são essas histórias espaciais de deslocamentos que tornam complexa a questão de como a cultura passa a significar. Por meio de tais concepções, é possível ter uma visão de como a cultura é construída, bem como, de que forma a tradição é inventada, desestabilizando, assim, a idéia fixa de essência. É Dessa forma, entrelaçando História e ficção, que Mia Couto propõe no romance *O outro pé da sereia* uma recontagem da História da colonização de Moçambique por meio da recriação de cenário e da representação das personagens que constituem a narrativa. Nessa revisitação, é apresentada uma nova perspectiva para o fato histórico, narrado não do ponto de vista do colonizador, mas dos que não foram ouvidos ou foram silenciados pelo sistema colonial.

Considerações Finais

Redimensionando essa discussão teórica para a produção literária de Mia Couto, tornam-se compreensíveis as estratégias de criação adotadas pelo autor para a composição do seu universo ficcional. Em seu projeto de criação literária, Mia Couto deixa transparecer uma possível resposta à dominação cultural manifestada por meio dos elementos religiosos, culturais, e nas vozes das personagens, configurando-se numa tessitura entre a história por ele criada e a história do seu povo. Em suas obras, é uma constante a valorização de vozes antes negligenciadas pelo colonialismo, ou apagadas pelo colonizador.

Sobre o papel de sua obra ficcional em relação à história de Moçambique, Mia Couto lança o seguinte questionamento: “De onde vem a dificuldade de nos pensarmos como sujeitos da história? Vem, sobretudo, de termos legado sempre aos outros o desenho da nossa própria identidade”¹⁶². Logo, torna-se evidente que a relação que o autor estabelece com a História em seus romances dá visibilidade à tematização da guerra, da colonização, da tradição e do hibridismo cultural, temas que estão diretamente ligados a sua inserção no processo de reconstrução de Moçambique

Foi nessa configuração que o contato entre o colonizador português e os africanos foi reconstruído artisticamente no universo ficcional do romance *O outro pé da sereia*. Na encenação das personagens, o passado histórico é marcado por uma busca de restauração de valores culturais da tradição e pela opressão do sistema colonial. O tempo presente é encenado entre trocas e diálogos culturais, revelando uma existência híbrida que se enriquece e se transforma como o outro pé da sereia que metaforiza essas movências por meio da língua, das crenças e da religiosidade, adquirindo diferentes significados no confronto gerado entre portugueses e africanos.

Referências

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

COSTA, Luana Antunes. Pelas águas mestiças da história: uma leitura de o outro pé da sereia de Mia Couto. Rio de Janeiro: UFF, 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) Universidade Federal Fluminense.

COUTO, Mia. E se Obama fosse africano? E outras Interinvenções. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

_____. O outro pé da sereia. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FANON, Frantz. Sobre a cultura nacional. In: Os Condenados da Terra. Editora da UFSF, 2002.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. Mia Couto: espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

¹⁶² Disponível em: < <http://mozindico.blogspot.com.br/2009/01/entrevista-de-mia-couto-autor-de-o.html>.> Entrevista dada em 20/01/2009 Acesso em 25/07/2012.

LEITE, Ana Mafalda. A narrativa como invenção da personagem. Navegações. V. 2, n. 1, p. 7-11, jan/jun. 2009.

_____. Prefácio. In: CAVACAS, Fernanda. Mía Couto: brinciação vocabular. Lisboa: Mar Além: Instituto Camões, 1999.

PORTAL da Literatura. Disponível em: http://www.portal_da_literatura.com/entrevistas.ph. Entrevista dada em 26/09/2006. Acesso em 25/07/2012.

SAID, Edward. Cultura e Imperialismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVA, Ana Cláudia da. O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mía Couto. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

ASPECTOS DA CRÍTICA LITERÁRIA INICIAL DE BENEDITO NUNES

Maria de Fatima do Nascimento¹⁶³

RESUMO: Benedito Nunes começa sua trajetória de homem de letras como crítico na imprensa escrita de Belém do Pará, colaborando no encarte jornalístico “Arte Suplemento Literatura”, da *Folha do Norte*, entre os anos de 1946 e 1951. Após seus primeiros passos na atividade de crítico nesse periódico, o ensaísta paraense passa a figurar em livros nacionais como um dos expoentes dos estudos de autores da moderna arte verbal em vernáculo, a exemplo de Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, Mário Faustino, João Cabral de Melo Neto e Fernando Pessoa, acrescentando-se trabalhos seus voltados para literatos de língua estrangeira, como Apollinaire e Cendrars. Assim sendo, o presente trabalho traz à baila aspectos do primeiro ensaio de Benedito Nunes, qual seja, “Posição e destino da literatura paraense”, entrevista/depoimento em terceira pessoa, publicada na referida folha em 1º de janeiro de 1948 e aqui julgada o primeiro texto crítico do intelectual belenense, embora esse só vá considerar sua iniciação em tal área a partir de 1952, com a publicação do artigo “A estreia de um poeta”, dedicado à obra *O estranho*, de Max Martins.

PALAVRAS-CHAVE: Benedito Nunes, Crítica Literária, Periódicos.

Abstract: Benedito Nunes started his literary man trajectory as a print media critic, in Belém do Pará. He wrote for the “Art Supplement Literature” pullout, from the newspaper *Folha do Norte*, between 1946 and 1951. After his first steps in this activity, the essayist started figuring in national books as an exponent of the study of modern verbal art in vernacular authors, such as Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, Mário Faustino, João Cabral de Melo Neto and Fernando Pessoa. His works also include foreign writers as Apollinaire e Cendrars. The present work depicts aspects of Benedito Nunes’ first essay, “Pará Literature Position and Destination”. This interview/statement was written in third person and published in the abovementioned newspaper on January, 1st, 1948. Here, it is considered as this Belém do Pará intellectual’s first critical text. However, the author only deemed his initiation in the area from 1952, after the publishing of “The Debut of a Poet”, an article dedicated to Max Martins’ “The Stranger”.

Keywords: Benedito Nunes, Literary Critique, Periodicals.

¹⁶³ Doutora em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudo da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras (FALE), do Instituto de Letras e Comunicação (ILC), da Universidade Federal do Pará (UFPA), *E-mail:* mafana25@hotmail.com

Benedito Nunes (1929-2011) inicia-se como crítico de Literatura no “Arte Suplemento Literatura” do jornal *Folha do Norte*, de Belém do Pará, encarte esse que circulou naquela capital de 1946 a 1951. Além de publicar massivamente poemas e crítica literária, publicou, em termos de cultura geral, gêneros a mais de literatura, temas voltados para artes plásticas, música, cinema, filosofia, entre outros, veiculando, de 1946 a 1950 sessenta e três entrevistas de autores do Centro-Sul do Brasil, do Exterior e de escritores do Pará. Dessas entrevistas, dezoito são feitas com alguns dos literatos paraenses ou que residem em Belém do Pará, sendo elas publicadas de 1947 a 1948. A primeira dessas entrevistas é do poeta Ruy Barata (20/07/1947), dada a lume primeiramente em Fortaleza e republicada em Belém. As outras dezessete entrevistas são enfileiradas na coluna “Posição e destino da literatura paraense”, na qual, a cada dia (domingo), são geralmente entrevistados dois intelectuais de gerações diferentes, a saber: Cléo Bernardo e Remígio Fernandez (05/10/1947); Cecil Meira e Georgenor Franco (12/10/1947); Levy Hall de Moura e Sultana Levy (26/10/1947); Bruno de Menezes e Romeu Mariz (02/11/1947); Stélio Maroja e Edgar Proença (16/11/1947); Otávio Mendonça e Raimundo de Sousa Moura (23/11/1947); Geraldo Palmeira e Max Martins (07/12/1947); Paulo Plínio Abreu e Ruy Coutinho (14/12/1947); por fim, Benedito Nunes, um dos defensores da poesia moderna entre os referidos entrevistados (1º/01/1948).

Na ambiência cultural da capital do Pará, o “Arte Suplemento Literatura” exerce papel fundamental pela produção e divulgação dos autores locais. Tal é o caso do ensaísta Benedito Nunes, que vai experimentar várias formas de arte e de estudos do pensamento reflexivo, até encontrar o seu lugar na crítica literária e na filosofia. Na verdade, numa publicação como a do periódico em questão, se expõe: “(...) o espírito de um grupo de intelectuais, poetas e jovens sonhadores, ávidos de conhecimento, não apenas restrito ao campo da literatura, mas exercendo o direito à pesquisa estética no campo da crítica de arte, nos moldes exercitados por Mário de Andrade” (MAUÉS, 2002, p. 24).

Considerando o convívio de Benedito Nunes com a leitura de textos dos poetas, romancistas, críticos de arte e de literatura, inclusive com uma gama, no encarte jornalístico em causa, de entrevistas de intelectuais brasileiros e estrangeiros e dos próprios paraenses ou poetas radicados em Belém, e a discussão, entre os seus redatores, sobre as novas ideias vigentes na literatura e na arte em geral, pois já corre a chamada terceira fase do Modernismo brasileiro, quando desponta o poeta João Cabral de Melo Neto; a verve perspicaz de Benedito Nunes, leitor sensível às questões estéticas; seu encontro, em 1947, com Mário Faustino, que, como se refere Nunes (2000, p. 37-42.), vai ser um importante

parceiro intelectual dele nas discussões e leituras de livros; tudo isso, certamente, contribuiu para a formação do crítico literário belenense, que escreve, ainda muito jovem, na mesma folha para a qual colaboram os mais renomados artistas literários e críticos do período.

Nesse sentido, o primeiro texto crítico de Nunes, espécie de depoimentos, já que as perguntas propostas são dadas aos intelectuais, os quais escrevem seus textos e os entregam ao articulista Peri Augusto, que, como um coordenador de mesa redonda, faz seus comentários numa pequena introdução e publica o texto na coluna intitulada “Posição e destino da literatura paraense”, tais entrevistas, como a de Nunes, são de fundamental importância para a consolidação do Modernismo no Pará. São elas que vão acirrar os ânimos entre os poetas modernos e os parnasianos em Belém, após vinte e cinco anos da *Semana de Arte Moderna* de 1922, em São Paulo, demonstrando que os adeptos da estética parnasiana, no Pará, continuam produzindo seus poemas e não estão dispostos a reconhecer os poemas dos jovens modernistas paraenses nem de qualquer outro poeta moderno do Brasil ou do mundo, o que é um exemplo dessa questão a entrevista de Remígio Fernandez e Romeu Mariz¹⁶⁴.

De acordo com a reportagem de Peri Augusto, na primeira entrevista, a que ele chama de “enquete”, pretende dar voz a três gerações de escritores, a saber: a geração dos “Velhos”, que são os poetas parnasianos; a geração dos “Novos”, o grupo de *Terra Imatura* (1938-1942); e a geração na qual Benedito Nunes está incluído, isto é, a dos “Novíssimos” (1946-1951)¹⁶⁵.

Assim sendo, o presente trabalho traz à baila aspectos do primeiro texto lítero-judicativo de Benedito Nunes, tipo de entrevista/depoimento em terceira pessoa, publicado na referida coluna “Posição e destino da literatura paraense”, do “Arte Suplemento

164 Esse literato, que é da Academia Paraense de Letras, não acredita que do grupo dos Novíssimos possam sair bons autores além de três, conforme suas palavras: “Direi, no entanto, que há, na atualidade, dois ou três elementos, dos novíssimos, alçando voos promissores, belos voos, podendo apontar-se, entre eles, Haroldo Maranhão, Georgenor Franco e Mário Faustino, parecendo-me que desse filão áureo não virão outras gemas de prol, pois que no cascalho das escavações só vejo escórias. Enfim, tempo ao tempo”. (AUGUSTO, 1947, p 4). Essa opinião do acadêmico faz com que Max Martins o critique contundentemente.

165 O Grupo a que Peri Augusto chama de *Novíssimos* são os poetas que iniciam suas carreiras na agremiação “Academia dos Novos” em 1942 e se tornam Modernos em 1945 e 1946, a exemplo de Haroldo Maranhão, Max Martins e Benedito Nunes, bem como outros poetas que passam a publicar no Suplemento em estudo, como Cauby Cruz e Mário Faustino. Porém, dos poetas “Novíssimos apenas Benedito Nunes e Max Martins dão entrevista na referida Coluna. Observa-se que, do grupo dos “Novíssimos”, somente Benedito Nunes e Haroldo Maranhão escrevem desde o primeiro dia de circulação do referido encarte jornalístico até o término do periódico. Já os outros componentes do grupo vão aos poucos se inserindo como colaboradores do jornal, conforme poetas e poemas por ordem de publicação: Jurandir Bezerra - “Um soneto” - (30/06/1946); Cauby Cruz - “Hino” - (10/11/1946); Max Martins - “Nesta noite eu sou Deus” - (23/02/1947); Alonso Rocha - “Última elegia” - (10/08/1947); Mário Faustino - “1º Motivo da rosa” - (25/04/1948). Na organização dos poemas dos “Dez poetas paraenses”, por Ruy Barata, não consta o nome de Jurandir Bezerra, que publica bastante no jornal, constando, no entanto, dois outros nomes: Floriano Jaime, que tem pouca participação, e Maurício Rodrigues, que publica no jornal com o nome de “Maurício Sousa Filho”.

Literatura”, do jornal *Folha do Norte*, em 1º de janeiro de 1948 e aqui julgado o primeiro texto crítico do intelectual belenense, embora esse só vá considerar sua iniciação em tal área a partir de 1952, com a publicação do artigo “A estreia de um poeta”, dedicado à obra *O estranho*, de Max Martins.

Entretanto, verifica-se, através da presente pesquisa, que Benedito Nunes já vem fazendo crítica desde 1948, como se depreende da referida entrevista/depoimento dada por Nunes. Este exercício, por sinal, revela-se bastante genérico em termos de poesia brasileira, pois nele Nunes não relaciona seu discurso às produções modernas dos poetas brasileiros, a exemplo de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ruy Barata e outros poetas nacionais e locais, que, assim como ele próprio, aos domingos, vêm publicando, no Suplemento em foco, as suas composições.

Como se vê, no último número publicado da coluna “Posição e destino da literatura paraense”, tem-se uma única entrevista: a de Benedito Nunes. Isso demonstra que, no final do ano de 1947, depois de ter dado à estampa vários poemas, ele já é um autor reconhecido pelos seus pares em Belém. Mesmo porque, na maioria dos depoimentos concedidos, seu nome é citado por muitos, entre eles Bruno de Menezes, um dos poetas que começam o fazer literário na primeira geração modernista do Pará, passa pela segunda e chega à terceira geração ainda produzindo. Além de ser mencionado durante as referidas entrevistas, também o é em sua apresentação pelo articulista Peri Augusto, que diz:

Hoje publicamos a brilhante resposta do nosso jovem colaborador Benedito Nunes, um dos “novíssimos” da geração literária paraense. Não obstante os seus 18 anos de idade, Benedito Nunes é uma das expressões mais representativas do movimento intelectual que presentemente se registra entre nós” (AUGUSTO, 1948, p. 7).

Percebe-se, no seu depoimento, que Benedito Nunes não dialoga com os seus compatriotas, com os seus contemporâneos, como o fazem os modernistas de São Paulo, a exemplo de Oswald de Andrade em seu artigo “O meu poeta futurista”, de 27 de maio de 1921. Nesse texto antológico, Oswald de Andrade estampa poemas de Mário de Andrade e de outros autores que ali figuram para reafirmar a importância da poesia moderna no Brasil.

Por seu lado, Benedito Nunes dialoga com autores da literatura ocidental de língua estrangeira, como Goethe¹⁶⁶, e afirma que a geração moderna tem um compromisso com a

¹⁶⁶ Na seguinte passagem do artigo “O conceito de literatura universal em Goethe”, de Izabela Maria Furtado Kestler (2008, p. 46-49), encontra-se uma concepção do intelectual alemão com o qual Nunes indica comungar: “Goethe denomina de *Weltliteratur* o que atualmente chamamos de intercâmbio e comunicação intercultural, nos quais se manifestaria o que há em comum entre as diferentes culturas, sem que se apague a individualidade que se baseia em diferenças nacionais. No sentido prático, *Weltliteratur* se refere à tarefa dos

“liberdade humana”, embora não interesse constatar que o “homem é livre” e, sim, saber o que fazer dessa liberdade, ou como “suportar as consequências desse achado e, reafirmar as raízes heroicas da dignidade humana”, apoiando-se em Gide, para quem o artista deve buscar permanentemente a honestidade intelectual, assumindo-se em quanto tal em sua obra. Em seguida, traz a palavra *arte*, que “pode fornecer ao homem um conhecimento mais profundo da natureza humana”, para depois falar da poesia, afirmando que esta “se vê transformada em elemento de pesquisa, de penetração, quando o momento criador do artista consiste em procurar traduzir a sua ‘vivência’, ligando-se ao mundo objetivo pelo que existe em si de permanente e essencial” (NUNES, 1948, p. 7). Essa percepção da poesia como “vivência”, sensível ao mundo objetivo, naquilo que é mais essencial da condição humana, vai ser uma constante no pensamento de Benedito Nunes.

Entendendo “o problema da liberdade humana” como atitude da “geração moderna” do Pará, Benedito Nunes envereda pelo caminho da reflexão filosófica, atitude que vai seguir nas suas análises posteriores, em que está incluída a liberdade poética. A liberdade humana é entendida como exercício das experiências vividas.

Pode-se reconhecer que Nunes considera a poesia moderna como reveladora do fato de que “cada poeta é uma poética”. No entanto, o seu discurso ainda aborda também a questão dos “modernos” *versus* “parnasianos”, porque no Pará, ainda persistia o Parnasianismo depois de quase vinte e seis anos da *Semana de Arte Moderna* de 1922 e quando já estão consolidadas, em outras partes do Brasil, duas gerações modernistas, o que não ocorre no Pará, mesmo com as publicações das revistas *Belém Nova* e *Terra Imatura*.

Muitos literatos paraenses, como Benedito Nunes, na época, parecem não perceber ainda que eles estão em uma terceira geração, ao chegar para colaborar no Suplemento em 1946, assim como não dão demonstração de que eles também são de uma geração diferente

escritores e poetas, que devem fomentar o intercâmbio intelectual através de traduções, resenhas, discussões e encontros pessoais. A idéia da universalidade da poesia combina-se no conceito goetheano de *Weltliteratur* à necessidade da prática da tolerância entre os povos, da aceitação das diferenças culturais e da ênfase no universalmente humano”.

dos integrantes de *Terra Imatura*, ou seja, da Segunda Geração. Mas os membros da Terceira Geração, em especial Benedito Nunes, chegam ao término desse periódico com um conhecimento sedimentado da literatura, a ponto de criticar, de forma segura, a própria geração a que ele pertence no Pará, bem como a “geração de 45”.

Nunes, assim como os seus colegas que publicam crítica à geração parnasiana, também faz a sua, de uma forma mais moderada, considerando-se as críticas mordazes de Max Martins e Geraldo Palmeira. Ao mesmo tempo, ele julga que pode elevar o nível dos modernistas paraenses de então, constituídos pelos mesmos nomes aqui e agora citados, através de leituras, não de literatos brasileiros, mas, sim, de autores do exterior, como Chesterton, Joyce, André Gide e Goethe, autores esses por meio dos quais Nunes busca justificar a sua compreensão de poesia moderna:

A geração moderna começa tendo uma visão segura de seu destino e, o que realiza, orientada pelas suas próprias conquistas, não se prende, por certo, aos esforços de uma geração anterior. Com a passada geração paraense acontece ter sido, desde logo, uma geração malograda. Esteve à margem da vida humana profunda e por esta se desinteressou deliberadamente a fim de preservar um falso conceito de vida artística. Era partindo desse conceito que o artista desinteressado pela realidade da vida humana (pela normalidade da vida humana que Chesterton descobriu rica em surpresas e onde Joyce foi buscar o seu herói), proclamava que “era necessário beber a grandes tragos na taça da quimera”. Em consequência, o que de fato realizaram, o que realizaram ainda os transnotados de velha geração mostra-se de uma debilidade imperdoável, principalmente em poesia (NUNES, 1948, p. 7).

Nesse depoimento, em que também é criticado Remígio Ferreira Fernandez, com palavras menos ofensivas, Nunes pontua seu pensamento a respeito da nova geração moderna em contraponto à geração parnasiana paraense. Tal geração moderna prioriza o sujeito e a liberdade de criação, questões estas que demonstram uma nova postura do poeta diante da vida cotidiana dos homens, o que muda também a questão estética empreendida por esses poetas modernos que não se prendem a artifícios da mimese pela mimese.

Pela entrevista de Nunes, pode-se perceber o seu pensamento sobre o princípio de autonomia da arte, que, de certo modo, traduz os três fundamentos do movimento modernista conforme Mário de Andrade (1967, p. 234), isto é: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização artística e a estabilização de uma consciência nacional criadora, diferentemente dos poetas parnasianos que, segundo Benedito Nunes (1948, p. 7), priorizam o objeto, cultuando a forma do poema, e por isso o trabalho artístico dos

parnasianos é restrito às questões formais, prejudicando a poesia, enquanto essência do poema. Acrescenta ainda Nunes que a geração moderna, que também é a sua, assume uma postura diferenciada, em que o homem é a principal fonte de interesse, porque a arte, em particular, a poesia, deve ter profunda integração com a vida do homem:

O artista, especialmente o escritor, abandonou qualquer artifício como era aquele da “arte pela arte”, e pôs-se, resolutamente ao lado do homem. Ligando a atividade estética aos anseios e esperanças de um maior equilíbrio social e humano, conservamos essa ligação até onde não gere certos exageros como os romances ditos sociais e que, na verdade, não passam de socialistas... (NUNES, 1948, p. 7).

Vê-se que Benedito Nunes como que incorpora ao seu texto a concepção sartreana de artista, comprometido com as questões sociais – não socialistas –, porém observando o equilíbrio de sua produção, de forma a não prejudicar o estético da obra:

(...) os novos, pelo sentimento poético e pela fé na vida, estavam convencidos de uma verdade super-humana da qual cada homem livre constituía o mais profundo testemunho. Tinham muitas coisas a ensinar aos velhos, sem dúvida, que ressentidos rejeitaram aprender com eles... (NUNES, 1948, p. 7).

REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Peri. Posição e destino da literatura paraense. “Depoimento”. Entrevistado Benedito Nunes. **Folha do Norte**, 01 Jan. 1948, Arte Suplemento Literatura, p. 7.
- _____. Posição e destino da literatura paraense. Entrevistados Cléo Bernardo e Remígio Ferreira. **Folha do Norte**, 5 out.1947, Arte Suplemento Literatura, p. 4.
- BARATA, Ruy. A Geração Remediada do Pará dá boa tarde a Fortaleza por intermédio de Ruy Guilherme Barata. Entrevista de Ruy Barata concedida a Antônio Girão Barroso. **Folha do Norte**, 20 jul. 1947, Arte Suplemento Literatura, p. 2-3.
- KESTLER, I. M. F. O conceito de literatura universal em Goethe. *Cult* (São Paulo), v. 130, 2008, p. 46-49, 2008.
- NASCIMENTO, Maria de Fatima. *Benedito Nunes e a Moderna Crítica Literária Brasileira (1946-1969)*. V. I, 2012. 343 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto do Estudo da Linguagem (IEL). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2012.
- _____. *Benedito Nunes e a Moderna Crítica Literária Brasileira (1946-1969)*. V. II, 2012. 579 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto do Estudo da

Linguagem (IEL). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2012, p. 48-50.

ANEXOS

Entrevista - Posição e destino da literatura paraense.

1º de janeiro de 1948

PROSSEGUE O MOVIMENTADO INQUÉRITO COM O DEPOIMENTO DE BENEDITO NUNES – “A VELHA GERAÇÃO DESCONHECEU O VERDADEIRO SENTIDO DA ARTE: DE VIGOROSA INTEGRAÇÃO NA VIDA”

Reportagem de Peri agosto

Estamos ultimando o movimentado inquérito que vimos promovendo entre os intelectuais paraenses, a respeito do tema já de todos conhecido. Iniciado no mês de outubro último, tiveram ensejo de prestar seus depoimentos Cléo Bernardo, Remígio Fernandez, Cecil Meira, Georgenor Franco, Levi Hall de Moura, Sultana Levy, Bruno de Menezes, Romeu Mariz, Stélio Maroja, Edgar Proença, Otávio Mendonça, R. de Sousa Moura, Geraldo Palmeira, Max Martins, Paulo Plínio Abreu e Ruy Coutinho. Faltam-nos ouvir Daniel Coelho de Sousa, F. Paulo Mendes, Júlio Colares, Oséas Antunes, Ernesto Cruz, Ruy Guilherme Barata, Mário Couto, Caubi Cruz, Mario Faustino e poucos mais.

Hoje publicamos a brilhante resposta do nosso jovem colaborador Benedito Nunes, um dos “novíssimos” da geração literária paraense. Não obstante os seus 18 anos de idade, Benedito Nunes é uma das expressões mais representativas do movimento intelectual que presentemente se registra entre nós. O seu depoimento vale inclusive como afirmação da seriedade com que os escritores novos encaram os problemas do seu tempo.

DEPOIMENTO

É extraordinária a maneira da nova geração enfrentar o problema da liberdade humana e é justamente essa atitude que vai caracterizá-la. Para a nova geração a liberdade humana adquire o valor de uma descoberta, uma dessas descobertas que, mesmo já tendo sido atingidas, conservam a novidade do primeiro contato e a sinceridade com que a geração passa a viver essa experiência, mostra o lado vital da descoberta.

Não interessa à nova geração constatar que o homem é livre. Toda a sua força está em suportar as consequências do achado e, reafirmar as raízes heroicas da dignidade humana.

Os novos não poderiam deixar de ser revolucionários; são tanto mais revolucionários quanto não abusam da palavra revolução.

É claro, que se deixa de lado um tipo qualquer de movimento revolucionário na esfera social – seja aquele do tipo marxista ou a sua contrária, burguesia – e a revolução assume o caráter de um pacto firmado com a integridade da pessoa humana e que só a vida heroica pode assegurar. O heroísmo é a posição de consistência, a mesma posição de “consistência moral” de que nos fala Gide, a defesa intransigente daquele núcleo de verdades sem as quais seria impossível uma vida humana.

“Nada de transigir. É preciso viver resolutamente na integridade, na plenitude e na beleza”. Para mim, essa frase de Goethe que, certa vez, Mazzini citou a Nietzsche, sintetiza grande parte da mensagem da nova geração. E é da posição que conserva, ferindo de frente os problemas humanos, que se deve partir a fim de penetrar no seu modo de ser estético.

Verificamos então que a arte pode fornecer ao homem um conhecimento mais profundo de sua natureza e, como tal, a poesia se vê transformada em elemento de pesquisa, de penetração quando o momento criador do artista consiste em procurar traduzir a sua “vivência”, ligando-se ao mundo objetivo pelo que existe em si de permanente e essencial.

Também a geração moderna necessita achar no trabalho artístico a segurança e a confirmação do seu trabalho artístico.

O artista, especialmente o escritor, abandonou qualquer artifício como era aquele da “arte pela arte”, e pôs-se, resolutamente ao lado do homem. Ligando a atividade estética aos anseios e esperanças de um maior equilíbrio social e humano, conservamos essa ligação até onde não gere certos exageros como os romances ditos sociais e que, na verdade, não passam de socialistas...

O verdadeiro criador, o artista, acerta, entretanto, ao dar à sua arte o sentido de que falava Stendhal – a arte, como promessa de felicidade.

A geração moderna começa tendo uma visão segura de seu destino e, o que realiza, orientada pelas suas próprias conquistas, não se prende, por certo, aos esforços de uma geração anterior. Com a passada geração paraense acontece ter sido desde logo, uma geração malograda. Esteve à margem da vida humana profunda e por esta se desinteressou deliberadamente afim de preservar um falso conceito de vida artística. Era, partindo desse conceito que o artista desinteressado pela realidade da vida humana (pela normalidade da vida humana que Chesterton descobriu rica em surpresas e onde Joyce foi buscar o seu herói), proclamava que “era necessário beber a grandes tragos na taça da quimera”. Em consequência, o que de fato realizaram, o que realizaram ainda os transnoitados de velha geração, mostra-se de uma debilidade imperdoável, principalmente em poesia.

Acredito que tenham feito arte, mas no sentido restrito, de ofício. Desconheceram o outro, o verdadeiro – de vigorosa integração na vida.

Por isso não é de admirar a incompreensão dos intelectuais do passado em frente ao que seja a arte moderna, pois nem sequer alcançaram a significação exata do fenômeno artístico. Puseram em jogo o sentido comum numa coisa que, por sua própria natureza, repelia esse mesmo sentido comum. Um dos argumentos que lançava outro dia o Sr. Remígio Fernandez contra a poesia moderna era o de que se opunha ao “sentimento do sentido comum”. Ora, este sentido comum é bom apenas para a cozinha, como dizia Hegel.

O fracasso da velha geração foi cômico antes mesmo que trágico. Foi cômico porque tornou-se patente a sua infidelidade ao movimento histórico em que vivia, desconhecendo as exigências culturais e humanas da época. Deleitava-se ainda em Coelho Neto e nas versões portuguesas de Haeckel, enquanto os novos, pelo sentimento poético e pela fé na vida, estavam convencidos de uma verdade super-humana da qual cada homem livre constituía o mais profundo testemunho. Tinham muitas coisas a ensinar aos velhos, sem dúvida, que ressentidos rejeitaram em aprender com eles...

REALIZAÇÃO:



PPGIL

Programa de
Pós-Graduação
em Letras

PATROCÍNIO:



APOIO:

PROPESP

Pró-Reitoria de Pesquisa
e Pós-Graduação | UFPA

PROEG

Pró-Reitoria de Ensino
de Graduação | UFPA

PROAD

Pró-Reitoria de Administração | UFPA

PROPLAN

Pró-Reitoria de Planejamento
e Desenvolvimento Institucional | UFPA



SECULT



Fadesp

Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa

PHIEBO
DESDE 1930

**Distribuidora
BOM LIVRO**

**Livraria
HUMANITAS**

GEMA GEOLOGIA E MINERAÇÃO
MONT' ALVERNE LTDA.
ÁGUA MINERAL
MAR DOCE